

El espejo de la *ekphrasis*

Más acá de la imagen. Más allá del texto.

ROMÁN DE LA CALLE

Director del
Museo del Arte Moderno y de la Ilustración de Valencia
Román.Calle@uv.es

[De la Calle, R., «El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto.», *Escritura e imagen*, núm. 1 (2005), pp. 59-81.]

Resumen

Desde la Segunda Sofística la *ekphrasis*, descripción literaria de las imágenes, ha sido asimilada. Este trabajo propone una nueva *ekphrasis* desde la crítica de arte, en un alegato a favor de la descripción, ya sea como elemento constitutivo de la crítica o como recurso propedéutico. También se estudiará la *hypotiposis*, como el proceso de conformación de la imagen pictórica por medio de las palabras. Tanto la *ekphrasis* como la *hypotiposis* tienen su base en la descripción. Desde la mirada de la crítica se vinculan tres aspectos sobre el desarrollo de la *ekphrasis*. En primer lugar, el autor se ocupa de la relación entre lo descriptivo y lo narrativo; en segundo lugar, de los intercambios entre títulos y obras; y, por último, señala las tensiones entre las funciones de la descripción y de la interpretación. Se discutirá la vigencia de la *ekphrasis* frente al hecho artístico contemporáneo, tomando en consideración el *principio de incompletud* de G.C. Argan y el *principio de transparencia* de S. Sontag. La relación entre imagen y texto es entendida como un doble camino de paralelismos y entrecruzamientos que constituye parte del fundamento epistemológico de la crítica.

Palabras clave: *Ekphrasis*, *hypotiposis*, objeto artístico-objeto estético, *Ut pictura poesis*, *Artifex additus artificii*, *Philosophus additus artificii*.

Abstract

Since the Second Sophistry the *ekphrasis*, the literary description of images, has been assimilated. From the point of view of art criticism the author of this work

proposes a new *ekphrasis* in a defense of description, like a constitutive element of criticism or propedeutic resource. The *hypotiposis*, the formation of pictorial images through words, will be also studied. In the base of the *ekphrasis*, as in the *hypotiposis*, is the description. This work leads us through three related aspects of the development of the *ekphrasis*: the relations between description and narration; the exchanges between titles and works; and finally, the tensions between the descriptive and interpretative functions. The validity of the *ekphrasis* in front of the contemporary artistic experience will be discussed considering the *incompleteness principle* of G.C. Argan and the *principle of the transparence* of S. Sontag. The connection between image and text, understood as a crossroad full of parallelisms, is taken as a fundamental part of the epistemology of criticism.

Keywords: Ekphrasis, hypotiposis, artistic object-aesthetic object, Ut pictura poesis, Artifex additus artifici, Philosophus additus artifici.

La palabra es la imagen de las cosas.
Simónides de Ceos (h. 556 - h. 468 a.C.)

Los textos no significan el mundo, sino que significan las imágenes que rompen. Por tanto, descifrar un texto es lo mismo que descubrir las imágenes que el texto significa
Vilém Flusser (1920 - 1991)

Si en algún *género* estilístico se halla, por definición, plenamente supuesto –como insoslayable horizonte de posibilidad y como básica estrategia operativa– el íntimo y continuado diálogo entre las imágenes y los textos, sin duda alguna, con plena facilidad, ese concreto dominio podría ser históricamente identificado con la sugerente actividad de la vieja *ekphrasis*. A veces, también se han querido rastrear y descubrir desde una perspectiva diacrónica, en el específico contexto productivo, adscrito a la llamada *literatura artística*, algunos de los antecedentes más destacados e influyentes de los inicios del desarrollo de la crítica de arte¹.

¹ El interés de la teoría del arte por la «literatura artística», e incluso su práctica identificación con ella, siendo restrictivamente entendida la propia teoría del arte como el estudio de las fuentes literarias sobre arte, es, como es bien sabido, un planteamiento directamente vinculado a la figura de Julius von Schlosser y su *Die Kunstliteratur* (1924, versión castellana en Editorial Cátedra, Madrid, 1976). De algún modo, por nuestra parte, nos acercaremos a tal propuesta, aunque sólo sea para fi-

Es bien sabido que la descripción literaria de las imágenes –que tal es el núcleo caracterizador de la citada *ekphrasis*– formaba históricamente parte relevante del conjunto de los ejercicios prácticos programados por la retórica (los *progymnasmata*) e incluso se la aceptaba como demostración o exhibición reglada del adecuado magisterio y de la plena cualificación profesional del rétor (la *epideixis*, ostentación y alarde).

De manera muy especial, dentro del marco de la cultura griega, concretamente en la época de la Segunda Sofística (siglos II y I d.C.), abundan numerosos ejemplos en tal sentido, como pudieron serlo Filóstrato de Lemnos (llamado el Viejo, nacido hacia el 191 d.C.) y Filóstrato el Joven, nieto del anterior, ambos con sus respectivas *Eikones* («Imágenes»), así como el posterior Calístrato (comienzos del siglo IV d.C.) con sus *Ekphraseis* («Descripciones») dedicadas a comentar y encomiar piezas famosas de la antigüedad y no ya colecciones de pintura, de carácter privado². Aunque, de hecho, ni a unos ni a otros les faltaron determinados precedentes ni tampoco abundantes seguidores, tanto en el ámbito de la retórica como en el de la sofística, en esa compartida tarea de encontrar en las obras de arte, sobre todo en pinturas y esculturas, inmejorables temas y motivos para el lucimiento y la demostración de las habilidades discursivas³.

En realidad, esos entrecruzamientos estratégicos entre palabras e imágenes que aquí nos ocupan, eran normales en ambos sentidos. Si la retórica, pongamos por caso, acudía a la descripción y al comentario de las imágenes como justificada motivación de muchos de sus textos, también es cierto que la producción de pinturas, por su parte, nunca había dejado, en este marco histórico, de buscar y retomar sus temas y asuntos directamente de los compartidos bagajes literarios. Era éste, pues, un normalizado y habitual viaje tanto de ida como de vuelta: del texto a la imagen y de las imágenes a los textos.

¿Podrá extrañar, por tanto, que las cuestiones relativas a la *ekphrasis* se entronquen y articulen asimismo, de algún modo, con la extensa tradición del *ut pictura poesis*, como potente *topos* que cruza precisamente ese camino de encuentros e intercambios, que recorre la historia, entre los dominios del lenguaje y de

jarnos en algunos de los recursos empleados por/en esas fuentes literarias en torno al arte. Concretamente nos interesan, en los planteamientos que ahora estamos auspiciando, los textos que descriptivamente hablan del arte y aquellos textos que ellos mismos propician, motivan e inspiran la producción artística. Todo ello desde el marco del ejercicio y de las funciones de la crítica de arte.

² Existe una estimable edición castellana de las tres obras en Ediciones Siruela (Madrid, 1993) a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira. A ellas haremos referencia posteriormente.

³ Véanse, en tal sentido, los comentarios sobre esa cadena de autores históricos, dedicados a la *ekphrasis*, como reconocido ejercicio crítico, que Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* les consagra, aunque sólo sea indirectamente en extensas notas a pie de página: vol. 1, introducción, cap. III, pp. 82-90 (Madrid, C.S.I.C., 1974).

las artes plásticas, entre las prácticas de la poesía y de la pintura, entre los textos y las imágenes⁴, entre la escritura y la representación?

También desde la perspectiva de la reflexión estética y, muy en particular, desde el seno mismo de la actividad de la crítica de arte, ese cruce plural entre textos e imágenes ha mantenido activos y beligerantes sus respectivos intereses.

Precisamente, al hilo de estas cuestiones, queremos mirarnos, con cierto detenimiento, en el espejo mediador de la *ekphrasis*, a decir verdad, como una estrategia quizás nunca del todo perdida, aunque sí más o menos disimulada e incluso fuertemente restringida, por múltiples motivos, en el quehacer crítico y hermenéutico actual. ¿Hasta qué extremo es posible seguir propiciando hoy tales miradas estimativas desde y en la globalidad del hecho artístico contemporáneo?

Es pues, como hemos indicado, desde la reflexión estética y desde el puntual ejercicio de la crítica de arte como hilvanaremos nuestro propio discurso, atendiendo en la medida de lo posible y de lo necesario a los fundamentos históricos, pero sobre todo moviéndonos al socaire de los recursos y opciones críticas actualmente vigentes.

Nos referíamos, hace un instante, a esa doble vía de acción cultural que ha conducido históricamente, por una parte, de las imágenes a los textos, para cruzarse asimismo, en el otro sentido del trayecto, con la corriente operativa que conduce de los textos a las imágenes. Sin entrar, por supuesto, en prioridades de génesis, preferimos subrayar, más bien, la existencia de un cierto paralelismo y mutuos entrecruzamientos, en el trazado y la construcción simultáneos de ambos itinerarios. Quizás precisamente, por ello, nos parece imprescindible comenzar correlacionando dos nociones mediadoras que, desde el entramado retórico, pueden eficaz y elocuentemente encarnar este doble circuito que nos ocupa, tras la eficaz implantación histórica de la escritura⁵.

Una de esas nociones de intermediación es justamente la que se define tras el término *ekphrasis*⁶, entendido como mediación de la palabra literaria, en el des-

⁴ El hecho mismo de que en griego para referirse a la escritura y a la pintura, a los actos de escribir y de pintar, se utilizaran los mismos términos *graphe*, *graphein*, sin duda era un elemento que, de algún modo, coadyuvaba intensamente a la asimilación y/o el estrecho intercambio entre ambos quehaceres y dominios.

⁵ Con la escritura, el lenguaje se ve ya como un objeto propiamente dicho. Es decir que la escritura es claramente una condición *sine qua non* tanto para el surgimiento de una poética como para la implantación del ejercicio de la crítica. Sin escritura no hay metalenguaje, porque tampoco hay lenguaje-objeto. El desarrollo de la *ekphrasis* requiere, pues, de la práctica de la escritura y de la adaptación consciente de la palabra a las circunstancias. De ahí la relevancia del *kairós* en cuanto «momento oportuno» y adecuado para la acción y reflexión operativa que comporta la retórica.

⁶ Etimológicamente es el resultado de la unión de la preposición griega «*ek*» y del verbo «*frasso*», en cuanto implica acción propia de «des-obstruir», de «abrir», de «hacer comunicable» o de «facilitar el acceso y el acercamiento» a algo. Aún se mantiene, por cierto, aunque restringido más bien al

arrollo de un discurso preferentemente descriptivo (aunque a veces, como veremos, podría adquirir ciertas tonalidades y perfiles narrativos o incluso asumir también intermitencias contaminantemente explicativas) respecto de las imágenes plásticas, convertidas así en su fundamental lenguaje-objeto, es decir en punto de partida de sus pautadas referencias, a propósito de las cuales elabora su propio entramado metalingüístico. Se abre así todo un singular cotejo ekfrástico entre imágenes y palabras, que supone siempre, al fin y al cabo, una suerte de vocación y de escritura intensamente parafrásticas. Ya tornaremos, más tarde, sobre esta cuestión.

Pero asimismo, en ese tránsito plural de los textos a las imágenes, disponemos, no menos eficazmente, de la puntual estrategia retórica de la *hypotiposis*, como contrastada figura de estilo⁷. Se trata ciertamente, como quien dice, de *hacer ver el contenido del texto* al lector, a través de la detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras. Una vez más, la mediación descriptiva –ejercitada con viveza e intensidad desde/en el texto mismo– queda convertida y transformada en representación imaginaria de los datos y hechos que se evocan en la lectura, presentándose resolutivamente el potencial de las palabras como una *cuasi imagen pictórica*.

Al fin y al cabo, dicho recurso retórico, en cualquiera de sus múltiples modalidades de presentación, programáticamente aspira, ante todo, a describir un objeto, una persona o una escena de manera tan viva y enérgica, tan bien observados y descritos todos sus minuciosos detalles, que es capaz de ofrecerlos a la imaginación perceptiva del lector con la presencia, el relieve, el espesor y los agudizados colores propios de la realidad expresada, como si, de hecho, se estuvieran viendo⁸.

Aquí radicaría ciertamente una de las claves fundamentadoras de la vieja tradición del *ut pictura poesis*⁹: los poetas son comúnmente considerados como

vocabulario médico, el término castellano «ecfrástico», es decir «lo que desobstruye». Concretamente, en la tradición crítica, la *ekphrasis* se toma como «descripción que hace accesible», o sea como «descripción estimulante». Es decir que se trata tanto, en el contexto de la mediación de la palabra frente a la imagen, de una especie de «descripción narrativa» como de una «narración preponderantemente descriptiva».

⁷ Etimológicamente, el término *hypotiposis* apunta hacia el proceso de conformación o modelación de imágenes. De la preposición griega «*bypo*» (debajo de) y del verbo «*tipo*» (formar, figurar, modelar). El sustantivo «*tipos*» significa asimismo «imagen», «forma». Ya Quintiliano en su *Institutio oratoria* 8, 3, 66 (LBG, epígrafe 810, p. 400) describe esta figura de estilo muy adecuadamente.

⁸ Morier, H., *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* [1961], París, P.U.F., 1981.

⁹ Horacio, *Epístola ad Pisones*, verso 361. Es más que conocida la extensionalidad que la interpretación histórica dio luego a estos versos horacianos, didácticamente introducidos en su *Ars Poetica*, al comparar analógicamente modos diferentes de abordar la poesía, al igual que también hay modos distintos de aproximarse a la pintura.

pintores, a través de la acción y de la fuerza presentacional/imaginaria/evocadora de sus palabras. No en vano, al hilo de la precedencia cronológica de Simónides de Ceos¹⁰, convertida en tradición, la Segunda Sofística, teniendo por delante asimismo el no menos singular ejemplo de Luciano de Samósata¹¹, consideraba al propio Homero como príncipe de los pintores.

Al igual que la pintura, también la poesía... ¿Y por qué no rastrear, con idéntica insistencia, su simétrica proposición? Al igual que la poesía, también la pintura¹². Ése es el doble camino de la zigzagueante historia que nos ocupa, aunque sólo desde una perspectiva muy determinada.

Del texto a la imagen

Proceso de conformación de la imagen pictórica

TEXTO - - - - - HYPOTIPOSIS - - - - - ► IMAGEN

TEXTO ◀ - - - - - EKPHRASIS - - - - - IMAGEN

De la imagen al texto

Proceso crítico-hermenéutico

¹⁰ Es recurrente en cualquier estudio sobre el *ut pictura poesis* acudir a la fuente de Simónides de Ceos para iniciar el rastro histórico de la cuestión. «La palabra es la imagen de las cosas» (Mich. Psell., *Peri energ. daim.*, P.G. CXXII 821). Según Plutarco, «Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las escriben cuando ya han sucedido» (*De g/oro Ath.*, III, 346 ss). Un buen estudio sobre el tema es, sin duda, Galí, N., *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

¹¹ Luciano de Samósata (120/130 - 192 d.C.) también redactó unas *Eikones*: un *encomium* a Pantea de Esmirna. No se trata propiamente de una descripción de pinturas o de esculturas, aunque en el texto laudatorio utiliza idénticas estrategias descriptivas respecto a la relación con la modelo viviente y apela a los artistas (pintores y escultores) que «sin duda –afirma– desearían representarla y a los poetas que, de haberla conocido, intentarían obstinadamente cantar sus gracias y belleza». Es en este contexto donde precisamente se insiste, una y otra vez, en la capacidad pictórica de los poetas.

¹² Lee, R.W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, y Praz, M., *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979. Pero también a la inversa: García Berrio, A., y Hernández, T., *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988. Asimismo, AA.VV., *Ut pictura poesis*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, y AA.VV. *Ver las palabras; leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*, Santiago de Compostela, CGAC, 2000. Todo ello a partir de la canónica formulación de Horacio en su *Ars poetica*, versos 361-362, en su ocasional comparación didáctica, transformada históricamente.

Piénsese, pues, que tanto detrás de las estrategias de la *ekphrasis* (en los juegos constructivos que van de las imágenes a los textos) como en el punto de partida de la noción de *hypotiposis* (la capacidad de evocar de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso a las palabras) habita justamente *la descripción*, como palanca fundamental. Incluso, a veces, ese doble entramado se hace tan estrecho y llegan a darse ambas opciones la mano con tal intensidad y simetría que fácilmente sería viable cerrar su posible círculo relacional, completado en un doble viaje de ida y vuelta: del texto a la imagen y de la imagen al texto.

Sin embargo, quizás para mejor distanciar ambos procedimientos, no estaría de más que, de entrada, vinculemos explicativamente la *hypotiposis*, como tránsito del texto a la imagen, al proceso mismo de conformación de la obra y a la actividad copartípe del receptor. ¿Qué obra? –se me dirá– ¿la obra literaria, en la que viablemente la *hypotiposis* toma parte relevante? ¿la obra pictórica que se inspira en un texto, como tránsito entre dos imágenes? De la evocación de la imagen literaria a la construcción de la imagen plástica. ¿No hay fragmentos literarios que, de hecho, son como la fiel sinopsis de auténticas escenas cinematográficas? ¿Cuántas pinturas han dado cuerpo visual, como podemos constatar a través del plural y extenso repertorio de la historia del arte, a determinados textos literarios, cuántas se han inspirado en documentos históricos o en escritos de carácter mitológico o religioso?

Frente a ello, la *ekphrasis*, en su correspondiente acción parafrástica, en torno a la imagen, supone ya una cierta apertura hacia las funciones propias del ejercicio crítico frente a la obra, con sus modalidades didácticas y/o estimativas, hermenéuticas y/o legitimadoras. De manera que la lectura del texto, dotado de mediación ekfrástica, en cierta medida retiene y potencia una clara función fática en relación con la imagen a la que se refiere, como si las palabras se transformaran en una especie de índice apelativo y asumieran o al menos buscaran, asimismo por delegación o subsidiariedad, determinados rasgos comunicativos y algunos efectos, propios más bien de la inmediata experiencia estética que pudiera mantenerse, en su caso, frente a la obra referenciada.

Es decir, que en la descripción textual que la *ekphrasis* ejercita tienen cabida otros muchos recursos, más allá de la definición descriptiva de la imagen, y sería empobrecedor limitarnos, como es común, a subrayar exclusivamente esa vertiente ostensiva, esa función fática y de contacto que la descripción hace posible. No en vano la *ekphrasis* siempre conlleva, como su propia etimología hace patente, esa tarea de mensajería y preparación, ese esfuerzo de desobstrucción y de aperitivo. Casi podríamos decir que de avanzadilla o de relevo, según las circunstancias, respecto a la experiencia estética directa que, de ser viable, podría mantenerse asimismo frente a la obra.

En consecuencia, la descripción ekfrástica de una imagen, aunque pueda funcionar con total autonomía, como texto, siempre arrastra esa silenciosa conciencia de saberse vicaria, concedora de su íntima y secreta heteronomía, porque las palabras –como un eco– activan la potencial resonancia de las imágenes vividas. Quizás por eso mismo el objetivo del texto ekfrástico apunta descriptivamente hacia diversas vertientes, que cabría brevemente, al menos, referenciar a continuación:

a) En primer lugar, el texto descriptivo desarrolla una función prioritariamente denotativa en relación al *objeto artístico*, en cuanto constructo visual, en cuanto imagen. Esta sería, sin duda alguna, su dimensión más directamente objetivable, como base efectiva de referencia. Cada imagen podrá ser así *traducida* y ampliamente comentada y descrita con asombrosa minuciosidad y erudición.

b) En segundo lugar, el texto de la *ekphrasis* apunta hacia la imagen como *objeto estético*, es decir como proceso y resultado de la personal experiencia estética, que se desarrolla en el diálogo perceptivo ante/con la obra, al menos por parte del autor del texto¹³. Es así como en el propio texto suelen aflorar numerosas indicaciones relativas a esa misma experiencia visual, que se pretende compartir. De ahí, a veces, el peso impresionista y vivencial que conlleva la descripción no sólo de la obra (como objeto artístico) sino de las experiencias habidas en relación a la obra.

La *ekphrasis* hablándonos del objeto artístico nos habla asimismo, a menudo, del objeto estético correspondiente a su percepción. No en vano, metodológicamente, la descripción de un dispositivo supone siempre, de algún modo, el conocimiento de sus efectos. El objeto artístico como *dispositivo* funcional y el objeto estético como uno de los efectos pragmáticos de aquél. (Se supone aquí, pues, el impacto con la pragmática de la obra.)

¹³ No conviene pasar por alto esa interna tensión entre *objeto artístico* (obra de arte) y *objeto estético*, que la fenomenología tan minuciosamente ha correlacionado y distinguido en sus planteamientos. «Partiremos del objeto estético y lo definiremos –nos dice Mikel Dufrenne– arrancando del objeto artístico (de la obra de arte). Estamos autorizados para ello por cuanto la correlación del objeto artístico y de los actos que lo captan no subordina el objeto a dichos actos; se puede, pues, determinar el objeto estético considerando la obra de arte (el objeto artístico) como una cosa en el mundo, independientemente de los actos perceptivos que la refrendan. ¿Quiere esto decir que deberemos identificar objeto estético y objeto artístico? No exactamente. Primero, por una razón de hecho: los objetos artísticos (las obras de arte) no agotan el campo de los objetos estéticos; no definen más que un sector privilegiado, desde luego, pero restringido. Y además, por una razón de derecho: el objeto estético no se puede definir más que con referencia, al menos implícita, a la experiencia estética, mientras que el objeto artístico se define al margen de esta experiencia, como aquello que la provoca... El objeto estético es el objeto artístico percibido en tanto que obra de arte, es decir la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece». Dufrenne, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1982, vol. 1, p. 23.

c) En tercer lugar, la escritura ekfrástica enlaza activamente con el propio lector virtual del texto descriptivo, al cual apelativamente se le dedican los contenidos, así como la enunciación del texto, a través de intermitentes guiños expresivos y aclaraciones intencionadas, como si la obra, de la que se habla, estuviera realmente presente y disponible en la situación enunciativa¹⁴. No en vano se pretende que, de algún modo, la particular escritura de la *ekphrasis* promueva, entre sus posibles efectos pragmáticos, reacciones en el lector que quepa analógicamente adscribir a un cierto aire de familia, con un determinado grado de afinidad, respecto a la clase de efectos que la propia presencia de la obra, en su caso, motivaría¹⁵. Es decir, se

¹⁴ Ese carácter de inmediatez apelativa al lector, que a menudo hace ostensible la descripción ekfrástica, queda ejemplarmente expuesto en la introducción explicativa del libro primero de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo. Quizás convenga reproducir un amplio fragmento de los epígrafes 4 y 5. «He aquí como surgió la idea de este tratado: estaban celebrándose juegos en Nápoles... yo no quería exponer en público mis discursos, pero una multitud de jóvenes venía a importunarme ante la casa de mi huésped... La mayor gala (del edificio residencial donde habitábamos) la constituían los cuadros que colgaban de sus paredes, que me parecieron coleccionados con muy buen criterio, pues se manifestaba en ellos la maestría de muchos pintores. Ya se me había ocurrido a mí describir las pinturas, cuando el jovencísimo hijo de mi huésped [...], tras no quitarme ojo mientras yo iba y venía de cuadro en cuadro, me pidió que se los explicase. Para no parecer descortés, le dije: 'Sea, pues. Haremos de ellos el tema de mi discurso en cuanto vengan los demás jóvenes'. Cuando éstos llegaron, les dije: 'Que el niño se ponga delante. A él irán dedicadas mis palabras. Seguidme vosotros, y no sólo escuchéis, sino haced preguntas si no entendéis algo de lo que voy a deciros'». De esta manera el discurso de Filóstrato tiene ya un receptor protagonista, al que dirigir y personalizar las observaciones descriptivas. Por otra parte, el programa de su intervención lo tiene muy claramente predeterminado, cuando puntualiza, al final del epígrafe tercero de esta introducción: «El presente libro no trata de pintores ni de sus biografías, sino que ofrece descripciones de pinturas que sirvan de modelo a los jóvenes, para que aprendan a interpretarlas y se apliquen a una tarea estimable». Filóstrato el Viejo, libro 1, epígrafes 4-5 y 3, en Calístrato, Filóstrato el Joven, Filóstrato el Viejo, *Imágenes. Descripciones*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 33-34.

Pero asimismo, para ratificar dicho carácter apelativo del discurso de la *ekphrasis*, no estará de más que también hagamos referencia al texto de las *Imágenes* de Filóstrato el Joven, quien al finalizar su Proemio asimismo puntualiza y aclara lo siguiente: «Al toparme con pinturas de buena calidad [...] me ha parecido oportuno comentarlas. Pero, a fin de que nuestro libro no marche sobre un solo pie, imagínese el lector que hay una persona presente, a la que se van a dirigir las explicaciones. Ello dará más propiedad a mis palabras». *Ibidem*, p. 162. Es decir, que a fin de cuentas lo que se busca es que el posible lector de los textos se identifique plenamente con tal personaje, con el *voyeur* virtual, convertido en inmediato destinatario de las descripciones.

¹⁵ La noción de «efecto pragmático» aplicada a los diferentes elementos constituyentes del hecho artístico explicita directamente las distintas dimensiones procesuales que en torno a tales elementos se generan. Es precisamente Jean-François Lyotard quien plantea y explica la propia gestación de la actividad crítica y el desarrollo de los textos críticos, es decir el surgimiento de la propia *ekphrasis*, como uno de los posibles efectos pragmáticos de la obra de arte. El objeto artístico, sin duda, da que hablar; la obra de arte necesita ser hablada. Es así como objeto y escritura, imagen y texto se apeteen y complican mutuamente. Lyotard, J.-F., «L'Opera come propria prammatica», en AA.VV., *Teoria e pratiche della Critica d'Arte*, Atti del Convegno di Montecatini (mayo de 1978), Milán, Feltrinelli, 1979, pp. 88-109. Volveremos posteriormente sobre esta cuestión.

pretende, ya en la vieja *ekphrasis* de la Segunda Sofística, subrayar las emociones y sentimientos que caracterizan el tema objeto del cuadro y mucho menos sus valores plásticos y formales.

Es como si se apelase a que en el seno de la *ekphrasis* (en cuanto descripción de imágenes) pudiera habitar, a su vez, la directa estrategia operativa de la *hypotiposis* (como programada intensidad y viveza imaginaria de las palabras y recursos literarios utilizados en la elaboración del texto).

d) En cuarto lugar, la *ekphrasis* potencia sus enlaces con el contexto de la obra, tanto respecto a informaciones exegéticas sobre su autoría, circunstancias de ubicación, estado presente, historia u origen, como sobre las relaciones de la obra plástica con los motivos de su génesis, y muy en especial en torno a su posible dependencia de determinados textos previos, asumidos efectivamente como fuentes referenciales¹⁶. De ahí los caracteres explicativos y/o narrativos que tan a menudo incorpora complementariamente la *ekphrasis* a sus constituyentes estrategias descriptivas, mostrando de nuevo el interés por evidenciar las relaciones existentes entre las imágenes (que se comentan y describen en el texto ekfrástico) y los textos que, vía *hypotiposis*, pudieron quizás servir de entramado imaginario a su elaboración.

¿No se tratará efectivamente de parangonar, desde la escritura de la *ekphrasis*, dos modalidades de imágenes? Por una parte, la imagen pictórica que precisamente se quiere describir y, por otro lado, en un juego de enlazadas contextualizaciones, la imagen que el texto literario originario, motivador/inspirador de la obra pictórica, propicia asimismo en su recepción. Es en ese sentido, repetimos, como nos encontramos paralelamente con necesarios recursos explicativos y narrativos junto con las pertinentes descripciones de base. Todos ellos copresentes en la *ekphrasis*, entendida precisamente como un efecto pragmático más propio de la obra de arte (J.-F. Lyotard).

Es desde este hilo conductor, que nos coloca, a partir de una especial angulación, frente a las relaciones pragmáticas del texto crítico con la obra, como podemos entender el establecimiento de una cierta analogía entre la experiencia es-

¹⁶ Sólo a modo de ejemplo de este interés, desde la descripción de las imágenes, por sus fuentes, recurriremos de nuevo al ya citado texto de Filóstrato el Viejo, cuando comenta un cuadro que representa la acometida de Hefesto contra Escamandro (*Iliada*, canto XXI, 342 ss): «¿Sabes niño, que el tema de esta pintura procede de Homero? [...] Tú no te fijes ahora en la pintura, sino en la historia que la ha inspirado». Tras recordar al oyente la historia literaria que se recoge en la obra comentada, añade: «Mira ahora el cuadro de nuevo y fíjate bien en lo que representa». Y es a continuación cuando va describiendo parsimoniosamente los detalles de la representación, en una especie de paralelismo literario con la fuente utilizada por el pintor. Filóstrato el Viejo 1993, *op. cit.* (nota 14), p. 34.

tética como efecto pragmático de la obra y la lectura experiencial del texto ekfrástico, a su vez como efecto pragmático de dicho texto. Y dicha analogía entre ambos efectos, entre la experiencia de la lectura y la virtual experiencia ante la obra, supone igualmente la admisión de una cierta afinidad y aproximación (incluso una cierta homología estructural) entre la obra (como lenguaje-objeto) y el texto metalingüístico de la *ekphrasis*. El texto nos habla de la imagen intentando aproximarse a ella y remedar incluso, de alguna manera, su estatuto lingüístico, postulando asimismo, como decíamos, la consecución de cierta simetría en sus respectivos efectos.

El proceso crítico sería así interpretado como acción de un *artifex additus artifici*, precisamente por el establecimiento programado de tales analogías, afinidades y similitudes entre el lenguaje-objeto y el metalenguaje correspondiente, es decir entre la obra y el texto crítico¹⁷ y asimismo entre las experiencias receptivas (los efectos pragmáticos) de ellos respectivamente derivadas¹⁸.

¿Podrá extrañarnos acaso que, con un paso más, se haya planteado, de hecho, la inclusión de los textos críticos e interpretativos entre las obras de arte contemporáneas? La crítica penetraría así, a pie descalzo, en el campo mismo de las obras, potenciando paralelamente su dimensión creativa, con idénticas modalidades y recursos. En este sentido, quizás cada vez se hace más complicado establecer/definir el *concepto de relación* que vincula a la crítica con la obra de arte.

¿Debe la crítica hablar a propósito de la obra, es decir plantearse una tarea de efectiva mediación o más bien ha pasado a elaborar ella misma sus propias obras/textos, en un idéntico plano de mutua confrontación, jugando, más o menos paralelamente (como metalenguaje), similares juegos de lenguaje (que el pertinente lenguaje-objeto)?¹⁹

Por tanto, si la crítica –y también la *ekphrasis* que nos ha servido, desde un principio, como barandilla introductoria y de continuidad en estos meandros– se asume como un efecto de la obra y, a su vez, ella misma deviene una obra más entre las obras que constituyen el hecho artístico contemporáneo, convendrá plan-

¹⁷ Para la dualidad de planteamientos que entienden la acción crítica bien como *artifex additus artifici versus philosophus additus artifici*, conviene consultar el conocido estudio de Benedetto Croce recogido en su *Breviario de Estética* (Madrid, Alderabán, 2002). Concretamente se trata de la cuarta lección, titulada «La crítica y la historia del arte», pp. 89-108.

¹⁸ Quizás uno de los más adecuados ejemplos de entender y justificar la existencia y el desarrollo de la crítica desde la óptica estricta del *artifex additus artifici* sean precisamente los dos diálogos incluidos en la obra de Oscar Wilde *El crítico como artista y otros ensayos* (Madrid, Espasa Calpe, 1968). En ella Wilde llega expresivamente a plantear que la más adecuada crítica de una pintura sería, a partir de su lectura, la realización de un grabado. Con ello deja bien claro cuanto estamos apuntando respecto a la homología estructural existente entre el lenguaje-objeto (pintura) y el metalenguaje (grabado) y en relación a la actividad del crítico como *artifex additus artifici*.

¹⁹ Estamos reiterando libremente los planteamientos de Lyotard 1979, *op. cit.* (nota 15), pp. 89-90.

tearse hasta qué extremo las estrategias y los operativos que dichas críticas actúan en sus juegos de lenguaje –es decir, aquellas funciones descriptivas, estimativas, legitimadoras, fundamentadoras, formativas, etc. (donde historia y teoría intervienen como momentos fuertes, como dispositivos operatorios)– se comportan realmente como filtros transformadores, sin duda complejos, intervinientes entre la obra y sus efectos, es decir entre la obra comentada y la obra crítica.

Tales estrategias operativas actúan en la transformación de los destinatarios de la obra de arte en destinatarios de la obra crítica. Lo hemos constatado claramente al hablar de la *ekphrasis*: sus dispositivos textuales han elaborado determinados juegos de lenguaje, materializados en el desarrollo de una escritura, planteada *a propósito* de las imágenes. Pero la crítica es, entre los géneros literarios, un *género pirata* –quizás tanto como pudiera serlo la propia autobiografía. Un género que no duda en saquear y que toma en préstamo continuamente; un género que, con su incansable nomadismo y constante peregrinaje en tomo a los ámbitos extensivos que circundan la obra, convierte en cita metalingüística cualquier mirada referencial y cualquier guiño denotativo, coloreando intencionadamente, con sus expresiones connotativas, la presencia misma del objeto artístico²⁰.

Ahí están, para atestiguarlo, incluso los ejemplos clásicos que aporta el consabido esquema parafrástico de la eficaz figura táctica de la *ekphrasis*. Los dos Filóstratos hacen, con sus discursos, que los destinatarios de las obras se conviertan básicamente en receptores de sus palabras, aunque éstas apunten y preparen, en su estimulante acción mediadora y con los recursos retóricos que potencian la imaginación del lector, una mejor comprensión e interpretación de las imágenes mismas. Pero ¿no puede surgir, «*a tergo*», la tentación de ir más allá de la estricta descripción verbal de las pinturas, llegando incluso a invertirse la fórmula misma de la *ekphrasis*, recurriéndose a que la imagen se transforme en ilustración pictórica de las palabras y venga así realmente a completar la base descriptiva que aporta el texto?²¹ De nuevo, pues, los enlaces e intercambios entre la *ekphrasis* y la *hypotiposis*.

²⁰ «Las obras críticas son juegos de lenguaje, correlacionados con los juegos plásticos. Es sobre la naturaleza de esta correlación como se formula y desarrolla la pregunta acerca del ‘a propósito’ que une la crítica con la obra. Y ciertamente no es éste básicamente un problema de referencia sino sobre todo de transformación. Es la correspondiente teoría (que fundamenta y respalda el ejercicio de la crítica) la que, como auténtico grupo/dispositivo de transformación, permite y propicia, de hecho, el paso entre la obra plástica y la obra ‘descriptiva/narrativa/explicativa’ que la comenta». Lyotard 1979, *op. cit.* (nota 15), p. 93. Nos encontramos, pues, una vez más ante el tránsito entre imagen y texto, donde ambos –al hilo de la actividad del *artifex additus artifici*– se presentan como obras.

²¹ Sólo, en esta línea, cabría recordar cómo históricamente los textos de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, en cuanto descripciones pormenorizadas y completas de las pinturas –al margen de las discusiones acerca de la existencia o no de tales pinturas, que tanto han ocupado a determinados historiadores–, perdidos los referentes iconográficos directos, se convierten, desde el Renacimiento

Si las palabras describen la imagen, también las imágenes pueden ilustrar el soporte verbal, convertido visualmente en escritura. Una especie de ósmosis sobrevuela, por tanto, las relaciones entre las imágenes y las palabras, porque de hecho se plantea un cierto *principio de identidad poética*, como fundamento legitimador, subyacente universalmente, a todo posible intercambio y correspondencia entre las artes, en este caso entre las imágenes y los textos, a pesar de las dificultades que suponen para los respectivos ejercicios de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis* los saltos entre la linealidad del orden sucesivo de las palabras y la simultaneidad estructural y/u orgánica de las imágenes, como un todo. Es decir la dificultad de la transcripción de lo simultáneo por lo sucesivo y a la inversa, tal como las periódicas teorías y exposiciones de la concepción del *ut pictura poesis* históricamente nos han planteado.

Sin adentrarnos más allá en dicha cuestión, sí quisiéramos, al menos, plantear tres aspectos que, de algún modo, se vinculan directamente con esta mirada que, desde el ejercicio de la crítica, estamos dedicando al desarrollo de la *ekphrasis*:

a) Por una parte la relación entre descripción y narración en el seno mismo del texto ekfrástico.

b) Por otra parte la sutil mediación que suponen, en este marco global de conexiones entre texto e imagen, los posibles intercambios entre los títulos y las obras, que no siempre, por cierto, desempeñan –como parte integrante de las propuestas artísticas– estrictos papeles descriptivos. Aunque, ya de entrada, bien pudiera plantearse la presencia activa de los propios títulos de las obras como otras tantas fotofijas o recursos fragmentarios de la *ekphrasis*.

c) Finalmente no quisiéramos pasar por alto, desde el contexto histórico de la *ekphrasis*, las tensiones que entre el desarrollo de la función descriptiva y el de la función interpretativa propias de la actividad de la crítica de arte se han planteado contemporáneamente en determinadas coyunturas, de cara a la acción valorativa de la crítica como experiencia.

to (*editio princeps*, 1503) y sobre todo en el XVI y el XVII, en un franco estímulo y ocasión para intentar recrear en pintura sus *ekphrasis*. De esta manera los textos descriptivos de imágenes se transforman en fuentes y modelos de inspiración artística. Así nacen los llamados «cuadros de *ekphrasis*», que se caracterizan por intentar imaginar y rehacer posibles pinturas antiguas, sólo «conocidas» por descripciones. Así en 1614 se publicó en París la obra grabada, junto a los textos de las *Imágenes* de los dos Filóstratos y las *Descripciones* de Calístrato. El esfuerzo había dado sus resultados y las imágenes grabadas venían a ilustrar la viveza descriptiva de las palabras. (Para más información sobre el tema, consultar la «Introducción» a Filóstrato el Viejo 1993, *op. cit.* [nota 14], donde se incluyen los grabados de la edición de 1637.)

En lo que hace referencia a las posibles vinculaciones entre la descripción y la narración como sendas estrategias de la *ekphrasis*, convendrá constatar cómo dicha interrelación se muestra como puramente lógica y muy ejercitada en los textos clásicos comentados. ¿Cómo no incluir la escena pictórica que se describe en un relato, facilitando así plenamente la hipótesis de que dicha escena puntual es, ni más ni menos, un momento determinado en el marco global de una historia? No en vano el autor del texto descriptivo –*en poète*, obra *versus* obra, en cuanto productor de un texto literario– intentará siempre, en ese encuentro entre literatura y plástica, superar/compensar el punto débil que, para sus destinatarios, siempre presentará la imagen fija: es decir, su carácter estático; mientras que, a la inversa, deberá luchar asimismo para hacer pasar por el discurso (debido a la obligada linealidad de su ordenación sucesiva, palabra a palabra) la apariencia siempre compleja de la imagen que se quiere describir o evocar, cuyas partes se presentan, ellas sí, visualmente en relativa simultaneidad, nunca por supuesto completa, dado el ritmo necesariamente pautado de nuestra lectura de la imagen.

En ese juego de transformaciones desde lo estático hacia una determinada dinamización literaria de la descripción de la imagen y desde la compensación de la linealidad descriptiva del ritmo de presentación de las palabras por la evocación imaginativa de la simultaneidad de las escenas narradas, con su vivacidad y riqueza expresiva, es donde se ponen a prueba efectivamente los recursos globales de los textos ekfrásticos. Y nunca hay que olvidar que la elección concreta, por parte del autor, del orden expositivo que se plantee supone, en realidad, una decisión muy importante, en relación con el texto resultante, no sólo desde la óptica de su eficacia comunicativa, sino también, y sobre todo, desde el punto de vista estrictamente estético.

No en vano, el escritor que describe –al igual que el director de cine, con sus decisiones sobre los movimientos de la cámara– está regulando y dirigiendo la mirada del lector sobre la diégesis, imponiéndole claramente determinados caminos, a partir del orden adoptado en la descripción, y sugiriéndole asimismo espacios y momentos para su inmediata participación en la intratextualidad/intertextualidad de la obra. Es bien sabido que por prolija y nutrida que sea una descripción, jamás podrá llegar a ser completa y facilitar todos los rasgos concretos e individualizados de la realidad descrita. Describir es siempre elegir, supone seleccionar, conferir prioridades y decidir exclusiones. Y en tal proceso nunca dejan de implicarse decisiones de orden estético.

De hecho, toda descripción, bien sea de algo real o ficticio, demanda de su autor una fuerte capacidad de visualización mental, para elaborar un discurso (oral o escrito) que represente su *objeto* con palabras, detallando los rasgos que caracterizan su aspecto/naturaleza. Y esta exigencia es común tanto para el ejercicio de la *ekphrasis* como para el desarrollo retórico de la *hypotiposis*. Ambas es-

trategias tienen, pues, en su base la descripción²². Una descripción que, como veíamos diciendo, puede fácilmente correlacionarse con la narratividad, al igual que la narración puede asimismo recurrir a las estrategias descriptivas. En el primer caso, la descripción introduce en su seno la dinamicidad de la diégesis²³, potenciando de este modo su propio alcance. En el segundo, respecto a la línea narrativa, la descripción interrumpe la continuidad de la acción, dando cabida a pasajes estáticos, capaces de funcionar como una especie de pauta puntuación de lo narrado²⁴. Descripción y narración se dan, pues, la mano y se intercambian, en estas cruzadas estrategias de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis*, en medio de nuestro peregrinaje entre los textos y las imágenes.

Tampoco estará de más recordar asimismo el papel del título en las artes plásticas, como una forma explícita de correlación entre las imágenes y los textos, entre la pintura y la escritura, como una puntual manera, quizás embrionaria, pero efectiva, de que las imágenes sean desveladas por el nombre²⁵. En realidad, el texto que describe la imagen se transforma en puerta literaria, por la que se puede quizás más fácilmente penetrar en el recinto interpretativo de la obra, o puede –en cuanto título, en cuanto nombre– prestar palabras a la propia obra, para que nos ofrezca las primeras llaves de su mundo.

En cualquier caso, las funciones del título, en las artes plásticas, habitualmente se han limitado a dos: la de identificar mediante un *nombre/título* la obra,

²² Piénsese que incluso cuando se trata de ilustrar un texto con imágenes, es decir de describir plásticamente un texto, que a su vez es una descripción literaria de algo, esa metadescripción nunca dejará de ser determinante en la lectura del texto, toda vez que la propia ilustración habrá fijado, por elección previa de su respectivo autor, determinados aspectos de las cosas descritas literariamente. No en vano dicese que Flaubert rechazaba sistemáticamente la presencia de ilustraciones en sus obras. Quizás no quería que nadie decidiera acerca de la visualización de los contenidos de sus novelas, prefiriendo suscitar él mismo en el lector imágenes mentales, dejándole así un cierto margen de libertad en la constitución de dichas imágenes y no que fueran determinadas directamente por la ilustración.

²³ Del griego *diegesis*, que designa un relato o el contenido de un relato. Anne Souriau, del grupo de investigadores en Estética del Institut de Filmologie de la Universidad de París, en 1950 lo aplicó globalmente a las artes en las que se desarrolla una representación, aunque específicamente sus trabajos lo asumen en el ámbito de la estética cinematográfica. La diégesis es, pues, el universo de la obra, el mundo por ella planteado, del cual explícitamente sólo se representa una determinada parte.

²⁴ La descripción puede convertirse en un recurso determinante, en el seno de la poesía o de la narración. Piénsese en la relevancia que pueden adquirir las cosas en las descripciones y en cómo, en realidad, la descripción de un personaje deviene «retrato» del mismo. Sin lugar a dudas, como ya se ha apuntado, el lugar dado a las descripciones en un texto compromete siempre estéticamente sus resultados. Ahí está, por ejemplo, para testimoniarlo, le *nouveau roman*.

²⁵ Básica, para esta cuestión, consideramos la investigación desarrollada por la profesora Geles Mit, recogida en su libro *El título en las artes plásticas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002, trabajo que recopila asimismo una amplia bibliografía sobre el tema. También es de interés, por las entrevistas aportadas, Armengaud, F., *Titres*, París, Klincksieck, 1988.

para mejor catalogarla, reconocerla y diferenciarla como objeto concreto de las demás obras; y la de servir de instancia intermedia, de colaboración constructiva, entre el ámbito visual y el verbal, entre la imagen, de la que es, en cierta manera, extensión y las palabras que el propio título vehicula, como mecanismo de significación y promotor de comunicación frente al posible lector.

Por lo común, los títulos se han planteado y definido, desde el ámbito lingüístico, como formas verbales comprimidas –técnicamente como *archilexemas verbales*–, mediante las cuales se cubren, se nombran y se sintetizan, como una especie de fórmula resumida, fragmentos de discursos de extensión muy superior. De ahí que normalmente el éxito de un título se mida tanto por su eficacia sintética como por el grado de correspondencia y lo adecuado de su información respecto a la obra que parafrasea y resume. Ahora bien las vías de tal eficacia (sintética e informativa) pueden recubrir, como es lógico, distintas formas de ejecución, a) ya sea buscando prioritariamente la síntesis fiel en el *lenguaje denotativo*, como forma de un nombrar más bien tradicionalmente referencial, b) ya sea, según otras estrategias, postulando, de hecho, criterios de *preponderancia connotativa*, como forma de un nombrar interpretativamente polisémico, más abierto, evocador y sugerente²⁶.

Ahora bien, esos fragmentos de discursos de extensión muy superior, que, como fórmulas resumidas, los títulos cubren y sintetizan, no son lo mismo, si nos referimos a títulos de obras literarias, que si apuntamos, como es el caso, a títulos de obras pictóricas. Mientras el título literario forma, normalmente, parte de la entidad material del texto, no cabe decir lo mismo, por lo general, de las pinturas y su incorporación del título al propio texto pictórico, precisamente por el problema de la heterogeneidad de los metalenguajes involucrados. Es decir que el título de la obra literaria, como archilexema textual, se resuelve siempre en términos de identidad metalingüística con el texto, mientras que, al menos en principio, no sucede lo mismo con el título de la obra plástica, al tratarse de signos adscritos a distintos tipos de lenguaje²⁷.

Pero además, en el caso del título en las artes plásticas, puede éste entenderse como forma verbal comprimida no ya de la obra pictórica misma, sino como archilexema verbal directamente derivado del texto ekfrástico, que descriptiva, narrativa o explicativamente, funcionaría como eslabón-puente entre ambos, entre la obra y el título. Por eso planteábamos que el título en las artes plásticas

²⁶ García Berrio y Hernández 1988, *op. cit.* (nota 12), cap. 11, pp. 64-66.

²⁷ Son ampliamente conocidos casos, en la historia de la pintura, donde el título se ha cobijado e introducido en la propia obra pictórica, integrándose incluso explícitamente en ella, gracias a los recursos plásticos empleados. Las palabras se transforman así en signos pictóricos. Los casos de Joan Miró y de Magritte, por ejemplo, son más que paradigmáticos en este sentido. Mit 2002, *op. cit.* (nota 25), epígrafes 3.2.1 («Miró como pintor de palabras») y 3.2.2 («Magritte, el mago de la combinatoria»), pp. 82-89.

podiera entenderse, desde esta óptica, como mensajero de la *ekphrasis*, como su versión resumida, como índice activo en ese enlace entre imagen y escritura. Al igual que también sucede en la estrategia retórica de la *hypotiposis*, es decir en el proceso de la génesis transitiva entre el texto y la imagen, cuando el título podría entenderse, en su función preanunciadora, formando parte de la obra literaria, como una forma verbal comprimida, preanuncio de su contenido, capaz por tanto de moverse, a su vez, a caballo entre la cotextualidad de la propia obra y la contextualidad a la que comúnmente se adscriben los títulos de las obras plásticas²⁸. No en vano, los títulos, como puede entenderse, se ubican a medio camino entre ambos dominios, entre la intensionalidad cotextual de la obra y la extensionalidad de su contexto.

Así pues, tras el título –ese apoyo constituido por las palabras que sabemos y estamos habituados a que acompañen a las imágenes–, como hemos apuntado, se desarrollan funciones dispares:

a) Por una parte, basándose en una práctica continuada por una prolija tradición histórica, hay que reconocer que sigue vigente el uso descriptivo del *titulus*, un uso preponderantemente referencial y explicativo de la obra de arte, que quizás se acepta así aún por comodidad y como el signo propio de una cultura que todo lo clasifica, diferencia, ordena y sistematiza.

b) Por otra parte, simultáneamente, otra función de carácter básicamente connotativo ha ido destacándose, como un nombrar más moderno. Ya no se trata de describir, narrar o explicar la obra a través del título, como una acción abreviada y propedéutica de la *ekphrasis*, sino que, al contrario, el *titulus novus* es capaz de incitar a una mayor apertura contextual en el significado de la obra, favoreciendo las aportaciones/reacciones del espectador, privilegiando la ambigüedad y la polisemia de los sentidos que la obra genera en su entorno. Con ello se da fuerza a la trascendencia del contexto, se aportan incluso nuevos datos, en cuyo marco la estrategia de la *hypotiposis* cobra diferentes y más amplios radios de acción: arrancando de una misma obra, pragmáticamente, el título puede suministrar efectos plurales e incluso insospechados.

Sirva como destacado ejemplo de esto último el revulsivo encuentro de la obra y el título en la conocida propuesta visual de Andrés Serrano *Piss Christ*

²⁸ La diferenciación entre los ámbitos de lo *co-textual* y lo *con-textual*, desarrollados por T.A. van Dijk, puede puntualizarse brevemente del siguiente modo: lo *co-textual* se entiende como el tipo de relaciones entre constituyentes en presencia, en un texto o en un cuadro; lo *contextual*, por su parte, se refiere extensionalmente al dominio que engloba el entorno del texto o de una obra pictórica, y que sería por lo tanto ajeno, en principio, al estricto conjunto de los elementos intensionalizados. García Berrio y Hernández 1988, *op. cit.* (nota 12), p. 65.

(1987), una fotografía de gran tamaño (2,5 × 1 metros), un cibacromo, de gran riqueza cromática. Sin la información aportada por el título, ese icono cultural, que es el crucifijo flotando misteriosamente en medio de un fulgor dorado y rosáceo, potente, espléndido y amenazador, no se hubiera transformado en un elemento de rebelión, blasfemo e insultante, para muchos, al identificarlo como un «Cristo sumergido y flotando en orina». Es el juego relacional entre imagen y título lo que abrió la puerta a la inagotable polémica generada en su entorno, llegando, como es sabido, mucho más allá del estricto contexto artístico²⁹.

No en vano, Michel Butor, en su ya clásico estudio *Les mots dans la peinture*, hacía hincapié en que

no es sólo la situación cultural de la obra, sino todo el contexto en el que se nos presenta, lo que puede efectivamente ser transformado por el título: de hecho la significación misma de la organización de formas y colores que constituye la obra puede cambiar paralelamente a la comprensión progresiva de las palabras que constituyen el título, incluso, seamos sinceros, hasta cabría afirmar que la propia organización pictórica de la obra puede cambiar, ante nuestros ojos.³⁰

Sin duda, el arte da que hablar y las obras necesitan ser habladas, comenzando ya desde el estricto nivel de la existencia descriptiva y/o connotativa de los títulos y las imágenes.

Por último, tras este zigzagueante recorrido por los dominios de la *ekphrasis*, asimilada tradicionalmente, desde la retórica de los sofistas, al proceso del comentario descriptivo de las imágenes, como una de las históricas modalidades del ejercicio de la crítica de arte, bien estará que reconsideremos hasta qué punto esta función clásica del quehacer crítico sigue interesando o no, sigue vigente o no en el marco contemporáneo del hecho artístico. Tampoco dejará de ser oportuno puntualizar hasta qué extremo esta función descriptiva se adecua, armoniza o pugna con otras vertientes funcionales de dicho quehacer, aunque, para ello, debamos aproximarnos, brevemente, a determinadas polémicas mantenidas acerca del estatuto de la crítica de arte en el último tercio del siglo XX³¹.

Nos ceñiremos exclusivamente a la divergencia sustentada entre los enfrentados planteamientos defendidos por Susan Sontag y Giulio Carlo Argan en torno

²⁹ Sólo por citar bibliografía reciente, consúltense Freeland, C., *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003, y Julius, A., *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Destino, 2002. En ambos textos se comenta y estudia ampliamente el caso de Andrés Serrano y su reiterado *Piss Christ*.

³⁰ Butor, M., *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Skira, 1969, pp. 18-19.

³¹ Globalmente acerca de dicho estatuto de la crítica de arte, puede consultarse Menna, F., *Crítica de la Crítica*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1997. También puede ser útil la ya citada recopilación de las actas del Convegno di Montecatini: AA.VV. 1979, *op. cit.* (nota 15).

al papel de la crítica de arte, pero sin olvidar, en ningún momento, que tales divergencias arrancan precisamente ya del modo de concebir la dinámica del propio hecho artístico y de los principios explicativos que fundamentan sus respectivas concepciones³².

Mientras G.C. Argan, por un lado, insiste en el *principio de incompletud* que estructuralmente afectaría al arte contemporáneo, dadas las evidentes fracturas que éste mantiene con la cotidiana realidad del contexto sociopolítico y cultural, así como los distanciamientos que la vida sustenta en su entorno, S. Sontag, por otro lado, hace hincapié en el *principio de la transparencia* que el propio arte contemporáneo, de por sí, ejercitaría³³, a no ser por las reacciones que sobre el mismo arte motivan los pertinaces defensores de las estrategias interpretativas de las diferentes manifestaciones artísticas³⁴.

Al grito de «¡Contra la interpretación!» se pretende liberar al arte del peso de las redes interpretativas, de las excavaciones llevadas a cabo sobre él mismo para descubrir sus profundos y ocultos sentidos³⁵. Es así como se prefiere postular una erótica del arte, que reivindique los valores sensibles y formales del arte, frente a la instauración de una especie de arqueología de contenidos y significados. Tales son, como es bien sabido, las propuestas reactivas de Susan Sontag, la cual por este camino respalda exclusivamente una especie de vuelta a las funciones descriptivas de la crítica de arte³⁶.

³² Bibliográficamente, para la aclaración de los planteamientos de ambos autores, recurriremos respectivamente a las siguientes obras: Sontag, S., *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, y Argan, G.C., *Arte e Critica d'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 1984. El texto de Argan apareció inicialmente, siendo redactado para ello, como dos entradas o artículos en la *Enciclopedia del Novecento* (Laterza, 1976).

³³ «El valor más liberador y superior en el arte y la crítica de hoy es *la transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son [...] Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más y mejor». Sontag 1969, *op. cit.* (nota 32), pp. 23-24.

³⁴ «Buena parte del arte actual tal vez fuera comprensible y explicable como motivado por la huida de la interpretación». Sontag 1969, *op. cit.* (nota 32), p. 19. El propio arte, nos dice S. Sontag, habría sido capaz de reescribir su historia, al reaccionar frente a tales obsesiones hermenéuticas y buscar consecuentemente sus propias salidas. Y así el arte se ha hecho abstracto o también críptico al máximo, replegándose sobre sí, o, a la inversa, se ha convertido en claro y elemental para no dar pie a ninguna interpretación, o incluso se ha transformado en no-arte y, huyendo, ha cerrado su puertas.

³⁵ «Estamos en una de esas épocas donde la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria y asfixiante. Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades [...]. En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y capacidad sensoriales, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte [...] Interpretar es empobrecer, es despoblar el mundo para instaurar otro mundo sombrío y plagado de múltiples significados». Sontag 1969, *op. cit.* (nota 32), p. 16.

³⁶ «La finalidad de todo comentario crítico sobre el arte debiera ser hoy hacer que las obras de arte (y por analogía, también toda nuestra experiencia personal) fueran para nosotros más reales, no me-

Una nueva *ekphrasis* sería, en realidad, la meta auspiciada, como programa, para el quehacer crítico: hacer ver, detallar, apuntar, estimular y potenciar –mediante las estrategias del texto descriptivo, junto con las posibilidades legitimadoras derivadas de la eficacia del *principio de la transparencia*– los valores de la experiencia estética, del directo diálogo con la obra. Algo que intermitentemente viene siendo postulado desde determinadas concepciones de la crítica, asumida tras el modelo *artifex additus artifici*, como ya ejemplificara paradigmáticamente el propio Oscar Wilde en su texto dramatizado *El crítico como artista*.

De hecho, ese sistemático recurso a la *ekphrasis* y a su potencialidad descriptivo-narrativa, deja claramente entre paréntesis los momentos teórico, histórico y valorativo en la constitución del estatuto epistemológico de la crítica de arte, diseñado tras el modelo *philosophus additus artifici*, establecido por Benedetto Croce, de que la crítica es pensamiento y supone el establecimiento de conceptos y de juicios³⁷. Y justamente, desde esa base, surge el empeño y la pugna de G.C. Argan por sustentar la crítica sobre las funciones constitutivas de la interpretación y de la valoración, en su empeño de «hacer pensable el arte en el marco de nuestra cultura y que no quede excluido o arrinconado del correspondiente sistema de valores»³⁸. Siendo precisamente la comprometida y militante actividad de la crítica la que, como un puente subsidiario, vendría a compensar con su mediadora intervención el peso consustancial que soporta el arte, a partir de la vigencia del *principio de incompletud* que en su entorno se manifiesta³⁹. Por su parte, la estricta función descriptiva quedaría relegada, en este estatuto epistemológico de la

nos. La función de la crítica debiera ser mostrar y describirnos *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, en lugar de aportarnos simplemente su significado. En lugar de una hermenéutica, en realidad, necesitamos, hoy más que nunca, un erotismo del arte». Sontag 1969, *op. cit.* (nota 32), p. 24.

³⁷ En esta misma línea de entender la crítica –modelo *philosophus additus artifici*– se establece también John Dewey en su básico *El arte como experiencia*, México, F.C.E., 1949. Puede consultarse asimismo nuestro *John Dewey: Experiencia estética & Experiencia crítica*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

³⁸ «En la cultura moderna, el arte es objeto de estudio de una disciplina autónoma y especializada: la crítica de arte, la cual opera según metodologías propias, tiene como fin *la interpretación y la valoración* de las obras artísticas y, en su desarrollo, ha dado lugar no sólo a la formación de terminologías apropiadas sino también a un verdadero lenguaje especial». Argan 1984, *op. cit.* (nota 32), p. 129 (cursivas personales). También recoge Argan, junto a las funciones constitutivas ya indicadas, las funciones regulativas de la crítica, es decir las de la mediación educativa del gusto, de la promoción militante de las poéticas, de la legitimación de los valores artísticos en el seno de los demás valores sociales y de la fundamentación de la obra con el respaldo de la historia y de la teoría.

³⁹ «El hecho de que, en la presente condición de la cultura, la crítica sea necesaria a la producción y la consolidación del arte, legitima la hipótesis de una especie de incompletud o, cuanto menos, de una no inmediata comunicabilidad de la obra de arte: la crítica cumpliría así una función mediadora, lanzaría un puente sobre el vacío que se ha creado entre los artistas y el público, es decir entre los productores y los fruidores de los valores artísticos». Argan 1984, *op. cit.* (nota 32), p. 130.

crítica de arte, o bien a una opción metodológica históricamente pasada⁴⁰ o bien a una especie de estrategia quizás propedéutica y preparatoria, que daría paso franco a las demás funciones.

Tales son las claves respectivas –por parte de Giulio Carlo Argan y Susan Sontag– que sustentan esta *querelle* entre dos modos de entender el ejercicio y las funciones de la crítica de arte. También en esa polémica disputa, la función descriptiva, la herencia de la *ekphrasis*, ha venido teniendo su propio espacio, del lado del *artifex additus artificii*, del lado de la denominada *crítica creativa*⁴¹. Es al hilo de la propia descripción, en este caso, como cabría interpretar y valorar las obras.

A menudo, no obstante, se han levantado voces que han puesto de manifiesto, desde los hechos de nuestro propio entorno, el evidente eclipse tanto de la función descriptiva como de la acción valorativa de la crítica. Argan ciertamente pugnó, hasta el último momento, por defender precisamente la función valorativa del quehacer crítico. Sin el momento de la valoración –insistía– como opción de apuesta y de riesgo personal, la crítica de arte no cumple ni ejercita su propio cometido⁴². Se aportan, a lo sumo, informaciones y claves interpretativas, con el fin

⁴⁰ Argan puntualiza perfectamente la operatividad descriptiva de la *ekphrasis*: «Aplicando extensivamente el principio del *ut pictura poesis*, que postula la traducibilidad de la representación plástica al discurso literario, se da paso a una descripción o versión poética o prosaica del texto pictórico, intentando, eso sí, mantener, a través de la elección de las palabras y en las cuidadas articulaciones de las frases, la belleza de las formas y de los colores». Argan 1984, *op. cit.* (nota 32), p. 135.

⁴¹ Esta relevante cuestión de la «crítica creativa», como modo de entender la crítica de arte, debería diferenciarse del tema de «la creatividad en la crítica de arte». ¿Sólo es creativa la crítica cuando imita las estrategias del arte? ¿Sólo el modelo *artifex additus artificii* puede considerarse el adecuado para el desarrollo de la creatividad en el ámbito de la crítica? Filiberto Menna en la obra citada (nota 31) aborda la cuestión. También nosotros lo hemos hecho en algunos textos: «Crítica y Creatividad: las funciones del texto crítico», en De la Calle, R. (ed.), *En el umbral de los 90. Reflexiones sobre la crítica de arte*, Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, 1990, y «Creatividad y Crítica de Arte», en De la Calle, R. (ed.), *En torno a la Creatividad*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

⁴² Pueden consultarse: Argan, G.C., «Funzione e difficoltà della critica», en AA.VV., *Critica in atto*, Roma, Centro Stampa Accademia, 1973, e *idem*, «La critica come attribuzione di valore», en Bonito Oliva, A., (ed.), *Autonomia e creatività della critica*, Roma, Lericí, 1980. Recuérdese, en este sentido, cómo en su *Arte e Critica d'Arte* (*op. cit.* [nota 32]), concretamente en la p. 143, formula aquel drástico imperativo de la tarea del crítico, quizás utópico incluso, por su excesivo alcance: «En una sociedad fundamentalmente económica, como la nuestra, no pueden dejar de existir relaciones entre el valor afirmado por la crítica y el precio del mercado; y las obras de arte tienen una circulación en la sociedad en cuanto que al valor artístico se le hace corresponder un valor económico. La intencionalidad práctico-política de la crítica, con sus compromisos militantes, debe ser precisamente la de eliminar de la circulación los falsos valores y la de actuar de manera que, correspondiendo el valor económico al valor artístico, el arte entre en la economía de las actividades sociales».

de que sea el propio sujeto receptor el que decida y valore, pero el concreto ejercicio de la crítica se mueve, al menos comúnmente, lejos de aquella apuesta y de aquel riesgo que exige la valoración personalizada.

Por su parte, las intervenciones descriptivas, como funciones críticas, también se han visto drásticamente restringidas, incluso a partir de las exigencias impuestas desde los propios medios de comunicación en los que habitualmente se desarrolla la crítica de arte. De hecho, la presencia de la imagen, como ilustración del texto, se ha convertido en algo más que normalizado. ¿O es el texto el que –mejor dicho– ha venido, quizás, a ilustrar hoy, cada vez más, la creciente presentación visual de la imagen? Y, en tal tesitura, ante la omnímoda presencia de la imagen, se ha terminado por decidir prácticamente la no necesidad de la función descriptiva de la crítica, considerándola de hecho como algo plenamente redundante y accidental⁴³.

Pero quizás se posterga que así como la mejor forma de observar y captar perceptivamente los detalles y contrastes de la realidad, por parte del artista, era hacerlo con el lápiz en la mano, es decir dibujando (con la cámara en la mano, diríamos hoy, azuzados por los recursos de las tecnologías), también, sin duda, una forma eficaz de agudizar la percepción y de ponerla a prueba es atrevernos a describir esa compleja experiencia perceptiva que el quehacer crítico conlleva. Y ciertamente, las estrategias de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis*, con sus correspondientes recursos descriptivos no sólo implicaban, como es sabido, el desarrollo de habilidades lingüísticas, desde los propios requerimientos normativos de la retórica⁴⁴, sino que asimismo suponían una práctica intensa y un ejercicio sostenido de las facultades perceptivas en su conjunto, frente a esa tarea de captar, describir y comunicar a los demás las *representaciones* literarias de las imágenes.

Ciertamente, he de confesar que, en los talleres de crítica de arte en los que he participado, siempre he mantenido, como primera intervención, los ejercicios de descripción de las obras, realizados además por escrito. Quizás no para ser introducidos posteriormente en el concreto texto crítico, aunque sí como agudizamiento tanto de las estrategias perceptivas y puesta a punto de la propia sensibili-

⁴³ En los medios, a la crítica, se le reducen los espacios, se le cuentan no ya las páginas, sino las líneas y las pulsaciones, las palabras, los espacios y los segundos con total exactitud. ¿Cómo podría el crítico detenerse a describir la imagen, que además se halla colateralmente presente en el mismo espacio? ¿Qué lejos queda aquel deseo de Denis Diderot, expuesto a Grimm, de la conveniencia de poder introducir en sus comentarios críticos a los *Salones* algún grabado o ilustración, que aligerara sus obligadas descripciones de las obras, como primer paso, imprescindible, de sus comentarios, observaciones, análisis y valoraciones críticas!

⁴⁴ De la Calle, R., «Texto artístico y hecho retórico», en AA.VV., *Hecho artístico y medios de comunicación*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

dad y capacidad de selección en relación a la obra⁴⁵, como de la potenciación de las habilidades literariamente descriptivas. Igual que recomiendo efectuar la lectura de un texto con el lápiz en la mano, ¿por qué no leer una imagen también con el filtro transformador de la escritura como meta complementaria? Sobre todo si se trata personalmente de aprender a ver y a distinguir o asimismo de estimular a ver y a discriminar perceptivamente a los demás, siempre a través de los recursos operativos de nuestra propia escritura.

Ése sería, sin duda, el mejor reclamo funcional, en favor de la descripción, que, desde los supuestos del estatuto de la crítica de arte cabría propiciar, bien sea que se plantee la función descriptiva como constitutiva del quehacer crítico (modelo *artifex additus artificii*) o como estricto recurso funcionalmente prope-déutico (incluso para propiciar el modelo *philosophus additus artificii*).

Quizás fuera éste el momento, precisamente en el marco de los encuentros entre los textos y las imágenes, de reivindicar, así sea tímidamente, la propuesta de *una nueva ekphrasis*, al menos desde el ejercicio de la crítica de arte. Si la obra de arte da que hablar y necesita ser hablada (Lyotard), si las ideas estéticas dan siempre mucho que pensar (Kant) y si la crítica es pensamiento y lenguaje, sin duda las relaciones entre las imágenes y los textos constituyen una parte efectiva del fundamento del estatuto epistemológico de la crítica. Y, en esa línea, el proceso de describir-narrar-interpretar-valorar las obras arranca precisamente de/ con la operatividad propia de los recursos ekfrásticos.

Más acá de la imagen (está el texto, en la *ekphrasis*), más allá del texto (está la imagen, en la *hypotiposis*). Es así como cabría interpretar el alcance del subtítulo que nombra y abre las presentes reflexiones.

⁴⁵ En la práctica la descripción no es tan sencilla ni superficial como se suele suponer. Además nunca es neutra, ni tampoco capaz de descubrir todos los aspectos, matices y elementos y relaciones de la realidad, por mucha habilidad y experiencia que se tenga. Por tanto la descripción siempre es fragmentaria y presupone, por ello, seleccionar y dar prioridad a ciertos componentes y relaciones, de acuerdo con determinados intereses. Indudablemente, pues, en la descripción se cualifican ya las relaciones y los elementos detectados, se ordenan y jerarquizan (principales, secundarios, rutinarios, nuevos, singulares, etc.). A menudo, en las primeras aproximaciones críticas, nos limitamos a ver simplemente lo inteligible, lo que sabemos, pasando más bien por alto muchos aspectos propios de la sensorialidad de las formas y de los materiales. En realidad la descripción es capaz de ofrecer conocimiento, y no sólo reconocimiento o lecturas manidas, siempre que estemos dispuestos a abrirnos al descubrimiento de elementos y relaciones diferentes, singulares y no habituales. *Cfr.* Acha, J., *Crítica de Arte*, México, Trillas, 1992, pp. 95 ss.