

# El tiempo de lo visual

La imagen en la historia

**Keith Moxey**

Prólogo de Miguel Ángel Hernández Navarro

Traducción de Ander Gondra Aguirre



sans  
soleil  
ediciones

Vitoria-Gasteiz • Buenos Aires

## [Los cuervos de Bruegel]

Nunca podremos entender una imagen a menos que comprendamos las formas en las que muestra lo que no se puede ver. Algo que no se puede ver en una imagen ilusionista, o que tiende a ocultarse, es precisamente su propia artificialidad.

W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*.

Vemos, entonces, que las imágenes no sólo se refieren a algo, sino que pueden también mostrarse a sí mismas. El entendimiento y su negativa, la transparencia y la opacidad, son parte de sus propiedades constitutivas.

Gottfried Boehm, "Vom Medium zum Bild".

¿Cuáles son las implicaciones para la Historia del Arte y los Estudios Visuales de lo que se ha venido denominando el giro "icónico" o "pictorial"<sup>1</sup>? ¿Qué sucede cuando nos acercamos a la imagen como una presentación en lugar de como una representación o cuando a las

<sup>1</sup> Véase Gottfried Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder", en *Was ist ein Bild?*, editado por Gottfried Boehm, 11-38 (Múnich: Fink, 1994) y W. J. T. Mitchell, "The Pictorial Turn", en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, 11-34 (Chicago: University of Chicago Press, 1994). Los conceptos se explican en detalle en el capítulo 4.

pinturas se les atribuye una existencia cuasi-mística y una vida propia? Las consecuencias de afirmar que su estatus es igual al del lenguaje son realmente profundas, desafiando todas nuestras suposiciones sobre la naturaleza del conocimiento. Los objetos visuales no siguen las convenciones lingüísticas. A diferencia de las palabras, no dependen del tiempo para afectar a nuestra comprensión; no necesitan ser ensartadas como en un collar de perlas para dotarse de significado. Mientras que las palabras se basan en la gramática y en la ordenación, los objetos visuales llenan nuestra percepción en un momento. Las imágenes no crean "sentido" de la manera en la que estamos acostumbrados. Si ellas "piensan", ¿cómo desciframos sus códigos y accedemos a sus lenguajes si, como mis propias palabras sugieren, todo lo que tenemos son metáforas lingüísticas?

El desarrollo de la *Bildwissenschaft* (ciencia de imagen) en Alemania con las aportaciones de Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp, entre otros, y de los estudios visuales en los Estados Unidos, de la mano de Tom Mitchell y James Elkins, descritos en el capítulo anterior, presupone que los objetos visuales poseen una autonomía agudizada<sup>2</sup>. A las imágenes se les dota nuevamente de un poder icónico, incluso existencial. En lugar de aproximarnos a ellas como si fuesen un sistema de signos codificado, como el del lenguaje, estos autores afirman que las imágenes poseen "presencia" e incluso una "agencia secundaria"<sup>3</sup>. Los objetos visuales, por lo tanto, están vivos y

2 Gottfried Boehm, ed., *Was ist ein Bild?* (Múnich: W. Fink, 1994); Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Múnich: W. Fink, 2001) [Existe edición en castellano: *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2010)]; Horst Bredekamp, *Darwins Korallen: Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte* (Berlín: Wagenbach, 2005); Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Berlín: Suhrkamp, 2010); Mitchell, *Picture Theory*; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005); James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca: Cornell University Press, 1999); James Elkins, *On Pictures and the Words That Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

3 El término *secondary agency* fue introducido por Alfred Gell en *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998), 17.

son capaces de asumir un papel activo en la vida de la cultura. ¿Cuál es el rol que asumen en nuestras actividades cotidianas y por qué no podemos vivir sin ellos? Estas preguntas implican que las imágenes se escapan de la historia, que siguen actuando como agentes culturales a través del tiempo y que su interés no se limita al contexto de su situación cultural original o a unos horizontes históricos específicos.

En este ensayo me gustaría poner a prueba algunas de estas ideas, permitiéndome una suerte de experimento mental. ¿Cómo encaja la noción de la presencia del objeto en los parámetros habituales de la Historia del Arte?; una disciplina más interesada en la ubicación histórica de las obras que en sus continuos efectos y afectos en el presente. Si la Historia del Arte a menudo atrapa y congela las imágenes en el tiempo, estas ideas prometen dejarlas respirar y compartir sus vidas con las nuestras. Quiero explorar cómo una alternativa al análisis estilístico, iconográfico e iconológico podría ofrecer algo nuevo a nuestra comprensión de las pinturas de Pieter Bruegel el Viejo.

Los estudios en torno a Bruegel se han preocupado especialmente por determinar el significado cultural que sus enigmáticas visiones pudieron tener en su día para aquellos que las contemplaron inicialmente. De hecho, un estudio historiográfico indica que muchos investigadores de la obra de Bruegel han considerado que su tarea estaba ligada, por encima de todo, a la reconstrucción histórica. Se han preocupado en comprender el auténtico significado de la obra situada dentro del horizonte histórico del que una vez formó parte. La investigación histórico-artística a lo largo del siglo pasado alentó a la cosificación de los objetos visuales, al mismo tiempo que mantenía una distancia rigurosa de los mismos en la búsqueda de una certeza epistemológica —algo que pudiese denominarse conocimiento de manera justificada y permanente—. Sin lugar a dudas, el producto de estas ambiciones ha sido una comprensión más profunda de los símbolos visuales y de las metáforas empleadas para comunicar significados en una época muy distinta a la nuestra. Si su mayor logro ha sido el conocimiento histórico, su principal fracaso radica en su tendencia a

omitir, o incluso a ocultar, la dinámica relación emotiva, y a menudo poética, entre estas obras y quienes las contemplamos hoy en día.

Lo visual, por supuesto, siempre ha escapado a los valerosos intentos de capturarlo en el lenguaje, tanto en la obra de Bruegel como en todas partes. Aunque la labor de traducción es fundamental —ante el imperativo de encontrar una lógica a lo que vemos—, a menudo no hace justicia al potencial infinito de la experiencia visual<sup>4</sup>. ¿Cuál es el excedente que se escapa? Al dotar de significado a las imágenes mediante el lenguaje, éste restringe necesariamente su potencial para crear otros significados. El objetivo del proceso interpretativo siempre ha sido y probablemente siempre será la *transparencia*. El forcejeo de la palabra con la obstinación de los gestos visuales hacia lo que yo llamo su *opacidad*, su resuelto rechazo a proporcionarnos lo que queremos o esperamos.

La distinción entre las palabras y las imágenes no es un argumento para defender la pureza de un medio u otro. Del mismo modo que el lenguaje no puede funcionar sin metáforas que invoquen la visibilidad, lo visual depende del lenguaje para obtener el reconocimiento de su estatus autónomo<sup>5</sup>. Lo que aquí me intriga es la tensión entre la conciencia de la presencia física del objeto visual, a menudo definida de manera simplificada en términos de su forma, y el impulso por reducir esa conciencia a un significado lingüístico. ¿Podemos caminar por la cuerda floja de la distinción entre nuestra relación con el objeto como objeto —una respuesta fenomenológica a su existencia material—

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1968); Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985); W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986); Michael Ann Holly, "Telling a Picture," in *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, 1–28 (Ithaca: Cornell University Press, 1996); Boehm, *Was ist ein Bild?*; Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press, 2007); Elkins, *On Pictures and the Words That Fail Them*.  
<sup>5</sup> Mitchell, *Iconology*; W. J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language," *Critical Inquiry* 15, n.º 2 (1989): 348–71.

y el deseo de dotarle de un significado, incluso de uno que pudo no haber tenido nunca? ¿O debemos aceptar que esta distinción es una herramienta heurística que a menudo nos ciega tanto a la naturaleza del encuentro como a la calidad de las interpretaciones que colocamos en él? Podemos escapar de la conclusión vertida por Michael Baxandall de que "lo que ofrecemos en una descripción [de un cuadro] es una representación de la reflexión sobre un cuadro, más que una representación de un cuadro"<sup>6</sup>. Si la descripción sólo puede ser lograda de forma retrospectiva, y esta es, por tanto, dependiente de la memoria, cualquier explicación sobre la obra de arte necesariamente debe ser filtrada a través de una conciencia individual, asumiendo los rasgos de la especificidad radical de su autor. Todos los dispositivos de cosificación de la Historia del Arte, las ideas en torno a la distancia histórica y el contexto social, no pueden anular la presencia del observador contemporáneo a partir de un relato del pasado. Si las palabras no sirven para estabilizar el significado, debido a su capacidad para negociar la relación continuamente cambiante entre sujetos y objetos, las imágenes tampoco lo harán. La autoridad no radica ni en las imágenes ni en las palabras, ya que ambas sirven para subvertir la finalidad de la interpretación.

Una de las pinturas más tempranas y conocidas de Bruegel es *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, datado en 1559 (fig. 5.1). Por sorprendente que pueda parecer, teniendo en cuenta todo el caos y la confusión —la aparente anarquía de la forma pictórica que da vida a la superficie de la obra—, la mayoría de los comentaristas han realizado un esfuerzo prodigioso para proporcionar una explicación coherente y consistente sobre su tema. Ilustrados autores han tratado de adentrarse en las "profundidades" internas de la obra, en un esfuerzo por atribuirle un significado. Nos dicen, por ejemplo, que las pinturas y esculturas religiosas en la iglesia del fondo han sido cubiertas en concordancia con el espíritu de penitencia y duelo que se guardaba en la

<sup>6</sup> Baxandall, *Patterns of Intention*, 5.



Figura 5.1 Pieter Bruegel el Viejo, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, 1559. Óleo sobre madera. 118 x 164,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Cuaresma. O identifican a las figuras disfrazadas con temas de la cultura popular vinculados al teatro callejero de la época. Para esta empresa, ha resultado de suma importancia la relación entre el tema del Carnaval y la Cuaresma con otros tratamientos sobre el mismo asunto presentes en la literatura, en el teatro y en grabados contemporáneos. La pintura ha sido identificada como un cuadro que representa las festividades folclóricas que marcaban la transición de un momento del calendario eclesiástico a otro.

Habitualmente, el contraste entre el Carnaval y la Cuaresma se plantea en términos morales. Se argumenta que, de acuerdo con los valores predominantes en la época de Bruegel, la confrontación de estos opuestos habría sido considerada como un rechazo espiritual a la indulgencia. Sin embargo, la pintura es a su vez una especie de rompecabezas moral. Si la sobriedad de la Cuaresma tiene la intención de desplazar a la locura del Carnaval, entonces ¿por qué también ella es caricaturizada? ¿Han de preferirse necesariamente las actividades de los piadosos—dando limosna y yendo a la iglesia— a las de los juerguistas en la posada o los personajes disfrazados que abarrotan la calle? Carl Stridbeck, por ejemplo, fue un paso más allá al argumentar, hace ya medio siglo, que el combate entre las figuras del Carnaval y la Cuaresma poseía una resonancia particular en el contexto de la Reforma y en el desafío a las ideas ortodoxas. Él valora la escena como una alegoría de la lucha entre católicos y luteranos, vista por un artista que no apoyó a ninguna de las partes y que consideró equivocado todo el conflicto<sup>7</sup>. Al satirizar a los luteranos como unos meros hedonistas que se dejan llevar por la bebida debido a su rechazo de las prescripciones sociales de la Iglesia Católica, y a los católicos por su dedicación a la observancia de la piedad ritual—por ejemplo, el consumo de pescado en lugar de carne durante la Cuaresma y la representación

<sup>7</sup> Carl Stridbeck, "Combat between Carnival and Lent,' by Pieter Bruegel the Elder: An Allegorical Picture of the Sixteenth Century," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19, n° 1-2 (1956): 96-109.

de "obras de caridad"—, Stridbeck concluye que Bruegel adopta una postura distante y apartada con relación a sus personajes.

¿Hay alguna alternativa histórico-artística a esta tradición que busca encontrar un significado a las pinturas de Bruegel? ¿Existe una manera mejor de dramatizar la continua presencia de la obra de arte y el vínculo creativo que alimenta la escritura de la historia del arte? Una manera podría ser colocar en primer plano las características físicas del objeto en cuestión, lo que los historiadores del arte tienden a llamar sus cualidades formales —el modo en que los elementos materiales que constituyen la superficie de la pintura han sido manipulados—. En 1934, Hans Sedlmayr escribió un ensayo fascinante sobre Bruegel, en el que desarrolla otro enfoque para la comprensión del artista que ha permanecido relativamente inexplorado<sup>8</sup>. Sedlmayr invoca la palabra *macchia*, un término italiano para referirse a una mancha o a una mácula de pintura, para describir cómo las formas de Bruegel tienden a desintegrarse en parches de color no modelados, evitando de este modo que sean integrados en el esquema general de iluminación de la pintura:

Sin ningún tipo de actividad por nuestra parte, simplemente a través de una observación constante y pasiva, y de una prolongada atención (y para algunos espectadores inmediata), las figuras humanas de los típicos cuadros de Bruegel comienzan a desintegrarse, despedazándose y perdiendo su significado en el sentido habitual. Cuando este proceso ha llegado a su punto más álgido, en vez de figuras vemos una multitud de vívidos parches planos con contornos firmemente cerrados y una coloración unificada, que parecen estar desconectados y

<sup>8</sup> Hans Sedlmayr, "Bruegel's *Macchia*" (1934), traducido por Frederic Schwartz, en *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, editado por Christopher Wood, 323–76 (Nueva York: Zone Books, 2000). Para consultar otro intento de articular una respuesta fenomenológica al arte de Bruegel, véase Edward Snow, *Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1997). La bidimensionalidad en el manejo del color por parte de Bruegel fue ya apuntada hace mucho tiempo por Adrian Stokes. Véase *The Critical Writings of Adrian Stokes*, vol. 2 (1937–58), editado por Lawrence Gowing (Londres: Thames and Hudson, 1978), 68–73.

desordenados, unos encima de los otros en un plano en la parte delantera del cuadro. Son, por así decirlo, los átomos de la imagen<sup>9</sup>.

Sedlmayr recupera finalmente estas *macchia*, estos pasajes carentes de significado, para su interpretación del arte de Bruegel en conjunto, argumentando, imaginativamente, que la disyunción entre las figuras gráficamente representadas compuestas de manchas y los fondos de paisaje tratados de manera ilusionista es intencional. La reducción de los seres humanos a unas manchas de pintura de color, declara, "es el equivalente visual del desprendimiento espiritual y el aislamiento"<sup>10</sup>. Según su interpretación, es un medio formal de sugerir su "extrañamiento":

¿Qué es el hombre, cuando uno lo mira 'desde afuera'? Unos pocos planos de colores con un extraño contorno. A medida que este proceso continúa, sin embargo, los colores y las formas, emancipados ya del sentido con el que una vez tenían que cargar, asumen una vida desconocida e independiente, del mismo modo que la palabra vaciada de significado descubre un nuevo acorde extrañamente cautivador<sup>11</sup>.

¿Qué hacen aquí estos "parches"? ¿Por qué no han sido borrados a fin de contribuir a la fuerza persuasiva de la retórica ilusionista de la pintura? ¿Es la sensibilidad de Sedlmayr hacia las cualidades abstractas de la obra de Bruegel simplemente un reflejo del arte modernista de su época? Si la pintura vive en el presente, además de en el pasado, entonces un conocimiento en torno a la ejecución material de la obra es una parte tan importante de nuestra propia respuesta como lo fue de la de Sedlmayr, y quizás aún de la del público original de Bruegel. Al llamar la atención sobre su factura, la *macchia* perturba nuestra voluntad de aceptar el ilusionismo de la pintura, interfiriendo en su "efecto de realidad". La represión de este aspecto de nuestra respuesta en la bibliografía sugiere que la materialidad debe ser ignorada si deseamos

<sup>9</sup> Sedlmayr, "Bruegel's *Macchia*," 325.

<sup>10</sup> Sedlmayr, "Bruegel's *Macchia*," 331.

<sup>11</sup> Sedlmayr, "Bruegel's *Macchia*," 343.

emprender una aproximación iconográfica o iconológica; la superficie de la representación naturalista debe ser fluida y constante si queremos que la interpretación discurra y funcione debidamente. La mancha expresa lo que a menudo no se dice, a saber, que la imagen se compone tanto de lenguaje como de presencia. El potencial tanto del sentido como del sinsentido en la pintura es lo que le permite continuar provocando diferentes reacciones a su interpretación en el transcurso del tiempo. Sedlmayr fue astuto al concentrarse en la *macchia* de Bruegel, porque estas manchas de color son el medio a través del cual la pintura forja un vínculo íntimo con el espectador. Me gustaría proseguir con estas máculas y este vínculo, posponiendo por el momento cualquier pregunta sobre su significado, pero siendo consciente a su vez de que su resolución puede ser aplazada indefinidamente.

El hecho de que todos los elementos de *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* no estén sometidos a un principio general de organización, como por ejemplo una perspectiva unificada o un sistema de iluminación coherente, nos permite un acceso sin limitaciones a su plano bidimensional. La calidad superficial del ilusionismo de la pintura, su perspectiva inverosímil y su iluminación incoherente, hacen que sea complicado suspender la incredulidad lo suficiente como para creer en su realidad ficticia. El plano de tierra ascendente, sobre el que las figuras no están colocadas una detrás de la otra, sino más bien una encima de la otra, con muy poca superposición y sin apenas disminución de escala desde el primer plano hasta el fondo, incita a los espectadores a buscar algún detalle destacado que pudiese ofrecer una pista sobre el tema de la pintura o que indicase dónde deberíamos buscar. El trabajo no se presenta a sí mismo como un todo, sino como un acontecimiento en un único momento, y no siempre es fácil determinar los incidentes significativos de entre los insignificantes. Según escaneamos la obra, atendiendo a su variopinto detallismo, se forja una cierta intimidad entre el objeto y el espectador. Se nos alienta a examinar detalladamente su superficie sin garantía alguna de comprender lo que hemos leído. A diferencia de un texto, aquí no existe

un sistema en el que basarse para la transmisión de significado. No podemos esperar el desenlace de una narración que continuamente chisporrotea y falla, porque no hay ninguna garantía de que exista una narrativa en absoluto. El significado, aparentemente encarnado en las figuras, resulta ciertamente escurridizo. En vez de ofrecérsenos una resolución, se nos invita a su aplazamiento. Esta cualidad de la obra de Bruegel bien podría haber sido tan sorprendente para sus contemporáneos como lo es para nosotros, pues él trabajaba en un período en el que las teorías y los estilos del arte italiano alteraron la naturaleza de la pintura flamenca. Muchos de sus compañeros artistas en Amberes adoptaron un estilo pictórico en el que las leyes de la perspectiva operaban junto con el modelado en claroscuro, a fin de conseguir que el contenido o mensaje de la obra resultase lo más accesible posible. *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, sin embargo, no depende de tal estructura. Sus elementos constitutivos no están organizados según una jerarquía discernible. La obra solicita y rechaza al mismo tiempo la participación interpretativa.

¿Cómo se explica este tira y afloja simultáneo a nivel pictórico? ¿Dónde radica el significado de esta naturaleza ambivalente de la lisura de Bruegel? Su organización pictórica, o su falta, está en clara deuda con su predecesor, Hieronymus Bosch, cuya figura disfrutaba, a mediados del siglo XVI, de una suerte de resurgimiento entre los pintores de Amberes<sup>12</sup>. El Bosco revolucionó la pintura flamenca aprovechando la tradicional bidimensionalidad del arte flamenco tardomedieval con el fin de sustituir la narrativa cristiana que había dominado sus superficies por una visión inquietante y muy original de la humanidad. En lugar de ofrecer al espectador una visión trascendental de la historia sagrada, su arte actúa como un espejo en el que se muestran las flaquezas y debilidades humanas. En su obra *El Jardín de las Delicias*, datada generalmente alrededor de 1510 (fig. 5.2), la superficie está cubierta con

<sup>12</sup> Véase Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert* (Berlín: Mann, 1980).



Bosch, El Jardín de las Delicias, ca. 1510. Óleo sobre madera. Panel central:  
220 x 195 cm; cubiertas: 220 x 97 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

un interés figurativo, pero los motivos están totalmente desprovistos de jerarquía y su significado sigue siendo aún objeto de debate. Como expresó Michel de Certeau: "el cuadro se organiza de manera que *provoca y defrauda/frustra* cada una de estas trayectorias interpretativas. No se establece solamente en una *diferencia* con respecto a todo sentido; *produce* su diferencia *haciendo creer que esconde* algún sentido"<sup>13</sup>.

En el caso de El Bosco, la aparente falta de lógica en la composición, los contrastes enigmáticos de escala o las extrañas e incomprensibles muestras del comportamiento humano se han interpretado, por lo general, como una subversión del mundo de la vida cotidiana, una evidencia de que los inquietantes poderes del mal se han infiltrado hasta en los objetos más familiares con el fin de invertirlos mediante este demoníaco sentido. Los historiadores que trabajan con conceptos tan variados como la herejía, la alquimia, la astrología, la metáfora lingüística o el folclore han planteado que estas inversiones perceptuales revelan un universo alternativo paralelo al que ocupamos. El jardín primaveral en el que las figuras desnudas juegetean, libres aparentemente de toda preocupación, sería presuntamente una acusación devastadora de la capacidad humana para ser arrastrado por las fuerzas del mal. El naturalismo no es ya un mero sirviente de la religión, sino un modo pictórico que actúa como espejo carnavalesco de la condición humana. El paisaje del *Jardín* no sirve como telón de fondo a una narración bíblica o como dispositivo para representar las implicaciones humanas de una historia escatológica; sirve más bien como un teatro en el que exhibir el poder abrumador de ciertas fuerzas que nada tienen que ver con el orden natural<sup>14</sup>.

13 Michel de Certeau, *The Mystic Fable: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, traducido por Michael Smith, vol. 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 51. [Traducción extraída de la edición en castellano: *La fábula mística: (siglos XVI-XVII)* (Madrid: Siruela, 2006), p. 58].

14 Véase Joseph Koerner, "Impossible Objects: Bosch's Realism," *RES: Anthropology and Aesthetics* 46 (2004): 73-97; Joseph Koerner, "Wirklichkeit bei Hieronymus Bosch," en *Realität und Projektion in Antike und Mittelalter*, editado por Peter Schmidt y Martin

Bruegel manipula y transforma esta imaginación visual. Conserva la actividad exterior y el desafío a la perspectiva de su predecesor, pero en lugar de emplear estos dispositivos para sugerir un mundo descontrolado, habita el mundo tal como es. En *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, la energía que emana de las figuras disfrazadas: los pobres y el cojo clamando por una limosna, la vendedora de pescado, los niños jugando y así sucesivamente, dotan a la obra de un aire de frenética actividad cotidiana e intrascendente. ¿Puede relacionarse el dinamismo superficial de la imagen con sus profundidades, con el significado alegórico reclamado para esta obra por ciertos estudiosos como Stridbeck? Para él, las figuras de un hombre y una mujer caminando de espaldas en la parte central del cuadro mientras son dirigidos por otro personaje vestido con el atuendo de un bufón de la corte, son la clave de una alegoría de la locura del mundo, impulsada tanto por la fiesta de Carnaval como por la penitencia de la Cuaresma<sup>15</sup>. A pesar de resultar intelectualmente estimulante e históricamente satisfactoria, esta propuesta depende de la identificación de esta parte de la superficie pintada como algo cargado de un significado transmisible, mientras que a otras partes no se les atribuye tal importancia. Si ese grupo con el bufón de la corte nos ofrece la clave de toda la obra, entonces ¿cómo debemos interpretar la riqueza de episodios aparentemente triviales que abarrotan la obra? ¿Qué hacemos con la mujer que está limpiando cris-

Buchsel, 227-38 (Berlín: Mann, 2005). Huelga decir que la doble naturaleza de los enigmáticos signos pictóricos de El Bosco, su capacidad para llamar la atención sobre los poderes de la imaginación del artista, su habilidad creativa, despertando nuestro interés por lo que implica un orden oculto donde no lo hay, ha llamado la atención de múltiples estudiosos. Véase de Certeau, *The Mystic Fable*; Keith Moxey, "Making Genius," *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 111-47; Hans Belting, *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*, traducido por Isabel Flett (Múnich: Prestel, 2002).

15 Stridbeck, "'Combat between Carnival and Lent,' by Pieter Bruegel the Elder." La concepción de Stridbeck sobre Bruegel como un observador distante y retirado del "teatro humano", cuenta con una historia venerable y una resonancia contemporánea. Véase Joseph Koerner, "Unmasking the World: Bruegel's Ethnography," *Common Knowledge* 10, n° 2 (2004): 220-51.

tales y con el títere sentado en la ventana justo encima de ella? ¿Qué tiene que decirnos el yeso pelado en la pared de la esquina junto a él?

Nuestro fracaso al intentar comprender el significado de cada escena dentro de la lógica de la pintura en su conjunto es una metáfora de lo que no puede ser capturado en palabras. La vivacidad de las caricaturas de Bruegel trasciende su ubicación en el tiempo y en el lugar, enfatizando aquello que las imágenes pueden hacer y el lenguaje no. El poder de la pintura sobre la imaginación es sorprendente. Este ir y venir entre la pintura y la mirada insinúa un significado pero a su vez lo retiene. Miramos la obra pero, para nuestra sorpresa, ella nos devuelve la mirada. Belting observa que la imagen se encuentra en algún lugar entre ambas instancias: "Los medios emplean las superficies con las que atraen nuestra mirada como una pantalla opaca hacia el mundo. Pero las imágenes se originan en nuestra mirada, a *este lado* del medio. No permiten que se las sitúe 'allí', en el lienzo o la foto, o 'aquí', en la cabeza del espectador. La mirada genera las imágenes en el intervalo entre 'aquí' y 'allí'"<sup>16</sup>. En lugar de tratar de atraer a la limpiadora de cristales, al títere o la peladura de la pared hacia el terreno del significado, en vez de imponerles una interpretación de la obra en su conjunto, dejémosles, por el bien de este argumento, permanecer como muestras de la negativa de la pintura a participar en el ejercicio de la creación de significado.

La capacidad de la imagen para pensar por sí misma, o más bien para pensar de una manera totalmente visual que escapa a los protocolos lógicos del lenguaje, quizá se ejemplifique mejor en esas imágenes que Mitchell ha etiquetado como "metapictures" [*metaimágenes*] —imágenes que reflexionan sobre sí mismas—<sup>17</sup>. La *Procesión al Calvario* (1564) de



Figura 5.3 Pieter Bruegel el Viejo, *Procesión al Calvario*, 1564. Óleo sobre madera. 124 x 170 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

<sup>16</sup> Hans Belting, "Blickwechsel mit Bildern: Die Bildfrage als Körperfrage," in *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, editado por Hans Belting (Múnich: W. Fink, 2007), 59. "Mit ihren Oberflächen, die unseren Blick auf sich ziehen, schieben sich Medien wie ein opaker Bildschirm vor die Welt. Aber Bilder entstehen *diesseits* des Mediums, in unseren Blick. Sie lassen sich weder allein 'dort,' auf Leinwand oder Foto, noch 'hier' im Kopf des Betrachters verorten. Der Blick erzeugt die Bilder im Intervall zwischen 'hier' und 'dort'."

<sup>17</sup> Mitchell, *Picture Theory*. La idea de Mitchell se corresponde con la distinción de Louis

Bruegel nos ofrece un buen ejemplo (fig. 5.3). A diferencia del paisaje urbano en el que se sitúa *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, en el que el terreno parece elevar el plano del cuadro a fin de repercutir en el tratamiento bidimensional de la escena figurativa, la narración de esta obra se desarrolla en un profundo paisaje cuya regresión está representada de manera cuidadosa e ilusionista a través de la perspectiva atmosférica, si no lineal. En esta vasta extensión, los colores de los elementos discernibles en las lejanas colinas pierden su identidad para fundirse conjuntamente en una niebla monocromática de color azul y verde. Sin embargo, la observación de Sedlmayr sobre las “manchas” de Bruegel sostiene que los colores de la multitud en el centro y en primer plano, sobre todo las llamativas chaquetas rojas de los soldados a caballo, no están modelados por la luz y la sombra. Más que pertenecer a la lógica de su situación espacial, se aferran a la superficie de la obra, insistiendo en su presencia bidimensional. Como resultado, la procesión de figuras que se abre paso en el medio de la composición destaca por sus circunstancias espaciales de un modo que garantiza que sean el foco de atención del espectador.

En cambio, el momento más importante de la historia —Cristo cayendo bajo el peso de la cruz— permanece oculto entre el gentío. La escala de la figura de Cristo hace que el evento representado, su colapso, tan sólo sea uno de los muchos incidentes que agitan a la multitud. Por ejemplo, hay un intento por parte de los soldados de conseguir la ayuda de un transeúnte, Simón de Cirene, para echarle una mano con la cruz. Ante la posibilidad de jugar el papel del buen samaritano, lejos de estar deseosos, Simón y su esposa forcejean apasionadamente para tratar de escapar. ¿Y qué debemos hacer con la muchedumbre agolpada en torno al lugar de la ejecución, con el

Marin entre las imágenes que muestran una “transparencia transitiva” en la presentación llana de la narrativa y las que están marcadas por una “opacidad reflexiva”, llamando la atención sobre su papel en la representación de la narrativa. *On Representation*, traducido por Catherine Porter (Stanford: Stanford University Press, 2001), 380–81.

hombre que se burla de un niño sosteniéndole el gorro fuera de su alcance, con el muchacho que juega con su perro, o con los cuervos que sobrevuelan la zona?

A menudo se ha destacado el tono menor con el que se aborda el tema principal de la obra, su falta de importancia comparativa. Los críticos han confrontado la escala de este incidente crucial en la vida de Cristo con la de algunas figuras que dominan el primer plano —un grupo que representa a la Virgen, San Juan Evangelista y otros seguidores de Cristo—, ya que tradicionalmente se las representa en las escenas de la Crucifixión. Los únicos actores en toda la composición que parecen ser conscientes de la tragedia que está teniendo lugar se encuentran entre este séquito y sus reacciones contrastan con la naturaleza mayormente insensible de las acciones y las expresiones en los rostros de la multitud. Estas santas figuras, cuya proporción alargada contrasta fuertemente con las del resto de la obra, pertenecen a una etapa anterior en la que las imágenes devocionales servían como poderosos sustitutivos de una deidad ausente. Sus poses, la forma en que la Virgen se derrumba en brazos de San Juan Evangelista, por ejemplo, hacen que la referencia a la crucifixión sea ineludible.

La imagen de Bruegel combina por tanto dos momentos en la historia de Cristo: el camino del Calvario y la crucifixión —el momento culminante de su Pasión—. Estas figuras fusionan también el tiempo en otro sentido. Volviéndose hacia el espectador, la Virgen desmayada sugiere que el sacrificio de Cristo, accesible a nuestra imaginación pero de otro modo invisible, no es un acontecimiento histórico cualquiera, sino uno con implicaciones para la vida del espectador<sup>18</sup>. A pesar de que el fondo representa un evento específico en un tiempo secular, cuando Cristo atraviesa el espacio de camino hacia el Gólgota, las figuras en primer plano se representan en un presente sagrado y perdurable.

Los historiadores del arte han reflexionado durante mucho tiempo sobre la fascinante estructura de esta pintura, pero han tendido a

<sup>18</sup> La importancia de esta yuxtaposición me la indicó el fallecido Philip de Simone.

situar su significado en el contexto del siglo XVI<sup>19</sup>. Reindert Falkenburg, por ejemplo, argumenta que los contemporáneos de Bruegel percibían esta representación de angustia mezclada con una cierta irreflexión voyerista como si ofreciera una opción moral<sup>20</sup>. Los espectadores del siglo XVI, sugiere, se aproximarían a la imagen como si ésta les pidiera una aprobación o una condena ante los incidentes que llenan el cuadro. De este modo, se atribuye a la obra una intención moralizante destinada a activar la ética cristiana que regía la vida de sus observadores. Por convincente que nos pueda resultar tal interpretación, se prioriza una explicación de la recepción del cuadro en el pasado sobre una reflexión en torno a su capacidad para provocar una reacción en el presente. Al reducir su recepción al horizonte histórico en el que se ejecutó se omite la fascinación que provoca en nuestro propio tiempo —el continuo intercambio de miradas que marca el encuentro entre el espectador y la imagen—. ¿Con que medios demanda la obra la creación de un nuevo significado mientras avanza a través del tiempo? La escritura propia de la historia del arte no puede mortificarla reduciéndola a la condición textual de la historia. Si el cuadro no es capaz de involucrar a nuestras sensaciones y a nuestro intelecto, careceremos de razones para hablar de él. Ante la ausencia de un compromiso vital y permanente con la obra en el presente, su “labor” llega a su fin.

19 Véase, por ejemplo, Mark Meadow, “Bruegel’s *Procession to Calvary*, Aemulatio and the Space of Vernacular Style,” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 47 (1996): 181–205. Sobre la ocultación de los sujetos de Bruegel como dispositivo moralizante que depende de la participación del espectador con la estructura de primer plano-fondo de sus cuadros, véase Kenneth Lindsay y Bernard Huppe, “Meaning and Method in Bruegel’s Painting,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, n.º 4 (1956): 376–86. Sobre su uso con este propósito en el caso de este cuadro en particular, véase Catharina Kahane, “Das Kreuz mit der Distanz: Passion und Landschaft in Pieter Bruegels Wiener Kreuztragung,” en *Geichter der Haut*, editado por Christoph Geissmar-Brandt, Irmela Hijiya-Kirschnerleit y Sato Naoki, 189–211 (Frankfurt: Stroemfeld, 2002).

20 Reindert Falkenburg, “Pieter Bruegels *Kruisdraging*: Een proeve van ‘close reading’,” *Oud Holland* 107, n.º 1 (1993): 17–33.

La pintura consiste en un cuadro dentro del cuadro. Las figuras santas en primer plano a la derecha se giran hacia el espectador, atrayendo la atención de éste, mientras la multitud tras ellos se preocupa por sus propios asuntos. El contraste genera un efecto doble: el sufrimiento de la Virgen y de sus compañeros colorea inevitablemente la respuesta a las actividades de la multitud. Ellos están al tanto de esa tragedia de una importancia trascendental que la multitud felizmente ignora. Mitchell sostiene que obras como ésta tienen en cuenta la presencia del espectador ante ellas poniendo en cuestión su comprensión de lo que se ve. Él escribe: “Las metaimágenes no sólo provocan una visión doble, sino una voz doble y una doble relación entre el lenguaje y la experiencia visual. Si cada imagen sólo tiene sentido dentro de un marco discursivo específico, en el ‘exterior’ del lenguaje descriptivo e interpretativo las metaimágenes ponen en cuestión la relación del lenguaje con la imagen basada en una estructura de interior y exterior. Cuestionan la autoridad del sujeto hablante sobre la imagen vista”<sup>21</sup>. El cuestionamiento de nuestra presencia en tanto espectadores reafirma el estatus de una experiencia visual autónoma, apuntando hacia una opacidad que no puede hacerse transparente por medio de las palabras. El solapamiento de Cristo en la escena de la muchedumbre, la ignominia de su anonimato, es transformado dramáticamente por las figuras en primer plano que revelan el misterio de su muerte. Sugieren visualmente que lo que podría ser desestimado como el destino de un hombre común es en realidad el de un dios, resaltando la asombrosa naturaleza dual de Cristo. La “labor” visual de la obra escapa necesariamente a las palabras mientras muestra lo que ha estado oculto. Por medio de una súbita revelación, más intensa que la acción laboriosa y mecánica de las palabras, el cuadro se muestra a sí mismo.

La estructura discrepante, e incluso discordante, de la pintura parece ilustrar su estado de transición entre dos regímenes distintos de

21 Mitchell, *Picture Theory*, 68. [Traducción extraída de la edición en castellano: *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009), p. 66]

representación: entre la *presentación* del misterio divino de la vida de Cristo y la *representación* de su importancia para el espectador devoto; entre la inmediatez emocional del icono católico y la moralidad racionalizada de la imagen reformista. Si, volviendo a Falkenburg, la pintura ofrecía a sus espectadores originales una lección moral en torno a la ética cristiana, una en la que, por ejemplo, la reticencia de Simón a la hora de ayudar a Cristo sería condenada a la vista de la tragedia de la muerte de este último, también ofrece al espectador, tanto entonces como ahora, un acceso directo a ese evento por medio de la presencia de la Virgen y su séquito. El desmayo de María, ocasionado por la visión de su hijo crucificado, nos empuja a re-crear esa visión en nuestra imaginación. La pintura desarma el tiempo y el espacio para ensayar y representar, de hecho, la tragedia central de la fe cristiana ante nuestros ojos<sup>22</sup>. La imagen es, en el momento justo y al mismo tiempo, la ubicación en la que el mundo material y el espiritual colisionan, y una reflexión sobre el significado moral que se desprende de esa confrontación. Desde una perspectiva, la imagen sugiere un quiasmo en el que el devoto ve a la deidad y éste, a su vez, es visto por ella. Desde otra, se convierte en un espejo que ilustra las fallas morales de la condición humana. En una, la presencia de Cristo es entendida como la recreación eterna del drama de la salvación; en la otra es vestigial, un mero recordatorio de lo que falta. Profundamente en deuda con las estructuras y las suposiciones que conformaron la imaginaria devocional del período medieval, la obra está también animada por los impulsos moralizantes y secularizadores que ampliaron y enrique-

22 Para consultar una historia de las transformaciones que llevaron a la pintura europea de la imaginaria devocional a la estética véase Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, traducido por Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1994). Véase igualmente Bruno Latour, "Opening One Eye while Closing the Other... a Note on Some Religious Paintings", en *Picturing Power: Visual Depictions and Social Relations*, editado por Gordon Fyfe y John Law, 15-38 (Londres: Routledge, 1988). Joseph Gregory aborda el carácter transitorio de la obra de Bruegel en "Towards the Contextualization of Pieter Bruegel's *Procession to Calvary*: Constructing the Beholder from within the Eyckian Tradition", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 47 (1996): 207-21.

cieron el potencial representativo de la pintura en el transcurso del siglo XVI. Al evocarla, en vez de ejemplificar la imagen icónica de la muerte de Cristo, Bruegel también encontró un medio para evadir la crítica a las imágenes devocionales, tan extendida en una cultura marcada por la violencia de la iconoclastia.

Si la *Procesión al Calvario* de Bruegel sugiere la inteligencia única de la forma pictórica, con la que se siguen provocando respuestas intelectuales y emocionales en el presente, ¿qué sucede cuando empleamos palabras para tratar de capturar esta experiencia visual, cuando traducimos lo que vemos en lo que decimos? La obra *El triunfo de la muerte* (1562-63) puede ayudarnos a discutir este tema. En este cuadro (fig. 5.4) representantes de diversas clases y ocupaciones dentro de la jerarquía social llenan el primer plano: de reyes a cardenales, pasando por aristócratas o peregrinos, poco tienen que ver con el paisaje representado detrás. De hecho, se registran como formas contorneadas en la superficie de la pintura, independientemente de su ubicación en el espacio ilusionista. Bruegel cuenta con pocos recursos para el escorzo y sus personajes tienden a ser representados de perfil o vistos desde arriba para que sus acciones puedan ser reconocidas con mayor facilidad. Como ocurría con *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, la ausencia de perspectiva nos sumerge en una gran cantidad de incidentes que escaparían a nuestra percepción de haber aplicado los principios de la perspectiva atmosférica o lineal. Nuestra mirada recorre la superficie del cuadro buscando el estatismo en vano, ya que no hay un punto focal. La imagen nos dice cómo mirar, o tal vez cómo no mirar, insistiendo en que la multiplicidad y la diferencia son más importantes que un simple acto de comprensión. La obra en sí exige un movimiento inquieto mediante el cual, incidente tras incidente, proliferan con un rico y aterrador detallismo las múltiples dimensiones del concepto de la muerte.

Nos viene a la mente la frecuente analogía con los tapices, ya que el paisaje devastado sirve como mero telón de fondo a las múltiples acciones del primer plano. Observamos simultáneamente escenas que



Figura 5.4 Pieter Bruegel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562-63. Óleo sobre madera. 117 x 162 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

resultan divertidas y horribles, morbosas y entretenidas. La atención se escabulle a lo largo del plano mientras el observador presta atención al rey en apuros, despojado de su corona por un esqueleto que sostiene un reloj de arena ante sus ojos, o al cardenal que es derrotado por otro ser maligno que parodia la dignidad de su posición ataviado con un sombrero idéntico. Estos individuos exaltados se yuxtaponen a una pobre mujer acostada boca abajo en el suelo, donde ha dejado caer su rueca y su huso, mientras otra, con un bebé aún entre sus brazos, es incapaz de evitar que un perro escuálido lama la cara del niño. Los contrastes entre el horror y la diversión se suceden frenéticamente. El destino individual del peregrino con la garganta cortada tiene lugar junto a una manifestación sombría del poder universal de la muerte: una multitud presa del pánico huye de la feroz embestida de la parca precipitándose dentro de un ataúd abierto. La inutilidad de los privilegios a la hora de prevenir la inevitable muerte es ilustrada en la escena de la cena interrumpida. Los aristócratas desenvainan las espadas en un vano intento de defenderse, mientras un esqueleto vestido como un bufón de la corte (en sustitución del que busca refugio bajo la mesa) trae a la fiesta un cadavérico plato con un cráneo y varios huesos. El momento de ternura compartido por una joven pareja, quienes interpretan música sin ser conscientes del pandemonio que les rodea, es burlado por el esqueleto que les acompaña con un instrumento de cuerda.

Los incidentes que ocupan el primer plano, la descripción de la muerte de las clases y los oficios, se ven reforzados por el paisaje desolado del fondo. Ejércitos de esqueletos se enfrentan a los vivos al tiempo que los hombres y las mujeres son cazados como animales salvajes. Las figuras de la muerte celebran su panorámico dominio mientras los edificios arden en llamas y los barcos se hunden en el horizonte. Sus larguiruchas formas gesticulan a lo largo de toda la superficie sembrando el caos entre los seres humanos. Sus travesuras dibujan sonrisas precisamente en los momentos en que sus actividades parecen más siniestras. La burla y la parodia de los poderosos se entremezclan con el sufrimiento que infligen a los pobres, la combinación

entre la diversión y el horror nos coge desprevenidos. Al igual que la gran cantidad de incidentes no puede ser jerarquizada, tampoco las sensaciones despertadas por la pintura resultan coherentes.

Pero, ¿acaso mi descripción traduce en realidad algo presente en el cuadro que tenemos ante nosotros? ¿He encontrado las palabras adecuadas para representar lo visual en lo lingüístico? ¿La écfrasis nos acerca a la obra o simplemente nos empuja más lejos? ¿Podemos escapar de la conclusión de Baxandall de que las palabras y las imágenes pertenecen a diferentes órdenes y que el uno no puede nunca ser mapeado con éxito por el otro? ¿Qué tienen que decir los teóricos de la écfrasis?<sup>23</sup> Algunos insisten en que, si bien es cierto que la distinción entre las palabras y las imágenes nunca se puede superar, la écfrasis es el único medio que tenemos para situarlas en una proximidad productiva entre sí. Boehm escribe:

Toda buena écfrasis posee el momento de auto-transparencia: se niega a hincharse de orgullo lingüístico, pero se hace transparente con respecto a la imagen... Ellas [las écfrasis] no deben sólo describir lo reconocible —lo que ya sabíamos—. No consideraríamos tan revelador lo que no hace sino confirmar el contexto de nuestra experiencia, porque la percepción significa saber más, saber otras cosas y saber de otro modo. Se mantiene abierta, de modo que la alteridad visual de la imagen, sobre la que llama la atención, permanece siempre a la vista<sup>24</sup>.

23 Para consultar una afirmación reciente de la importancia central de la écfrasis para la Historia del Arte como disciplina, véase Jas Elsner, "Art History as Ekphrasis", *Art History* 33, nº 1 (2010): 10–27. James Elkins ofrece una profunda reflexión sobre la variedad de formas en las que lo lingüístico obvia lo visible en "The Unrepresentable, the Unpicturable, the Inconceivable, the Unseeable", en *On Pictures and the Words That Fail Them*, 241–66, mientras que Gary Shapiro esboza una historia del pensamiento acerca de la relación texto-imagen en "The Absent Image: Ekphrasis and the 'Infinite Relation'", *Journal of Visual Culture* 6, nº 1 (2007): 13–24. Encontramos otras aportaciones recientes sobre la écfrasis literaria en James Heffernan, *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); James Heffernan, "Ekphrasis and Representation," *New Literary History* 22 (1991): 297–316; James Heffernan, "Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism", en *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*, 39–68 (Waco, Texas: Baylor University Press, 2006).

24 Gottfried Boehm, "Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache," en

Según este punto de vista, la descripción no se limita únicamente a dotar de significado a aquello que escapa a su comprensión, sino que actúa como medio para hacernos entender el proceso mediante el cual se produce el significado visual. Se ajusta a la siguiente observación de Joseph Koerner, quien escribe: "En vez de decirnos *qué* significa una imagen visual, la descripción nos dice *cómo* una imagen se ha abierto a una interpretación"<sup>25</sup>.

Mitchell, por otra parte, sostiene que no existe una diferencia esencial entre las palabras y las imágenes, y que ambas son capaces del tipo de descripción que asociamos con la idea de écfrasis. Afirma que "la esperanza ecfástica", la creencia de que las palabras entran en contacto con las imágenes que describen, depende de un deseo de superar su "otredad", mientras que el "miedo ecfástico" depende de la reivindicación de una diferencia metafísica injustificada entre lo lingüístico y lo visual.

Él aboga por lo que llama "la indiferencia ecfástica", una posición que no se suscribe a ninguna de las anteriores, pero insiste en que la descripción tiene una función social, que trasciende la relación fenomenológica entre el sujeto y el objeto por medio de su relación con el lector. Al lector se le debe abordar, por supuesto, por medio de lo textual y no por lo visual, y admite: "La indiferencia ecfástica se mantiene frente a los signos inquietantes de que la écfrasis pueda no ser trivial y de que, si sólo es una farsa o una ilusión, se trata de una farsa que, como la propia ideología, debe ser elaborada"<sup>26</sup>.

*Beschreibungskunst—Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, editado por Gottfried Boehm, 23–40 (Múnich: W. Fink, 1995), 40. "Jede gute Ekphrasis besitzt das Moment der Selbsttransparenz: sie bläht sich in ihrer sprachlichen Pracht nicht auf, sondern macht sich durchsichtig in Hinblick auf das Bild... Sie sollen nicht nur das Wiedererkennbare schildern, solches, das wir schon gewusst haben. Was den Umkreis unser Erfahrungen lediglich bestätigte, wurden wir nicht Erkenntnis nennen. Denn erkennen heisst: mehr erkennen, anderes und anders erkennen. Es halt sich offen, dabei bleibt die visuelle Andersheit des Bildes, die sich zeigt, stehts im Bild."

25 Joseph Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 277.

26 W. J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other", en *Picture Theory*, 151–81, 163. [Traducción

Lawrence Venuti afirma que la ékfrasis es como la traducción, ya que implica un proceso de descontextualización y recontextualización. Así como una traducción despedaza un texto fuera de un contexto y lo coloca en otro, el intento de reproducir lo visual en lo textual implica una transformación radical: "Al traducir, se reescribe el texto originario en términos que resulten comprensibles e interesantes para los receptores, situándolo en diferentes patrones de uso de la lengua, en diferentes tradiciones literarias, en diferentes valores culturales, en diferentes instituciones sociales y a menudo en un momento histórico diferente"<sup>27</sup>. El cambio de medio desplaza la poesía silenciosa de la imagen a uno donde su naturaleza no puede encontrar ningún equivalente.

Uno de los análisis más perspicaces sobre la ékfrasis, que tal vez explica su constante uso en la disciplina de la Historia del Arte, es el que nos ofrece Murray Krieger. Él sugiere que su fascinación no sólo reside en el poder para describir imágenes, sino para crearlas. Las palabras pueden deslizarse por las imágenes pasadas a medida que las describen, pero crean nuevas imágenes en la mente de quienes las leen: "La imaginación occidental [...] ha tratado [...] de comprender la simultaneidad, en la figura verbal de la inmovilidad y el flujo, de una imagen a la vez captada y aun escabulléndose a través de las grietas del lenguaje. Este sentido de simultaneidad es auspiciado por nuestra capacidad de responder a la imagen verbal como algo limitadamente referencial y a la vez misteriosamente auto-sustancial"<sup>28</sup>.

Conscientes de que nuestras palabras son responsables de la construcción de imágenes de las imágenes, traduciendo obras en más

extraída de la edición en castellano: *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009), p. 147]

- 27 Lawrence Venuti, "Ekphrasis, Translation, Critique", *Art in Translation* 2 (2010): 139. Para un análisis crítico de las ékfrasis poéticas de la pintura de Bruegel, véase Heffernan, *Museum of Words*, 146-69; Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 75-90.
- 28 Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), 11. Para profundizar en la idea de que la descripción hace imágenes de las imágenes, véase también Louis Marin, "La description de l'image", *Communications* 15 (1970): 186-209.

obras, ¿es el significado tan sólo una función del lenguaje? ¿Hay un papel para la imagen en su creación? Según Boehm, la estructura de la imagen es en sí misma partícipe de la creación de significado. Él llama la atención sobre la parte posterior o fondo de la pintura. Las figuras y el fondo se encuentran en una tensión creativa: las resueltas y definidas se enfrentan a las imprecisas e indefinidas en la construcción imaginativa de significado. Las figuras y el fondo trabajan conjuntamente para dar la impresión de que las imágenes funcionan como si fueran lenguaje:

Es, de hecho, en la diferencia icónica en la que ocurre una síntesis "imposible", en la que el foco temático y un campo indeterminado se transforman en una relación tensa. La facticidad del material se metamorfosea en afectos reales —en significado—. Esto sólo es posible cuando el fondo mismo se puede experimentar como un vehículo de energía. Esto es lo que identificamos como lo potencial contenido en la incertidumbre... En ello [la imagen], el objeto se transforma en lo imaginario, creando ese excedente de sentido que permite que el mero material (color, mortero, lienzo, cristal, etc.) aparezca como una opinión significativa.<sup>29</sup>

Mi propia descripción de la pintura de Bruegel ha explorado el espacio existente entre la materialidad de la obra, su superficie pintada, y aquello que resulta invisible o está potencialmente tras ella con el fin de transformar lo material en significado a través de la imaginación. He seguido la invitación del artista a leer la obra como demandan sus convenciones ilusionistas, pero también he sido muy consciente de los límites que tiene el significado creado mediante este proceso —lo que Boehm denomina la calidad "indeterminada" de la lógica icónica—.

- 29 Gottfried Boehm, "Unbestimmtheit: Zur Logik des Bildes," en *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 199-212, 211. "Es ist also die ikonische Differenz, in der sich eine 'unmögliche' Synthese ereignet, in der thematischer Fokus und unbestimmtes Feld in die Form einer spannungsvollen Beziehung versetzt werden. In ihr verwandelt sich die Faktizität des Materiellen in den Prozess aktueller Wirkungen, in Sinn. Dies ist nur möglich, wenn der Grund selbst als Träger von Energie erfahren werden kann. Wir haben sie in jenem Potential identifiziert, das der Unbestimmtheit innewohnt... In ihr wandelt sich das Faktische ins Imaginäre, entsteht jener Überschuss an Sinn, der blosses Material (Farbe, Mortel, Leinwand, Glas usw.) als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt."

Lo que la écfrasis hace es traducir el potencial de la imagen en significado; ésta es al mismo tiempo su contribución perdurable y su maldición fatal. Si bien la descripción trata de dar vida a la imagen ante nuestros ojos, también nos ciega a ella al sustituir a la imagen por un texto y al artista por un autor. La écfrasis, o la descripción, es lo que queda cuando el significado de lo que vemos se nos escapa.

El cuadro de Bruegel se desvanece ante mis ojos aturrido por las palabras. Parece más opaco ahora que antes de comenzar. Las sensaciones discrepantes y la mezcla de emociones provocadas por la pintura, en cuya descripción el lenguaje tiene éxito y fracasa al mismo tiempo, manifiestan el poder visual de la obra, su capacidad para persistir en la "diferencia icónica"<sup>30</sup>. La multiplicidad de motivos, el torrente de eventos tanto cómicos como inquietantes, refuerza la impresión de que la obra nos rodea. El triunfo de la muerte no sólo tiene lugar ante nuestros ojos, sino también a nuestro alrededor y detrás de nosotros. El mensaje de la pintura no se expone solamente para una contemplación deliberada, sino que también nos envuelve mediante su desconcertante abrazo. El tiempo lineal, el tiempo de la lógica y el lenguaje, es alterado por la acción de lo visual.

Un último ejemplo remarca más enfáticamente este punto. La mayor parte de las investigaciones de archivo y de los esfuerzos académicos han determinado que la pintura de Bruegel conocida como *Los cazadores en la nieve* (1565) ilustra los meses de diciembre y enero, como parte de una serie que representaría los meses del año (fig. 5.5)<sup>31</sup>. Su tratamiento del tema debe mucho a la iconografía de las estaciones propia de los manuscritos iluminados de los siglos XV y XVI. La escena de la



Figura 5.5 Pieter Bruegel el Viejo, *Los cazadores en la nieve*, 1565. Óleo sobre madera, 117 x 162 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

<sup>30</sup> Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder," 29–36.

<sup>31</sup> Iain Buchanan, "The Collection of Nicolaes Jonghelinck: II. The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder", *Burlington Magazine* 132 (1990): 541–50. Para conocer la interpretación de la pintura como una declaración moralizante estructurada en base a alusiones religiosas ocultas, véase Reindert Falkenburg, "Pieter Bruegel's Series of the Seasons: On the Perception of Divine Order", en *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, vol. 2, *Artium Historia*, editado por Joost van der Auwera, 253–76 (Lovaina: Peeters, 2001).

izquierda, por ejemplo, en la que se están quemando las pieles del cerdo tras la matanza, es un motivo que permite identificar el trabajo con la representación de mediados de invierno. Sin embargo, la transición de la página manuscrita a la pintura de gran formato, transforma también el contenido. La identificación de la escena con diciembre y enero no da cuenta, de este modo, del interés de la obra pictórica.

Se han realizado muchos intentos más o menos imaginativos para dar con las palabras que puedan expresar lo que vemos. La tentación de empeñarnos en la descripción es algo tan irresistible como condenado al fracaso. El retorno de los cazadores descendiendo por la nevada colina en primer plano, tras haber acechado a la presa, se hace eco de las preocupaciones de quienes se ocupan del cerdo. La dureza del invierno en una época anterior al carbón, el carburante o a la calefacción de gas, en un mundo con acceso limitado a suministros alimentarios distintos a los que se producían localmente, es algo que sólo podemos imaginar. Más allá de los cazadores, sin embargo, la pintura adquiere una atmósfera vacacional. El frío ha convertido el paisaje en una fuente de entretenimiento. Gentes de todas las edades se dirigen al hielo tratando de explotar el rigor de la naturaleza en busca de placer. Niños con peonzas comparten el hielo con adultos que juzgan serenamente los resultados de una competición de *curling* y, tras ellos, diversos patinadores dan cuenta de un amplio espectro de capacidades, demostrando sus habilidades o la falta de éstas. Un marido tira de su esposa ante la mirada de su hijo, los chicos echan carreras de aquí para allá; y los patinadores competentes muestran su pericia mientras los más desafortunados se estrellan contra el hielo. A lo lejos el tema invernal es acentuado por un grupo de individuos que se apresuran a ayudar a un vecino cuya chimenea se ha prendido fuego.

Esto es lo más lejos que llegaremos si nos tomamos el naturalismo de la obra al pie de la letra —si reducimos la presencia de la imagen a sus efectos de realidad—. Las limitaciones de la écfrasis, el producto de nuestro deseo de emplear el lenguaje para vertebrar la estructura de la propia imagen, se hacen evidentes cuando el abismo

entre las palabras y lo que intentan describir se abre ante nosotros. Sin embargo, la propia imagen incide en contra de las limitaciones del lenguaje descriptivo al insistir en que vayamos más allá. El profundo paisaje, en el que la perspectiva atmosférica reduce los colores al gris y al blanco, contrasta con el tratamiento bidimensional de las figuras en primer plano. Los cazadores se abren paso a través del primer plano y no a lo largo de la colina que supuestamente descienden. La falta de modelado en las luces y las sombras hace que sus formas queden firmemente fijadas a la superficie de la imagen en lugar de verse envueltas en el espacio ilusionista. En contraste con la blanca superficie sus siluetas reclaman nuestra atención, mientras la arboleda por la que vagan trata de sugerir una poco convincente vista en perspectiva hacia la profundidad de la pintura.

Tal vez sea la presencia de los cuervos la que nos revele con más fuerza la opacidad del arte de Bruegel. Los cuervos apoyados en los árboles observan desapasionadamente las actividades inescrutables de los seres humanos que están debajo de ellos mientras una solitaria urraca sobrevuela la escena, eco de la naturaleza fortuita y cotidiana de las viñetas narrativas distribuidas a lo largo de la superficie de la imagen. ¿Qué hacen allí estas aves? Además de insistir en la visualidad desenfadada de la obra ¿a qué otro propósito sirven? En una atenta meditación reflexiva sobre la relación entre las palabras y las imágenes, Mitchell concluye: “Quizá la redención de la imaginación resida en aceptar el hecho de que es mediante el diálogo entre representaciones verbales y pictóricas como creamos gran parte de nuestro mundo, y que nuestra tarea no es renunciar a este diálogo en favor de un acceso directo a la naturaleza, sino ver que la naturaleza ya da forma a ambas partes de la conversación”<sup>32</sup>.

La tensión entre los seres humanos y las circunstancias en las que se encuentran se convierte en uno de los temas del cuadro. Los cazadores

32 Mitchell, *Iconology*, 46. [Traducción extraída de la edición en castellano del texto de Mitchell *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), p. 154]

pertenecen y no pertenecen al paisaje en el que se encuentran, al igual que nosotros pertenecemos y no pertenecemos en presencia de la pintura. En este caso, el vínculo entre el cuadro y el espectador depende del peso de la experiencia fenomenológica. No podemos dejar de recordar (o tratar de imaginar) el frío de un día invernal cuando nos enfrentamos cara a cara con una ilusión que renuncia a su poder narrativo. La bidimensionalidad de las figuras se hace eco de la planitud del cuadro, de manera tal que echa a rodar la imaginación. En el contraste entre la presencia de la superficie pintada y el espacio ilusorio que *representa*, radica la intimidad de la pintura, su poder de fascinar y eludir, de involucrar y desafiar la interpretación. La evidencia inequívoca de que la pintura es un objeto, cuya capacidad de ilusión se encuentra limitada por nuestro deseo de creer en él, sugiere que si la pintura tiene un tiempo, éste no radica tanto en su narrativa inexistente como en su capacidad de provocar una respuesta en el observador. Al hacerlo, reivindica que su presencia pertenece tanto al presente como al pasado.

Prestar atención a la presencia de lo visual escenifica la distancia que separa la palabra de la imagen. ¿Es esto todo lo que las imágenes quieren? Mitchell cree claramente que las imágenes quieren ser reconocidas por lo que son: a saber, entidades que no pueden ser limitadas por el lenguaje o reducidas a éste: "Lo que en último término quieren las imágenes es ser preguntadas por lo que quieren, con el sobreentendido de que incluso puede no haber respuesta"<sup>33</sup>. Con un tono más desafiante, Mark Jarzombek cuestiona la función ideológica de la *écfrasis* como empresa humanista. ¿Cuál es la fascinación de estos desafortunados intentos de reducir un medio a otro, lo visual a lo textual?

¿Es la experiencia vivida el centro funcional de una verdad transitoria e intersubjetiva, o es simplemente un ambiguo coqueteo en un discurso narcisista? ¿Es esta búsqueda frenética de la inmediatez una inmunidad contra peligrosos encantamientos metafísicos o se trata de la verdadera enfermedad? ¿Es una protección

<sup>33</sup> Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 48.

contra la alienación o una mera representación de esta misma? Y, por último, ¿es una celebración del significado humano del arte o una representación circular y autoaduladora del humanismo en su etapa autoaduladora?<sup>34</sup>

A pesar de que estas preguntas están dirigidas a lo que Jarzombek llama el "experimentalismo estético", contienen una crítica a la insistencia fenomenológica en torno a la presencia ontológica de la imagen. Su misma ambivalencia, sin embargo, señala la importancia de la temporalidad en la labor de interpretación. El reconocimiento del "ahora", la historicidad del momento de comprensión, ofrece una idea de los valores ideológicos que influyen en ese proceso y sirve para recordarnos que es interminable.

Reconocer la falta de congruencia entre lo verbal y lo visual no quiere decir, por tanto, que debemos abandonar las ricas y variadas estrategias interpretativas desarrolladas para comprender el mundo de las imágenes. Lejos de suprimir u obviar la necesidad de las palabras, el reconocimiento de que la visualidad y el lenguaje están íntimamente entrelazados, a pesar de que nunca coincidan, indica que necesitamos desesperadamente todos los poderes del lenguaje —analítico y poético— para explorar el potencial inagotable de su inconmensurabilidad.

Prestar atención a la presencia de la imagen nos hace conscientes del juego, el tira y afloja entre el objeto y el sujeto, el pasado y el presente, que constituye la base misma del significado. Nos sirve para poner al descubierto los mecanismos de los que depende el significado. Unas palabras extraídas de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* de Jacques Lacan podrían ayudarme a alcanzar algún tipo de conclusión (reconociendo la ironía de pronunciar semejante nota irrevocable), especialmente con esta escena nevada (y sus cuerpos) que aún sigue retenida en la imaginación. En este breve pasaje, Lacan habla del proyecto fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty para poner de nuevo el ojo en contacto con la mente. Refiriéndose a

<sup>34</sup> Mark Jarzombek, "De-scribing the Language of Looking: Wölfflin and the History of Aesthetic Experientialism", *Assemblage* 23 (1994): 54.

Cezanne, se pregunta: "Por la rapidez con que llueven del pincel del pintor las pequeñas pinceladas que se van a convertir en el milagro del cuadro, no puede tratarse de elección, sino de otra cosa. Esa otra cosa, ¿podemos intentar formularla?"<sup>35</sup>. En este ensayo he alentado a la lluvia pictórica para que siga cayendo, resistiendo el impulso interpretativo por congelar la visualidad de las pinturas de Bruegel en una nueva declaración triunfal de significado iconográfico o iconológico. Aunque resulta difícil mantener viva la especificidad visual de este arte, libre del hielo que se aferra a las palabras predicadas en la promesa de transparencia, he tratado de seguir el ejemplo de algunos teóricos contemporáneos de la imagen para restaurar una cierta opacidad al arte de Bruegel. Señalar la profundidad, la negrura imponente de los cuervos recortados que revolotean a través de sus paisajes, volando de aquí para allá, es lo mejor que puedo hacer. La presencia de los cuervos que habitan tanto *sobre* como *dentro* del paisaje ilusionista que hay ante nosotros, nos recuerda el papel de la imagen como agente de interpretación histórica.

<sup>35</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, editado por Jacques-Alain Miller, traducido por Alan Sheridan (Nueva York: Norton, 1981), 114. Doy las gracias a Michael Holly por indicarme este pasaje.

## VI. MIMESIS E ICONOCLASIA

