

Colección dirigida
por José Luis Molinuevo

ANA GARCÍA VARAS (Ed.)

FILOSOFÍA
DE LA
IMAGEN



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

METAMORFOSIS

12

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y el autor

Motivo de cubierta:
Kevin Donegan

I.^a edición: Junio, 2011
ISBN: 978-84-7800-141-5
Depósito Legal: S. 697-2011

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado Postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Impreso en España - Printed in Spain

GRÁFICAS LOPE
Teléfono +34 923 19 41 31
www.graficaslope.com
lope@graficaslope.com
Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

▲

CEP. Servicio de Bibliotecas

GARCÍA VARAS, Ana

FILOSOFÍA de la imagen / Ana García Varas (ed.).—1a. ed.—
Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2011

328 p.—(Metamorfosis ; 12)

1. Imagen (Filosofía). I. García Varas, Ana.

165.18

A Juan y María

de sentido, insospechados espacios de visualidad, de tonalidad, de gestos, de mímica y de movimiento, que no necesitan ser mejorados o justificados a posteriori por la palabra. El logos no es solamente la predicación, la verbalización y el lenguaje: su campo es considerablemente más amplio. Por ello es importante que sea cultivado¹.

¿QUÉ ES UNA IMAGEN?

William J. Thomas Mitchell

HA HABIDO ÉPOCAS en las que la pregunta «¿qué es una imagen?» era un asunto de cierta urgencia. En el Bizancio de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, la respuesta identificaría a uno inmediatamente como un partisano en la lucha entre el emperador y el patriarca, como un iconoclasta radical que persigue purificar de idolatría la Iglesia, o como un iconófilo conservador que persigue mantener las prácticas rituales tradicionales. El conflicto sobre la naturaleza y el uso de los iconos, que aparentaba ser una fina disquisición sobre los elementos del ritual religioso y el significado de los símbolos, era en realidad, como apunta Jaroslav Pelikan, «un movimiento social camuflado» que «utilizaba el vocabulario doctrinal para racionalizar un conflicto esencialmente político»¹. En la Inglaterra de mediados del siglo XVII, la conexión entre movimientos sociales, causas políticas, y la naturaleza de las imágenes resultaba, por el contrario, bastante explícita. No es quizá muy exagerado decir que en la Guerra Civil Inglesa se luchaba por el problema de las imágenes, y no solo en lo que respecta a las estatuas y otros símbolos materiales del ritual religioso, sino en asuntos menos tangibles como el «ídolo» monárquico y, más aún, «los ídolos mentales» que los pensadores de la Reforma buscaban eliminar de sí y de otros².

¹ Texto original: BOEHM, Gottfried, «Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder», en MAAR, Christa y BURDA, Huber (ed.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: Dumont, 2004, pp. 28-43. Reeditado en BOEHM, Gottfried, *Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2010, pp. 34-53. Traducido por Antonio de la Cruz Valles y Ana García Varas.

¹ Cf. PELIKAN, Jaroslav, *The Christian Tradition*, Chicago, 1974, vol. II, cap. 3, para una explicación sobre la controversia iconoclasta en la Cristiandad Oriental.

² Cf. HILL, Christopher, «Eikonoklastes and Idolatry», *Milton and the English Revolution*, Harmondsworth: Penguin, 1997, pp. 171-181, para una introducción a este problema.

Si la urgencia en la pregunta sobre qué es una imagen es algo menor actualmente, no es porque haya dejado de tener fuerza entre nosotros, ni ciertamente porque se comprenda su naturaleza con claridad. Es un tópico de la crítica moderna considerar que las imágenes poseen un poder en el mundo moderno con el que ni soñaban los antiguos idólatras¹. Y resulta asimismo evidente que la cuestión acerca de la naturaleza de las imágenes solo ha sido desplazada a un segundo plano, en la crítica moderna, por el problema del lenguaje. Si la lingüística tiene su Saussure y su Chomsky, la iconología tiene a su Panofsky y su Gombrich. Pero la presencia de estos grandes sintetizadores no debería tomarse como un indicio de que los enigmas del lenguaje o las imágenes están cerca de ser resueltos. La situación es justo la contraria: el lenguaje y las imágenes no son ya lo que prometían ser para los críticos y filósofos de la Ilustración (un medio perfecto y transparente a través del cual el entendimiento puede representarse la realidad). Para la crítica moderna, tanto el lenguaje como las imágenes se han convertido en enigmas, en problemas que hay que explicar, en cárceles que aíslan del mundo al entendimiento. El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de

¹ Susan Sontag da cuenta elocuentemente de muchos de estos tópicos en *Sobre la fotografía* (SONTAG, Susan, *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977) [ed. esp.: SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996], un libro que debiera haberse titulado, más propiamente, «Contra la fotografía». Sontag inicia su discusión sobre la fotografía observando que «la humanidad permanece inmutable en la caverna de Platón, deleitándose aún, con un viejo hábito, en las meras imágenes de la verdad» (ibíd., p. 3). Las imágenes fotográficas, concluye Sontag, resultan más peligrosas aún que las imágenes artesanales a las que se enfrentó Platón, por ser «poderosos medios para transformar las tablas en realidades —transformando a ésta en una sombra (ibíd., p. 180). Otras importantes críticas de las imágenes y de las ideologías modernas incluyen «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» de Walter Benjamin (BENJAMIN, Walter, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, ed. Hanna Arendt, New York: Schocken Books, 1969, pp. 217-251) [ed. esp.: BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en BENJAMIN, Walter, *Obras*, Madrid: Abada Editores, 2008, libro I, vol. 2], *The Image* de Daniel J. Burstin (BURSTIN, Daniel J., *The Image*, New York: Harper & Row, 1961), «The Rethoric of the Image» de Roland Barthes (BARTHES, Roland, «The Rethoric of the Image», en BARTHES, Roland, *Image/Music/Text*, trad. Stephen Heath, New York: Hill & Wang, 1977, pp. 32-35) e *Ideology and the Image* de Bill Nichols (NICHOLS, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press, 1981).

como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica⁴.

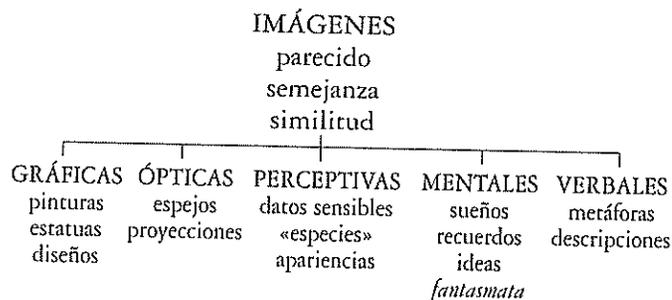
El propósito del siguiente trabajo no es ni el avance teórico en la comprensión de la imagen, ni añadir otra crítica más a la idolatría moderna dentro del creciente catálogo de las polémicas iconoclastas. Mi objetivo es, por el contrario, estudiar alguno de lo que Wittgenstein llamaría «juegos de lenguaje» que jugamos con la noción de imágenes, y sugerir algunos planteamientos sobre las formas de vida históricas en que se sustentan dichos juegos. Por tanto, no pretendo aportar una nueva o mejor definición de la naturaleza fundamental de las imágenes, ni tampoco examinar algunas representaciones concretas u obras de arte. Mi método será, por el contrario, analizar algunas de las maneras en que utilizamos la palabra «imagen» en algunos de los discursos institucionalizados (en concreto, en la crítica literaria, la historia del arte, la teología y la filosofía) y criticar el modo en que cada una de estas disciplinas recurre a nociones sobre las imágenes tomadas en préstamo de sus disciplinas vecinas. Mi objetivo es investigar la manera en que nuestra comprensión «teórica» se fundamenta ella misma tanto en prácticas sociales y culturales como en una historia que es fundamental para comprender, no solo qué son las imágenes, sino qué es la naturaleza humana o en qué podría convertirse. Las imágenes no son solo un tipo especial de signo, sino algo similar a un actor en el escenario de la historia, una presencia o un personaje imbuido de un carácter legendario, una historia paralela que participa de los relatos que nos contamos sobre nuestra propia evolución, desde criaturas «hechas a imagen y semejanza» de un creador a criaturas que se hacen a sí mismas y a su mundo según su propia imagen.

⁴ Cf. MITCHELL, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, Chicago: Chicago University Press, 1980, para una recopilación de trabajos recientes que consideran a la imagen como una forma de lenguaje.

I. LA FAMILIA DE LAS IMÁGENES

Hay dos cosas que llamarán inmediatamente la atención de aquel que trate de formarse una visión general de aquellos fenómenos que reciben el nombre de imágenes. La primera es simplemente la gran cantidad de cosas que reciben tal denominación. Llamamos «imagen» a cuadros, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, espectáculos, proyecciones, poemas, diseños, recuerdos, e incluso ideas, y la gran variedad de esta lista podría hacer pensar que es imposible una comprensión sistemática y unitaria. La segunda cosa que podría llamarnos la atención es que llamar a todas estas cosas «imagen» no supone necesariamente que todas ellas tengan algo en común. Podría ser mejor, en un principio, considerar las imágenes como una amplia familia que ha migrado con el tiempo y el espacio y en cuyo tránsito ha sufrido profundas mutaciones.

Sin embargo, si las imágenes constituyen una familia, habría algún modo de trazar su genealogía. Si empezamos, no buscando una definición universal del término, sino observando aquellos lugares donde las imágenes se han diferenciado unas de otras ateniéndose a los límites entre diferentes discursos institucionales, damos con un árbol genealógico similar al siguiente:



Cada tronco del árbol determina un tipo de imágenes que ocupa un lugar importante en alguna disciplina intelectual: las imágenes mentales pertenecen a la psicología y la epistemología; las imágenes ópticas a la física; las imágenes gráficas, escultóricas o arquitectónicas a la historia del arte; las

imágenes verbales a la crítica literaria; las imágenes perceptivas ocupan una región en cierto modo fronteriza en la que fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiosos de la óptica se encuentran en el mismo terreno que los filósofos y los críticos literarios. Es esta una región habitada por un cierto número de extrañas criaturas que vagan por la frontera entre una concepción física y una psicológica de las imágenes: las «especies» o «formas sensibles» (según Aristóteles) emanan de los objetos y se impresionan en los receptáculos de nuestros sentidos, como si de cera se tratasen, al modo de un sello de lacre⁵; los *fantasmata*: versiones revividas evocadas por la imaginación de aquellas impresiones en ausencia de los objetos que las habían estimulado originariamente; «datos sensibles» o «percepciones», que juegan un papel más o menos análogo en la psicología; y por último, aquellas «apariencias» que (en el lenguaje común) se interponen entre nosotros y la realidad, y a las que nos referimos a veces como «imágenes» —desde las imágenes proyectadas por un actor de talento hasta aquellas creadas para un producto o personaje por expertos en publicidad y propaganda.

La historia de la teoría óptica abunda en estos agentes intermediarios entre nosotros y los objetos percibidos. A menudo, como es el caso del «flujo visual» de Platón y los *eidola* o *simulacra* de la teoría atomista, son concebidos como emanaciones materiales de los objetos, imperceptibles pero corpóreos, que se impresionan por la fuerza en nuestros sentidos. Las especies son consideradas a veces como meras entidades formales, no corpóreas, que se propagan por un medio inmaterial. Y otras teorías describen la transmisión aún en sentido contrario, de nuestros ojos a los objetos. Roger Bacon proporciona una buena síntesis de los supuestos comunes de la antigua teoría óptica:

Toda causa eficiente actúa según su propia fuerza que ejerce sobre la materia adyacente, así como la luz [*lux*] del sol ejerce su fuerza sobre el aire (cuya fuerza difunde la luz [*lumen*] por todo el mundo desde la luz [*lux*] solar). Y a esta fuerza se le llama «parecido», «imagen» y «especies», así como de otras

⁵ ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, trad. T. Calvo Martínez, Madrid: Gredos, 1994, II 12 424a.

muchas formas... Estas especies provocan todas las acciones que hay en el mundo, ya que actúan en los sentidos, en el intelecto, y en toda la materia del mundo para la generación de todas las cosas.⁶

Debería quedar claro, siguiendo la explicación de Bacon, que la imagen no es solo un tipo especial de signo, sino un principio fundamental de lo que Michel Foucault llamaría «el orden de las cosas». La imagen es el concepto general, el cual se ramifica en varios parentescos concretos (*convenientia, aemulatio, analogía, simpatía*) que reúnen el mundo en un todo bajo «figuras del conocimiento»⁷. Presidiendo todos estos casos particulares de imágenes he situado, por tanto, un concepto paterino, el concepto de imagen «como tal», ese fenómeno cuyo discurso institucional corresponde a la filosofía o la teología.

En la actualidad, cada una de estas disciplinas ha generado, en su propio campo, una enorme cantidad de bibliografía sobre la función de las imágenes, una situación que tiende a intimidar a cualquiera que intente hacerse con una visión general del problema. Existen precedentes esperanzadores de obras que reúnen distintas disciplinas sobre las imágenes, como los estudios de Gombrich sobre la imagen pictórica según su aspecto perceptivo y óptico, o las investigaciones de Jean Hagstrum sobre las artes afines de la poesía y la pintura. Sin embargo, la tendencia general en los estudios dedicados a cada uno de los modos de imagen es relegar los otros modos a un «segundo plano» fuera del análisis del tema que trata cada disciplina. En caso de que se diera un estudio unificado de las imágenes, una iconología sistemática, ésta amenazaría con comportarse, tal y como advertía Panofsky, «no como la etnología frente a la etnografía, sino como la astrología frente a la astrografía»⁸. La discusión sobre las imágenes poéticas descansa por lo común en una teoría de la imagen

⁶ Citado en LINDBERG, David. C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago: Chicago University Press, 1976, p. 113.

⁷ Cf. FOUCAULT, Michel, *The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences*, New York: Random House, 1970, cap. 2. [Ed. esp.: FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI, 1968, cap. II: «La prosa del mundo»].

⁸ PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York: Doubleday, 1955, p. 32. [Ed. esp.: PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1983, p. 51].

mental improvisada a partir de las dudosas concepciones de la mente del siglo XVII⁹. Las discusiones sobre las imágenes mentales depende a su vez de una relación bastante limitada con las imágenes visuales, a menudo precedida de la discutible presunción de que hay cierto tipo de imágenes (fotografías, imágenes reflejadas en el espejo) que proporcionarían una copia directa e inmediata de aquello que representan¹⁰. Los análisis ópticos de los espejos ignoran totalmente el tipo de criaturas que son capaces de usarlos y las discusiones sobre las imágenes gráficas tienden a estar aisladas, por el provincianismo de la historia de arte, de un contacto con cuestiones teóricas o cuestiones más amplias referidas a la historia del pensamiento. Parecería útil, sin embargo, procurar una visión general de las imágenes que examinara las delimitaciones que trazamos entre distintos tipos de imágenes y criticara las suposiciones que cada una de estas disciplinas hace de la naturaleza de las imágenes respecto de sus campos vecinos.

Es evidente que no podemos abordar todos estos asuntos al mismo tiempo, así que la siguiente cuestión que se presenta es por dónde empezar. La regla general sería comenzar por los asuntos más obvios y evidentes, y desde ahí abordar los dudosos o problemáticos. Podríamos comenzar por preguntar qué miembros de la familia de las imágenes reciben su nombre en un sentido estricto, apropiado o literal; y cuáles suponen un sentido del término amplio, figurado o

⁹ La entrada «imágenes» de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1974) comienza con una definición que bien podría haber sido tomada directamente de Locke: «una imagen es una reproducción mental de una sensación producida por una percepción física».

¹⁰ Por el momento, podría ser de ayuda observar que tanto las críticas como las defensas de las imágenes mentales han caído en esta falacia al presentar sus argumentos. Los defensores de las imágenes mentales consideran la teoría de la copia como una garantía de la eficacia cognitiva de las imágenes mentales; las ideas verdaderas se considerarían copias fidedignas que «reflejan» los objetos que representan. Sus enemigos han recurrido a esta doctrina romándola como un argumento de fácil refutación para desacreditar las imágenes mentales, o para afirmar que las imágenes mentales deben ser algo distinto de las «imágenes reales» que (así es como argumentan) «se parecerían» a lo que representan. Para una buena introducción al debate en psicología entre iconófilos e iconóforos modernos, ver BLOCK, Ned (ed.), *Imagery*, Cambridge: MIT Press, 1981. La mejor crítica a la teoría de la copia la desarrolla GOODMAN, Nelson en *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976) [ed. esp.: GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona: Seix Barral, 1976].

impropio. Es difícil resistir la tentación de considerar que el sentido «apropiado» de imagen corresponde al tipo de cosas que encontramos a la izquierda del diagrama, las representaciones gráficas u ópticas que vemos expuestas en un espacio objetivo y un espacio público común. Puede que queramos discutir el estatus de ciertos casos especiales y si las pinturas abstractas no representativas, los motivos ornamentales o estructurales y los diagramas o gráficos se pueden llamar propiamente «imágenes». Pero sea cual sea el caso límite que queramos considerar, parece justo afirmar que no tenemos más que una vaga idea de lo es una imagen en un sentido literal del término. Y a partir de esta vaga idea se determina qué otros usos de la palabra son figurados o impropios.

Las imágenes mentales y verbales a la derecha de nuestro diagrama, por ejemplo, parecerían ser imágenes solo en un sentido dudoso y metafórico. La gente puede asegurar que en su cabeza se presentan imágenes al dormir o al soñar, pero solo tenemos su testimonio; no tenemos (tal es el argumento) forma objetiva de comprobarlo. Incluso aunque creyéramos en los testimonios sobre las imágenes mentales, parece evidente que éstas han de ser distintas a las reales y materiales. Las imágenes mentales no parecen ser tan firmes y estables como las reales, y varían de una persona a otra: si digo «verde», por ejemplo, alguno de los lectores podrá quizá visualizar el verde, pero otros visualizarán una palabra o nada en absoluto. Y las imágenes mentales no parecen ser tampoco exclusivamente visuales del modo como lo son las reales: implican a todos los sentidos. Más aún, las imágenes verbales pueden tanto implicar a todos los sentidos, como no implicar elemento sensorial alguno, aludiendo, a veces, nada más que a un concepto abstracto común como la justicia, la gracia o el mal. No es una sorpresa que los profesores de literatura se pongan muy nerviosos cuando la gente empieza a tomarse la noción de imagen verbal de un modo demasiado literal¹⁴. Y tampoco es apenas extraño que una de las mayores ofensivas

¹⁴ Para un estudio más detallado contra la pertinencia de la noción de imagen literaria, ver FURBANK, Philip N., *Reflections on the Word «Image»*, Londres: Secker & Warbuck, 1970. Furbank rechaza toda idea de imagen mental o literaria considerándolas metáforas ilegítimas y defiende que deberíamos limitarnos al «sentido natural de la palabra "imagen", entendida ésta como un parecido, una representación o un simulacro» (ibídem., cap. I).

llevada a cabo por parte de la psicología y la filosofía modernas haya sido desacreditar las nociones tanto de imagen mental como de imagen verbal¹⁵.

Más adelante argumentaré que cada una de estas tres distinciones tópicas entre las imágenes «verdaderas» y su ilegítima prole son sospechosas. Pretendo mostrar, contra la creencia común, que las imágenes «verdaderas» no son estables, estáticas o permanentes en sentido metafísico alguno. No son percibidas por diferentes sujetos de una manera más parecida que lo son las imágenes de los sueños. Y no son exclusivamente visuales en ningún sentido relevante, sino que implican una aprehensión e interpretación multisensorial. Las imágenes reales y auténticas tienen más en común con sus hijos bastardos de lo que estarían dispuestas a admitir. Pero, por el momento, aceptemos esta caracterización y examinemos la genealogía de estas nociones ilegítimas, las imágenes de la mente y las imágenes del lenguaje.

2. LA IMAGEN MENTAL: UNA CRÍTICA WITTGENSTEINIANA

En vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes. Y cuando afirma o niega (de lo imaginado) que es bueno o es malo, huye de ello o lo persigue. He ahí como el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen.

Aristóteles, *De Anima*, III 7 431a

Un concepto con la sólida autoridad de trescientos años de investigación y especulación institucionalizada tras de sí no va a abandonarnos sin disputa. Las imágenes mentales han ocupado un lugar central en las teorías de la mente al menos desde el *De Anima* de Aristóteles, y sigue siendo una piedra angular del psicoanálisis, los estudios experimentales sobre la percepción y las creencias populares sobre la mente¹⁶. Parece

¹⁵ La imagen mental, sin embargo, ha tenido su resurgimiento. Tal y como hace notar Ned Block, «después de cincuenta años de olvido durante el apogeo del conductismo, la imagen mental vuelve a ser un objeto de estudio de la psicología» (BLOCK, Ned —ed.—, *Imagery*, Cambridge: MIT Press, 1981, cap. I).

¹⁶ Platón compara en el *Téeteto* las imágenes mentales con las inscripciones en una tablilla de cera, y su teoría de las Formas a menudo acude para defender las imágenes

justo decir que el papel de la representación mental en general y de la imagen mental en particular ha sido uno de los principales campos de batalla de las teorías de la mente modernas. Una buena muestra del poder de esta cuestión en ambos lados del debate es que el crítico más feroz de las imágenes mentales de nuestros tiempos desarrolló una «teoría figurativa» del significado como piedra de toque de sus primeros trabajos, y pasó el resto de su vida luchando contra la influencia de su propia teoría, tratando de expulsar la idea de imagen mental junto con su carga metafísica⁴.

El modo como Wittgenstein ataca a las imágenes mentales no consiste, sin embargo, en recurrir a la simple estrategia de negar la existencia de éstas. Concede de buen grado que puede haber imágenes asociadas al pensamiento o al discurso, insistiendo solo en que esas imágenes no se consideren como entidades privadas, metafísicas e inmateriales más que las imágenes reales. La táctica de Wittgenstein es

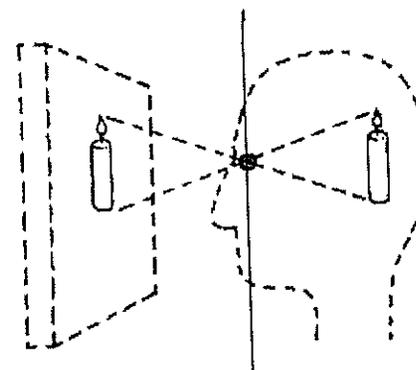
mentales innatas o arquetípicas. Los estudios empíricos de las imágenes mentales han seguido por lo común a la tradición aristotélica, que se inaugura con el estudio sobre la percepción efectuado en el *De Anima*: «sentido es la capacidad de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro» (ARISTÓTELES, *op. cit.*, II 12 424a). La imaginación para Aristóteles es la facultad que reproduce estas imágenes en ausencia de estímulo sensorial por parte de los objetos, y recibe el nombre de «fantasía» (derivado del término luz), ya que «la vista es el sentido más altamente desarrollado» y sirve como modelo para los demás sentidos. Aunque algunos aspectos de este modelo han sido puestos en duda, sus supuestos fundamentales se mantuvieron a lo largo del siglo XVIII. Hobbes, por ejemplo, rechaza la noción aristotélica de «especies visibles», que hace el papel del sello en las impresiones sensibles, pero acepta la noción de imaginación como una «sensación decadente» (cf. HOBBS, Thomas, *Leviatán: la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Madrid: Alianza, 2001, caps. I y II). Locke admite la similitud entre su consideración de la percepción y la de Aristóteles en sus *Examinations of P. Malebranche Opinions* (1706). El primer enemigo real de las imágenes mentales, el filósofo escocés Thomas Reid, consideró la doctrina de los fantasmata de Aristóteles (citando el resumen de Richard Rorty) como el comienzo de la «pendiente de bajada que lleva hasta Hume». Cf. RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 144.

⁴ Wittgenstein desarrolló la teoría figurativa en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (primera edición alemana de 1921) y, por lo general, se considera que la abandonó en sus trabajos previos a las *Investigaciones Filosóficas* (1953). Lo que aquí defiendo es que la teoría figurativa de Wittgenstein es bastante compatible con su crítica de las imágenes mentales, y que su principal preocupación era corregir los malentendidos de la teoría figurativa, en especial aquellos que lo vinculaban con la postura empirista de las imágenes perceptivas o con la idea positivista de un lenguaje ideal.

desmitificar la imagen mental sacándola a la luz, donde la podamos ver:

Colocamos en la misma categoría de las manchas de color realmente vistas y de los sonidos oídos a las imágenes mentales de colores, formas, sonidos, etc., etc., que juegan un papel en la comunicación por medio del lenguaje⁴.

Sin embargo resulta difícil situar las imágenes mentales y las físicas «en la misma categoría». Está claro que no podemos hacerlo cortando la cabeza de alguien para comparar sus imágenes mentales con las pintadas en nuestra pared. Una estrategia mejor, más acorde con el espíritu de Wittgenstein, sería observar en primer lugar los modos como introducimos estas imágenes «en nuestra cabeza», tratando de representarnos el tipo de mundo en el que tal acción tendría sentido. Propongo la siguiente figura solo a modo ilustrativo:



La figura ha de ser leída como un palimpsesto formado por tres relaciones superpuestas: (1) entre un objeto real (la vela de la izquierda) y la imagen reflejada, proyectada o representada del mismo; (2) entre un objeto real y una imagen mental en una mente considerada (al modo de Aristóteles, Hobbes, Locke o Hume) como un espejo, cámara oscura o

⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig, *The Blue and Brown Books*, New York: Harper & Brothers, 1958, p. 89 [ed. esp.: WITTGENSTEIN, Ludwig, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos, 1993, p. 124].

superficie sobre la cual dibujar o pintar; (3) entre una imagen material y una mental. (Puede ser de ayuda imaginarse el diagrama como tres transparencias superpuestas, la primera mostraría solo las dos velas, la real a la izquierda y su imagen a la derecha; la segunda añadiría la cabeza humana para mostrar la introyección mental de la vela representada o reflejada; la tercera añadiría el marco alrededor de la vela «real» que reflejaría el papel imaginario de la vela de la derecha. Para simplificar, asumo que las inversiones ópticas se han rectificado). Lo que el diagrama presenta como un todo es la matriz de analogías (principalmente metáforas oculares) que dominan las teorías de la representación mental. En concreto, muestra cómo las divisiones clásicas de la metafísica occidental (mente-materia, sujeto-objeto) se traducen a un modelo de representación: la relación entre las imágenes visuales y los objetos que representan. La conciencia misma se considera como la actividad de producción, reproducción y representación de imágenes visuales gobernada por mecanismos como lentes, superficies de recepción, y agentes que imprimen, graban o dejan huellas sobre estas superficies.

Ahora bien, este modelo está sujeto a una amplia variedad de objeciones: asimila toda percepción y toda conciencia a un paradigma visual y figurativo; presupone una perfecta simetría entre mente y mundo; y afirma la posibilidad de una correspondencia punto por punto entre objeto e imagen, fenómenos del mundo y representación en la mente o en símbolos gráficos. Presento este modelo de forma gráfica no para afirmar su verdad, sino para hacer ver el modo como dividimos nuestro universo en el lenguaje común, concretamente en ese lenguaje que asume la experiencia sensible como base de todo conocimiento. El modelo también nos permite tomar en un sentido literal la advertencia de Wittgenstein de situar las imágenes mentales y físicas «en la misma categoría», y nos ayuda a ver la reciprocidad e interdependencia de las dos concepciones.

Déjenme presentarlo de un modo algo distinto. Si la mitad del diagrama que aquí se presenta como «la mente» (es decir, mi mente, las tuyas, toda la conciencia humana) fuera liquidada, tenderíamos a pensar que el mundo físico continuaría existiendo estupendamente sin nosotros. Pero no sería lo mismo al contrario: si el mundo fuera aniquilado,

la conciencia no permanecería (esto es, por cierto, lo que resulta engañoso de la simetría del diagrama). Si, por otro lado, tomamos el modelo como una forma de dar cuenta del modo en que hablamos de las imágenes, entonces la simetría no resulta tan errada. Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las *del* mundo) evidentemente sí. Y no es solo porque está en las manos del ser humano hacer un cuadro, un espejo u otro tipo de simulacro (los animales son capaces de representarse imágenes de algún modo cuando se camuflan o imitan a otros). Es porque una imagen no puede considerarse *como tal* sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas).

Pero si la clave para reconocer imágenes reales y materiales del mundo está en la curiosa habilidad de decir que «está» y «no está» al mismo tiempo, hemos de preguntarnos por qué las imágenes mentales deberían considerarse más (o menos) misteriosas que las imágenes «reales». El problema que han tenido siempre tanto los filósofos como la gente corriente con la idea de imagen mental es que ésta parece estar fundada universalmente en la experiencia real y común (todos soñamos, imaginamos y somos capaces, en distinto grado, de representarnos a nosotros mismos sensaciones concretas), pero no podemos señalarlas y decir «ahí, eso es una imagen mental». Es exactamente el mismo tipo de problema que ocurre, en otro sentido, si intento señalar una imagen «real» y explicar qué es a alguien que no sepa ya qué es una imagen. Señalo al cuadro de Zeuxis y digo «ahí, eso es una imagen». Y el otro responde, «¿Te refieres a esa superficie de colores?» o «¿Te refieres a esas uvas?».

Cuando decimos entonces que la mente es como un espejo o una pizarra, inevitablemente suponemos que es otra mente la que dibuja o descifra las imágenes que hay en ella. Pero se ha de entender que la metáfora impide a su vez inver-

tir su sentido: la «pizarra en blanco» material que está en la pared de la clase, el espejo de mi vestíbulo, la página que tengo ante mí son lo que son porque la mente hace uso de ellas para representar el mundo, ella misma, para sí misma. Si empezamos diciendo que la mente es una tabula rasa o una cámara oscura, no tardará en ocurrir que la página en blanco y la cámara empiecen a tener ellas mismas mentes y se conviertan en lugares conscientes por derecho propio¹⁶.

Esto no debe considerarse como una defensa de que la mente es una pizarra en blanco o un espejo, sino solo que es el modo como la mente es capaz de representarse a sí misma. Podría representarse a sí misma de otros modos: como un edificio, una estatua, como un gas o líquido invisible, como un texto, una narración, o una melodía, o como nada en concreto. Podría rehusar hacerse una imagen de sí misma y rechazar toda autorrepresentación, igual que podemos mirar un cuadro, una estatua o un espejo y no verlo como un objeto de representación. Podríamos ver los espejos como delgados objetos verticales, los cuadros como masas de colores en superficies planas. No hay una regla que determine que la mente tenga que hacerse una imagen de sí misma, del mismo modo como no hay una regla que obligue a ir a un museo de pintura, o que obligue, una vez dentro, a ver los cuadros. Si eliminamos la idea de que hay algo necesario, natural o automático en la formación tanto de las imágenes mentales, como de las materiales, entonces podemos hacer como sugiere Wittgenstein y situarlas «en la misma categoría» que los símbolos funcionales o, como en nuestro modelo, en el mismo espacio lógico¹⁷. Esto no anula

¹⁶ Esta suerte de reciprocidad entre nuestra representación de signos materiales y la actividad mental es descrita acertadamente por Aristóteles cuando afirma que «lo inteligible ha de estar en él del mismo modo que en una tablilla en la que nada está actualmente escrito» (ARISTÓTELES, *op. cit.*, III 4 430a). Las ideas, las imágenes, «lo que piensa la mente» (o aquello «en lo que piensa»), no está más en la mente que las palabras de una página están «en» la página antes de ser impresas.

¹⁷ Mi argumentación aquí es similar a la que sigue Jerry Fodor en *El lenguaje del pensamiento* (FODOR, Jerry, *The Language of Thought*, New York: Cromwell, 1975) [ed. esp.: FODOR, Jerry, *El lenguaje del pensamiento*, Madrid: Alianza, 1985]. Fodor discute muchos de los argumentos decisivos contra la «Urdoctrina» de las imágenes mentales del empirismo, los cuales se centran especialmente en la idea de que «los pensamientos son imágenes mentales y se refieren a sus objetos solo en la medida en que se parecen a ellos». Tal como apunta Fodor, el hecho de que haya poderosos

todas las diferencias entre las imágenes mentales y las físicas, pero puede ayudar a desmitificar la cualidad metafísica u oculta de esta diferencia, y despejar nuestra sospecha de que las imágenes mentales son impropias en algún sentido o que están ilegítimamente formadas a partir de las «cosas reales». El camino que lleva desde el modelo original a la analogía ilegítima puede recorrerse también y con facilidad en la dirección opuesta. Wittgenstein diría que «podríamos reemplazar perfectamente cada proceso de imaginar por un proceso de mirar un objeto o de pintar, dibujar o modelar; y cada proceso de hablar con uno mismo por procesos de hablar en voz alta o de escribir»¹⁸, pero este «reemplazo» también se puede hacer (y se hace) en la otra dirección. Podemos sustituir igualmente y de forma sencilla lo que llamamos «manipulación física de signos» (pintar, escribir, hablar) con locuciones tales como «pensar en papel, en voz alta, en imágenes», etc.

Una buena manera de aclarar la relación entre imágenes mentales e imágenes físicas es valerse de un diagrama, como acabamos de hacer, para mostrar la matriz de analogías que conecta las teorías de la representación con las teorías de la mente. Podríamos tener la tentación de afirmar que la versión mental del diagrama ya estaba en nuestras cabezas antes de aparecer en el papel, y que ya dominaba el modo de discutir el límite entre las imágenes mentales y las físicas. Bueno, quizá fuera así, o quizá se nos apareciera solo en un cierto momento de la discusión, cuando comenzamos a utilizar palabras como «delimitación» y «mundo». O quizá jamás se nos ocurrió al pensar o escribir estas cosas, y sería solo después, tras muchas revisiones, cuando se nos ocurrió. ¿Significa esto que el diagrama mental estaría ahí previamente como una especie de profunda estructura inconsciente que determina nuestro uso de la palabra «imagen»? ¿o es

argumentos en contra de dicha doctrina no invalidaría otras hipótesis que no se basaran en una teoría de la «copia» para su concepción de imagen mental, aunque las relegaría a ser consideradas como signos convencionales que requieren de un marco cultural para ser interpretados. Cf. FODOR, *op. cit.*, pp. 174 y ss., para seguir la discusión de Fodor sobre estos temas.

¹⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig, *op. cit.*, p. 4. [Ed. esp.: *op. cit.*, p. 30].

una construcción posterior, una proyección gráfica del espacio lógico supuesto en nuestras proposiciones sobre las imágenes? En ninguno de los casos, ciertamente, podemos considerar el diagrama como algo mental en el sentido de «privado» o «subjetivo»; es más bien algo que aparece en el lenguaje, y no solo en el mío, sino en un modo de hablar acerca de las mentes y las imágenes que hemos heredado de una larga tradición. Nuestro diagrama podría considerarse tanto una «imagen verbal» como una mental, lo que nos lleva a la otra rama claramente ilegítima del árbol genealógico de las imágenes, la noción de imágenes del lenguaje.

3. UNA BREVE HISTORIA DE LAS IMÁGENES VERBALES

Los pensamientos son imágenes de las cosas, igual que las palabras lo son de los pensamientos; y todos sabemos que las imágenes y las representaciones son verdaderas solo en la medida en que son verdaderas representaciones de los hombres y las cosas... pues tanto poetas como pintores consideran su tarea tomar el aspecto de las cosas de su apariencia.

Joseph Trapp, *Lectures on Poetry* (1711)⁹

Para la comprensión de una proposición es tan poco esencial que uno se imagine algo con ella, como que esboce un dibujo de acuerdo con ella.

Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, p. 396¹⁰

Al contrario que las imágenes mentales, las imágenes verbales parecen inmunes a la acusación de ser entidades metafísicas incognoscibles enclaustradas en un espacio privado y subjetivo. Los textos y los actos de habla no son, al fin y al cabo, meros asuntos de la «conciencia», sino expresiones públicas que se encuentran ahí fuera junto a toda la suerte de

⁹ TRAPP, Joseph, «Of the Beauty of Thought in Poetry», *Lectures on Poetry*, trad. William Blake, lección VIII.

¹⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Ed. Altaya, 1999, p. 104.

representaciones materiales que creamos (pinturas, estatuas, gráficos, mapas, etc.). No hay por qué decir, de un párrafo descriptivo, que es exactamente igual a una imagen para observar que poseen funciones similares en cuanto símbolos públicos que proyectan estados de cosas y sobre los cuales podemos alcanzar acuerdos circunstanciales y provisionales.

Una de las reivindicaciones más enérgicas a favor de la pertinencia de la idea de imagen verbal aparece ya, irónicamente, en la temprana reivindicación de Wittgenstein de que «una proposición es una imagen de la realidad, [...] un modelo de realidad tal y como nos la imaginamos», y esto no es una metáfora, sino un asunto de «sentido común»:

A primera vista, una proposición (una que aparece en una página impresa, por ejemplo) no parece ser una imagen de la realidad a la que se refiere. Pero tampoco las notas escritas parecen ser a primera vista la imagen de una pieza musical, ni nuestra notación fonética (el alfabeto) ser una imagen de nuestro discurso. Y aún estos lenguajes de signos demuestran ser imágenes, incluso en su sentido corriente, de lo que representan (*Tractatus*, 4.01).

Este «sentido corriente» viene a ser justamente esto: Wittgenstein dice más tarde que una proposición es «un símil de lo designado» (4.012) y propone que «para comprender la esencia de la proposición pensemos en la escritura jeroglífica, que figura los hechos que describe» (4.106). Ahora es importante darse cuenta de que las «imágenes» que aparecen en el lenguaje, amenazando (según Wittgenstein) con atraparnos en sus falsos modelos, no son exactamente las mismas que esos símiles y jeroglíficos. Las imágenes del *Tractatus* no son fuerzas ocultas o mecanismos de ciertos procesos psicológicos. Son traducciones, isomorfismos, homologías estructurales (estructuras simbólicas que obedecen un sistema de reglas para su traducción). Wittgenstein las llama a veces «espacios lógicos», y el hecho de que las considere aplicables a la notación musical, la escritura fonética e incluso los surcos de un registro gramofónico indica que no deben ser confundidas con imágenes gráficas en un sentido restringido. La noción de Wittgenstein de imagen verbal podría ilustrarse, como hemos visto, según el modelo que presenta la relación

entre imágenes mentales y materiales de los modelos empíricos de percepción. No es que este modelo se corresponda con alguna imagen mental que tengamos necesariamente al pensar sobre este asunto. Es simplemente que el modelo muestra, en un espacio gráfico, el espacio lógico que viene determinado por un conjunto típico de proposiciones empíricas.

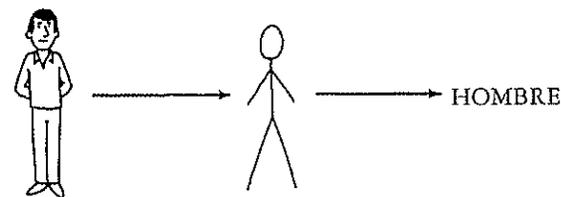
Pero aun así, toda la cuestión de si las imágenes verbales pueden llamarse propiamente imágenes nos conduce a lo que Wittgenstein llamaría «calambre mental» porque la distinción misma que presupone entre expresiones literales y figuradas está, en el discurso literario, enredada con la idea que tratamos de explicar, la imagen verbal. El lenguaje literal es considerado generalmente (por los críticos literarios) como una expresión directa, sin adornos, sin peculiaridades, carente de imágenes verbales o figuras retóricas. El lenguaje figurativo, por otro lado, es al que nos referimos generalmente cuando hablamos de imágenes verbales²¹. La expresión «imágenes verbales», en otras palabras, ¡parece ser una metáfora para la metáfora misma! No es pues de extrañar que muchos críticos literarios hayan propuesto abandonar el término para su uso crítico.

Antes de abandonar el término, sin embargo, deberíamos someterlo a la reflexión crítica e histórica. Podríamos comenzar por señalar que la idea de imagen verbal designa dos tipos muy distintos, quizá incluso antitéticos, de práctica lingüística. Hablamos de imágenes verbales, por una parte, refiriéndonos a un lenguaje metafórico, figurado u ornamentado, a una técnica que desvía la atención del objeto literal del habla hacia otra cosa. Pero también hablamos de éstas a la manera de Wittgenstein, al considerar que una proposición refleja «—como una figura viva— el presente estado de cosas» (*Tractatus*, 4.0311). En esta concepción, las imágenes verbales son tratadas igual que el sentido literal de una proposición: ese estado de cosas que, si deriva del mundo real, haría que la proposición fuera verdadera. En la teoría poética moderna esta

²¹ Esta es la segunda acepción (después de «imágenes en la mente producidas por el lenguaje») de la entrada sobre las imágenes verbales que aparece en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 363.

versión de las imágenes verbales ha sido expuesta en su forma más clara por Hugh Kenner, quien dice que la imagen verbal es solo «aquello que las palabras nombran en realidad», una definición que induce a considerar el lenguaje poético como una expresión literal y no metafórica²².

La idea moderna de imagen verbal de Kenner como nombres simples y concretos, tiene abundantes precedentes en el conjunto de asunciones comunes sobre el lenguaje que se remontan al menos al siglo XVII²³. La idea central de dichas asunciones consiste en que el significado de las palabras son nuestras viejas amigas las «imágenes mentales», que han sido impresas en nosotros por la experiencia de los objetos. Desde este punto de vista se ha de considerar que una palabra (como «hombre»), tomada como una «imagen verbal», ha sustituido al original al que se refiere en dos fases. Una palabra es una imagen de una idea, y una idea es una imagen de una cosa, una cadena de representaciones que puede ilustrarse añadiendo simplemente un vínculo más a nuestro esquema de modelo empírico del conocimiento:



Objeto o impresión original Idea o imagen mental Palabra

He representado con mayor detalle al «hombre real» que aparece aquí (o a la «impresión original» del mismo) que a la figura esquemática, la cual representa la imagen mental o «idea». Este contraste puede ser útil para ilustrar la distinción de Hume entre impresiones e ideas en el sentido de «fuerza

²² KENNER, Hugh, *The Art of Poetry*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1959, p. 38. La estrategia corriente suele ser rechazar los dos sentidos de imagen verbal, tal como C. Day Lewis hace al considerar la imagen poética como «un epíteto, una metáfora, un símil», y como un pasaje «puramente descriptivo» (LEWIS, C. Day, *Poetic Image*, Londres: Jonathan Cape, 1947, p. 18).

²³ Me baso para esto en el importante artículo de FRAZER, Ray, «The Origin of the Term "Image"» (*ELH* 27, 1960, pp. 149-161).

y vivacidad», términos empleados en el vocabulario de la representación pictórica para diferenciar las pinturas realistas o con apariencia de estar vivas, de las pinturas amaneradas, abstractas o esquemáticas. Hume sigue a Hobbes y Locke en su uso de las metáforas pictóricas para describir la cadena cognitiva y significativa: las ideas son «imágenes débiles» o «sensaciones deterioradas» que se relacionan por asociación convencional con las palabras. Hume considera que el método apropiado para aclarar el sentido de las palabras, especialmente de los términos abstractos, es remontarse en la cadena de ideas hasta su origen:

Si albergamos la sospecha de que un término filosófico se emplea sin significado o idea alguna (como ocurre con demasiada frecuencia), no tenemos más que preguntarnos *de qué impresión se deriva la supuesta idea*²⁴.

Las consecuencias poéticas de semejante teoría del lenguaje son, por descontado, un concienzudo pictorialismo, y una noción del arte del lenguaje entendido como el arte de revivir las impresiones originales de los sentidos. Es Addison probablemente quien expresa más elocuentemente la confianza en este arte:

Las palabras, cuando están bien escogidas, poseen tanta fuerza en sí mismas que una descripción a menudo nos proporciona ideas más vívidas que la visión de las cosas mismas. El lector encuentra una escena trazada con colores más vivos y pintada más realistamente en su imaginación con la ayuda de las palabras, que contemplando en la realidad la escena descrita. En este caso el poeta parece dotarla de lo mejor de la naturaleza; por supuesto que ha de parecerse a ella, pero la dota de detalles más vigorosos, realza su belleza y proporciona tal viveza a toda su pieza que las imágenes que emanan de los objetos mismos parecen débiles y vagas en comparación con aquellas que provienen de la expresión²⁵.

²⁴ HUME, David, *An Inquiry Concerning Human Understanding* (1748), HENDEL, Charles W. (ed.), New York: Bobbs-Merrill, 2.ª sección, 1955, p. 30. Las cursivas son del propio Hume. [Ed. esp.: HUME, David, *Investigación sobre el conocimiento humano*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 46-47].

²⁵ ADDISON, Joseph, «The Pleasures of Imagination, VI», *The Spectator* 416, 27 de junio de 1712, en *Eighteenth Century Critical Essays*, ELLEDGE, Scott (ed.), Ithaca: Cornell University Press, 1961, vol. 1, p. 60.

Tanto para Addison como para otros críticos del siglo XVIII, la imagen verbal no es ni un concepto metafórico ni un término que refiera (literalmente) a metáforas, figuras u otros «ornamentos» del lenguaje corriente. La imagen verbal (considerada a menudo «descripción») es la clave de todo lenguaje. Las descripciones certeras y precisas producen imágenes que «provienen de las expresiones verbales» más vívidas que las «imágenes que emanan de los objetos» mismos. Las «especies» que postuló Aristóteles, las cuales emanaban de los objetos para imprimirse en nuestros sentidos, se han convertido, en la teoría de la escritura y la lectura de Addison, en características de las palabras mismas.

Esta concepción de la poesía, y del lenguaje en general, como un proceso de producción y reproducción pictórica fue acompañada en la teoría literaria inglesa de los siglos XVII y XVIII por un declive del prestigio de las figuras y tropos retóricos. La idea de «imagen» sustituyó a la de «figura», que empezó a ser considerada como rasgo de un lenguaje «ornamentado» pasado de moda. El estilo literario de las *imágenes* verbales es «llano» y «perspicuo», un estilo que alcanza directamente a los objetos, representándolos (como afirma Addison) más vívidamente incluso que el modo como los objetos se representan a sí mismos. Esto se opone al «engañoso ornamento» de la retórica, considerada ya como un mero asunto de relación entre signos. Cuando se mencionan las figuras retóricas, es, o bien para rechazarlas como un exceso artificioso de una época prerracional y precientífica, o bien para ser reinterpretadas de modo tal que se adapten a la hegemonía de la imagen verbal. Las metáforas son redefinidas como «descripciones breves», «las alusiones y símiles son descripciones desde un punto de vista contrario [...] y la hipérbole es a menudo nada más que una descripción llevada más allá del límite de lo probable»²⁶. Incluso las abstracciones son tomadas como objetos pictóricos y visuales que se proyectan en las imágenes verbales de la personificación²⁷.

²⁶ NEWBERRY, John, *The Art of Poetry on a New Plan*, Londres, 1772, p. 43.

²⁷ Cf. WASSERMANN, Earl, «Inherent Values of Eighteenth-Century Personification», *PMLA* 65, 1950, pp. 435-463.

En la poesía romántica y moderna la imagen verbal conservó su dominio en la comprensión del lenguaje literario, y la confusa aplicación del término, tanto para la expresión literal como para la figurada, siguió favoreciendo un conglomerado de nociones tales como la descripción, los nombres concretos, los tropos, los términos «sensoriales», e incluso motivos semánticos, sintácticos o fonéticos recurrentes bajo la rúbrica de «imagería». Sin embargo, para poder desempeñar todas estas tareas, la idea de «imagería» tuvo que ser sublimada o mitificada. Los escritores románticos, por lo común, asimilan las imágenes mentales, verbales e incluso pictóricas al misterioso proceso de la «imaginación», que definen generalmente por oposición a la «mera» rememoración de imágenes mentales, la «mera» descripción de escenas externas y, en pintura, a la «mera» representación de cosas externas visibles, a diferencia del espíritu, el sentimiento o la «poesía» de una escena¹⁸.

Dicho de otro modo, bajo la tutela de la «imaginación», la idea de imagen se desdobra en dos, y se presenta una distinción entre la imagen pictórica o gráfica, que pasa a ser una forma inferior (externa, mecánica, muerta y a menudo asociada con el modelo empirista de la percepción) y una imagen «superior», que pasa a ser interna, orgánica y viva. A pesar de la afirmación de M. H. Abrams de que las figuras de la «expresión» (la lámpara) reemplazan a las figuras de la mimesis (el espejo), el vocabulario de la imagería y la representación visual aún domina la discusión sobre el arte de las palabras durante el siglo XIX. Sin embargo, en la poesía romántica, las imágenes verbales son redefinidas y se vuelven más abstractas hasta llegar a conceptos tales como el esquematismo kantiano, el simbolismo de Coleridge y la imagen no representacional de la «forma pura» o estructura trascendental. Y así, estas imágenes sublimadas y abstraídas desplazan y subsumen la idea empirista de imagen verbal como una

¹⁸ KERMODE, Frank, *The Romantic Image*, New York: Random House, 1957, y ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp*, New York: Oxford University Press, 1953 [ed. esp.: ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral, 1975], son los trabajos clásicos sobre esta «sublimación» de la imagen poética.

perspicua representación de la realidad material, al igual que esa representación había subsumido anteriormente las figuras de la retórica¹⁹.

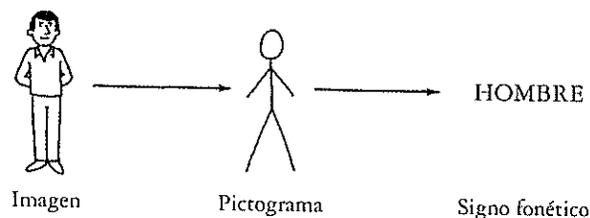
Esta sublimación progresiva de la imagen alcanza su culmen lógico cuando todo el poema o todo el texto es considerado como una imagen o «icono verbal», definiendo esta imagen, no como un parecido pictórico o impresión, sino como una estructura sincrónica en cierto espacio metafórico («aquello que presenta —en palabras de Pound— un complejo intelectual y emocional en un instante temporal»). El énfasis de la poesía de los imagistas en las descripciones concretas y particulares es, ella misma, un residuo de la concepción del siglo XVIII que hemos visto en Addison, aquella en la que la poesía se esfuerza en superar la viveza e inmediatez de las «imágenes que emanan de los objetos mismos» (el «no hay ideas sino cosas» de Williams parecería ser otra versión de esta idea). Pero el característico énfasis moderno se da al considerar la imagen como una suerte de estructura cristalina, un patrón dinámico de energía intelectual y emocional encarnada en un poema. La crítica formalista es tanto una poética como una hermenéutica en lo que respecta a este tipo de imagen verbal, mostrándonos cómo los poemas equilibran sus energías en matrices de tensión arquitectónica, y demostrando la congruencia de estas matrices con el contenido proposicional del poema.

Con la imagen moderna como forma o estructura pura vuelvo al punto con el que comencé esta gira por la imagen verbal, de vuelta a la afirmación del joven Wittgenstein de que la imagen verbal más importante es la «imagen» en el «espacio lógico» proyectado por una proposición. Esta figura fue sin embargo malentendida por el positivismo lógico, tomándola como una especie de ventana inmediata a la realidad, una realización del sueño del siglo XVII de un lenguaje perfectamente transparente que diera un acceso directo a los

¹⁹ Cf. mi ensayo «Diagrammatology», en MITCHELL, W. J. T., «Diagrammatology», *Critical Inquiry* 7:3, Spring, 1981, pp. 622-633, para una discusión del interés de Wordsworth en la geometría y su tendencia a evocar imágenes poéticas «evanescentes» o «vaporosas».

objetos y a las ideas³⁰. Wittgenstein pasó gran parte de su carrera tratando de corregir esta malinterpretación, insistiendo en que las figuras en el lenguaje no son copias inmediatas de realidad alguna. Las figuras que parecen residir en nuestro lenguaje, ya sean proyectadas en la imaginación o en el papel, no son signos menos artificiales y convencionales que las proposiciones a las que se asocian. El estatus de tales figuras es similar al de un diagrama geométrico en relación a una ecuación algebraica³¹. Es por esto que Wittgenstein propone desmitificar la idea de imagen mental sustituyéndola por su equivalente material («reemplazar en estos procesos parte del trabajo de la imaginación por actos de observación de objetos reales o por actos de pintar, dibujar o modelar»). Por ello «pensar» no es para Wittgenstein un proceso privado y oculto, sino «la actividad de operar con signos», tanto verbales como visuales³².

La fuerza de la crítica de Wittgenstein a la imagen verbal y mental puede ser ilustrada con un nuevo modo de leer nuestra representación de los vínculos entre palabra, idea e imagen en la epistemología empírica.

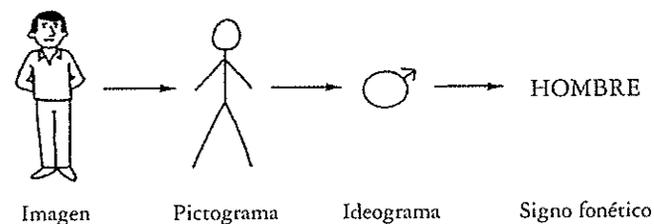


³⁰ Este malentendido se le atribuye generalmente a uno de los primeros lectores del *Tractatus*, Bertrand Russell, cuya introducción al mismo, de 1922, crea el marco para su recepción: «El señor Wittgenstein estudia las condiciones necesarias para un lenguaje lógicamente perfecto. No es que haya lenguaje lógicamente perfecto, o que nosotros nos creamos aquí y ahora capaces de construir un lenguaje lógicamente perfecto, sino que toda la función del lenguaje consiste en tener significado y solo cumple esta función satisfactoriamente en la medida en que se aproxima al lenguaje ideal que nosotros postulamos» (WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza Universidad, 1995, p. 186).

³¹ A este respecto, las «figuras» de Wittgenstein son muy similares a los «iconos» de C. S. Peirce. Cf. PEIRCE, Charles S., «The Icon, Index and Symbol», en PEIRCE, Charles S., *Collected Papers*, 8 vols., HARTSHORNE, Charles y WEISS, Paul (eds.), Cambridge: Harvard University Press, 1931-58, vol. 2, p. 158, sobre la «iconicidad» de los diagramas y las ecuaciones algebraicas.

³² WITTGENSTEIN, Ludwig, *The Blue and Brown Books*, pp. 4 y 6 [ed. esp.: WITTGENSTEIN, Ludwig, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos, 1993, pp. 30 y 33].

Intentemos ahora leer este cuadro, no como un movimiento desde el mundo a la mente, y de ésta al lenguaje, sino desde un tipo de signo a otro: como una historia en imágenes del desarrollo de los sistemas de escritura. La progresión ahora es desde la imagen visual a un «pictograma» relativamente esquemático, y de éste a la expresión mediante signos fonéticos, una secuencia que puede ser completada introduciendo un nuevo signo intermediario, el jeroglífico o «ideograma» (recordemos aquí la sugerencia de Wittgenstein en el *Tractatus* según la cual una proposición es como una «escritura jeroglífica» que «representa los hechos que describe»):



Lo que muestra el jeroglífico es un desplazamiento de la imagen original por una figura del lenguaje, técnicamente, una sinécdoque o una metonimia. Si tomamos el círculo y la flecha como la representación de un cuerpo y un falo, entonces el símbolo es una sinécdoque, representando la parte de un todo; si lo leemos como un escudo y una lanza, es metonímico, sustituyendo la cosa misma por los objetos asociados. Este tipo de sustitución puede, por supuesto, actuar también como un juego de palabras verbal-visual, de forma que el nombre de la cosa representada esté asociado con otra cosa cuyo nombre suena de forma similar, como en el conocido jeroglífico inglés:



[Traducción literal en castellano: «Ojo» «Sierra» → «Yo vi»]

Estas ilustraciones sugerirían otro sentido «literal» de la idea de imagen verbal, evidentemente el más literal de todos: el que se refiere al lenguaje *escrito*, la traducción del habla a un código visible. En la medida en que el lenguaje está escrito, se vincula estrechamente con figuras e imágenes gráficas y materiales que son abreviadas o condensadas de muchas maneras para formar la escritura alfabética. Pero las figuras de la escritura y del dibujo son desde el principio inseparables de las figuras del habla, son maneras de hablar. La imagen de un águila en los petroglifos del noroeste indio puede ser la firma de un guerrero, un emblema de una tribu, un símbolo del valor o, simplemente, una imagen de un águila. El significado de la imagen no se manifiesta por una referencia simple y directa al objeto que representa: puede representar una idea, una persona, una «imagen sonora» (en el caso del jeroglífico), o una cosa. Para saber cómo leerla, debemos saber cómo se dice, qué se puede decir de ella con propiedad y qué puede sustituirla. La idea de «imagen elocuente» que se menciona a menudo para referirse, por un lado a cierto tipo de presencia poética o vivacidad y, por otro, a cierta elocuencia visual, no es solo una figura para referirse a ciertos efectos especiales en las artes, sino que se encuentra ya en el origen común de la escritura y la pintura.

Si la figura del pictograma o jeroglífico exige un espectador que sepa qué decir, asimismo establece un modo de determinar las cosas que pueden ser dichas. Consideremos más detenidamente la ambigüedad emblema/rúbrica/ideograma del petroglifo «águila». Si el guerrero es un águila, o «como» un águila, o (más probablemente) si «Águila mismo» va a la guerra y vuelve para hablar de ella, podemos esperar que se amplíe la imagen visual. Águila sin duda verá a sus enemigos desde lejos y se abatirá sobre ellos sin previo aviso. La «imagen verbal» de Águila es un complejo de habla, representación visual y escritura que no solo describe lo que hace, sino que predice y determina qué puede hacer y qué hará. Ése es su «carácter», una rúbrica que al mismo tiempo es verbal y pictórica, que narra su acción y compendia lo que es.

La historia de la figura del jeroglífico transcurre paralela a las historias de la imagen verbal y mental. Las elaboradas

figuras de la retórica y la alegoría que fueron abandonadas por «supersticiosas» o excesivamente góticas por los críticos del siglo XVII se comparaban a menudo con jeroglíficos. Shaftesbury las llamó «falsas imitaciones», «emblemas mágicos, místicos, monásticos y góticos», y las contrapuso a una verdadera y perspicua «escritura-espejo» que llamaría la atención sobre el tema del escritor, no sobre sus ingeniosos artificios³¹. Pero había una manera de salvar los jeroglíficos para una época moderna e ilustrada, y ésta fue desprenderlos de su asociación con la magia y el misterio, y considerarlos como modelos para un lenguaje nuevo y científico que garantizaría la comunicación perfecta y el claro acceso a la realidad objetiva. Vico y Leibniz asociaron esta confianza en un lenguaje universal y científico a la invención de un nuevo sistema de jeroglíficos basado en las matemáticas. Mientras tanto, la imagen visual estaba siendo psicologizada y estaba adquiriendo un privilegiado rol mediador entre la palabra y la cosa en la epistemología del empirismo y en las teorías literarias basadas en el modelo del espejo. E incluso los mismos jeroglíficos egipcios fueron objeto de una interpretación revisionista y antihermética (de las cuales la más notable fue la del obispo Warburton en el siglo XVIII) que consideraba a los símbolos antiguos como signos transparentes y universalmente legibles que habían sido ocultados por el paso del tiempo³².

La imagen verbal como jeroglífico recuperó, tal como podría esperarse, mucho de su sublimidad y misterio en la poesía del Romanticismo y también ha tenido una importante función en el modernidad. El uso de Wittgenstein de los jeroglíficos como modelo para la teoría figurativa del lenguaje y la fascinación de Ezra Pound por la escritura pictográfica china como modelo para la imagen poética

³¹ SHAFTESBURY, Lord, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1771), en ELLEDGE, Scott (ed.), *Eighteenth Century Critical Essays*, Ithaca: Cornell University Press, 1961, vol. 1, p. 180. Los comentarios de Shaftesbury sobre jeroglíficos aparecen en SHAFTESBURY, Lord, *Second Characters or the Language of Forms*, RAND, Benjamin (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1914, p. 91.

³² Cf. WARBURTON, William, *Divine Legation of Moses Demonstrated*, L. IV, sec. 4, (1738, 1754), en HURD, Richard (ed.), *Works of... William Warburton*, Londres, 1811, vol. 4, pp. 116-214, para esta explicación antihermética de los jeroglíficos.

podrían considerarse como la demarcación de los límites de este rol. Y más recientemente hemos visto cómo la figura del jeroglífico ha revivido en la crítica posmoderna con Jacques Derrida y su idea de una «gramatología», una «ciencia de la escritura» que desplaza al lenguaje hablado de su lugar predominante en el estudio del lenguaje y la comunicación y lo sustituye por la idea general del *graphein* o *gramme*, la marca gráfica, trazo, carácter u otro signo que hace de «la lengua [...] una posibilidad fundada en la posibilidad general de la escritura»¹⁵. Derrida reincorpora la antigua figura del mundo como texto (figura que, en la poesía renacentista, convirtió a la naturaleza misma en un sistema de jeroglíficos), pero con un giro nuevo. Dado que el autor de tal texto ya no se encuentra entre nosotros o ha perdido su autoridad, no hay base ya para el signo, ni hay forma alguna de detener la infinita cadena de significación. Esta comprensión puede conducirnos a percibir una *mise en abime*, un angustioso vacío de significantes en el que parece que la única estrategia apropiada es un abandono nihilista al juego libre y la arbitrariedad. O puede conducirnos a pensar que nuestros signos, y con ellos nuestro mundo, son productos de la acción y el entendimiento humanos, a pensar que, aunque nuestros modos de conocimiento y representación puedan ser «arbitrarios» y «convencionales», son los elementos constitutivos de las formas de vida, de las prácticas y las tradiciones dentro de las cuales debemos efectuar nuestras elecciones epistemológicas, éticas y políticas. La respuesta de Derrida a la pregunta: «¿qué es una imagen?» sería sin duda: «nada más que otro tipo de escritura, un tipo de signo gráfico que se oculta a sí mismo como una transcripción directa de aquello que representa, o de la forma en que las cosas aparecen, o de lo que esencialmente son». Esta forma de sospecha respecto de la imagen parece solo propia de un tiempo en el que la vista misma desde la propia ventana, sin mencionar las escenas que tienen lugar en la vida cotidiana y en los diferentes medios de representación, parece requerir una constante vigilancia interpretativa. Todo

¹⁵ DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 52. [Ed. esp.: DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, Buenos Aires: Ed. S. XXI, 1971, p. 67].

—la naturaleza, la política, el sexo, las otras personas— nos llega ya como imagen, rodeado de un carácter engañoso que no es otra cosa sino las «especies» aristotélicas envueltas en una nube de sospecha. Para nosotros la pregunta ya no sería simplemente «¿qué es una imagen?», sino «¿cómo transformamos las imágenes, y la imaginación que las produce, en facultades que merezcan confianza y respeto?».

Uno de los modos de responder a esta pregunta ha sido rechazar por completo la noción de imaginación y de representación mental, considerándola un espejismo cartesiano. El concepto de imágenes mentales y verbales, y toda su tramoya de espejos y superficies para escribir, imprimir y dibujar todo esto —como sostiene Richard Rorty— tiene que ser abandonado por constituir la maquinaria de un paradigma pasado de moda: la confusión de la filosofía con una psicología que ha dominado, bajo el nombre de «epistemología», el pensamiento occidental durante los últimos trescientos años¹⁶. Ésta es uno de los principales avances del conductismo, y que comparto en tanto que se opone a considerar el conocimiento como una copia o imagen de la realidad impresa en la mente. Parece claro que el conocimiento se comprende mejor como un asunto de prácticas, disputas y acuerdos sociales, y no como la propiedad de alguna forma particular de representación natural o inmediata. Y aun así, hay algo curiosamente anacrónico en el ataque moderno a la concepción de las imágenes mentales como «representaciones privilegiadas», si consideramos que la principal ofensiva de los modernos estudios de las imágenes *materiales* ha sido eliminar estos privilegios. Es difícil desacreditar una teoría representacional del lenguaje cuando ya no disponemos de una teoría representacional de las imágenes mismas¹⁷.

La solución a nuestras dificultades no parece entonces ser el abandono de las teorías representacionales de la mente o el

¹⁶ Esta respuesta ha sido popular, como mínimo, desde el ataque de Thomas Reid al concepto de Hume de «idea» como imagen mental. En la siguiente discusión me inspiro en la crítica de Richard Rorty en *La Filosofía y el espejo de la naturaleza* (RORTY, Richard, *La Filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 1989).

¹⁷ Aquí me hago eco del argumento de Colin Murray Turbayne (TURBAYNE, Colin M., «Visual Language from the Verbal Model», *The Journal of Typographical Research* 3:4, octubre de 1969, pp. 345-354).

lenguaje. Esto sería tan fútil como siempre lo han sido los intentos iconoclastas de purgar el mundo de imágenes. Lo que sin embargo sí tendríamos que hacer es desandar el camino en cuyo transcurso la concepción de la imagen como imagen visual transparente o «representación privilegiada» consiguió dominar nuestras ideas de mente y lenguaje. Si podemos entender cómo las imágenes han llegado a ejercer sobre nosotros su actual poder, podremos estar en posición de recuperar la imaginación que las produce.

4. LA IMAGEN COMO SEMEJANZA

Hasta este punto he avanzado sobre el supuesto de que el sentido literal de la palabra «imagen» es una representación gráfica y pictórica, un objeto concreto y material, y que nociones como imágenes mentales, verbales o perceptivas son desviaciones impropias de dicho sentido, ampliaciones figuradas de lo pictórico a regiones donde las imágenes visuales no pintan mucho. Ha llegado el momento de reconocer que toda esta historia podría contarse de otro modo, partiendo de una tradición que considera el sentido *literal* de la palabra «imagen» bajo una concepción decididamente no pictórica o incluso antipictórica. Por supuesto, esta es la tradición que comienza explicando la creación del hombre «a imagen y semejanza» de Dios. Las palabras que traducimos ahora como «imagen» (el hebreo *selem*, el griego *eikon* y el latín *imago*) han de ser consideradas, para ser comprendidas correctamente (tal y como los exegetas no se cansan de decirnos), no como una representación material, sino como una «semejanza» abstracta, general y espiritual³⁸. El añadido habitual, tras «imagen», de la expresión «y semejanza» (el hebreo *demut*, el griego *homoiōsis* y el latín

³⁸ El comentario de Clarke proporciona una típica glosa del Génesis 1:26, dividiendo la frase de Dios, «Hagamos al hombre a nuestra propia imagen, a nuestra semejanza», en dos partes. «Lo que se dice primero ["hagamos al hombre"] refiere únicamente al *corpo* del hombre; lo que aquí se dice ["a nuestra propia imagen, a nuestra semejanza"] se refiere a su *alma*. Esta fue hecha a *imagen y semejanza* de Dios. Ahora bien, como el Ser Divino es infinito, ni está dividido en partes, ni es definible mediante pasiones; por lo tanto, no puede tener una *imagen corporal* a partir de la cual hacer el cuerpo del hombre. La imagen y semejanza deben ser necesariamente intelectuales» (*The Holy Bible... with a Commentary and Critical Notes by Adam Clarke*, New York: Ezra Sargeant, 1811, vol. I).

similitudē) ha de entenderse, no como un añadido de nueva información, sino como una prevención frente a posibles confusiones: «imagen» no debe entenderse como «imagen pictórica», sino como «semejanza», como una cuestión de parecido espiritual.

No debería sorprender que una tradición religiosa obsesionada con los tabúes contra las imágenes talladas y la idolatría quisiera enfatizar un sentido espiritual e inmaterial de la noción de imagen. El comentario de un estudioso del Talmud, como es Maimónides, nos sirve de ayuda para ver en qué términos concretos se entendía este sentido espiritual: «En cuanto a *selem* [imagen], se aplica a la *forma natural*, es decir, a la esencia constitutiva de una cosa, lo que ella es en sí y compone su realidad, en cuanto ente determinado»³⁹. Hay que destacar que para Maimónides la imagen (*selem*) es literalmente esta realidad esencial de una cosa, y que es solo mediante un cierto tipo de corrupción como se asocia a cosas corpóreas como los ídolos: «la razón de llamar a los ídolos con el mismo nombre de "imágenes" (*s'lamim*) estriba en que lo que se buscaba en ellos era lo que se consideraba subsistía en ellos, y no era su figura y aspecto»⁴⁰. La imagen verdadera y literal es la mental o espiritual. La imagen impropia, desviada y figurativa, es la forma material percibida por nuestros sentidos, especialmente por el ojo⁴¹.

Esto es, sin duda, una manifestación radical de la consideración de la imagen como una semejanza, no como un cuadro o figura plástica. En la práctica, incluso Maimónides admite que una imagen [*selem*] es un término «polivalente» o «anfibiológico» que puede referirse a la «forma específica» (por ejemplo, a la identidad o «especie» de una cosa) o a la «forma

³⁹ MAIMÓNIDES, Moses (1135-1204), *The guide of the Perplexed*, 2 vols., trad. Shlomo Pines, Chicago: University of Chicago Press, 1963, I, p. 22 [ed. esp.: MAIMÓNIDES, *Guía de perplejos*, Madrid: Trotta, 1994, p. 67].

⁴⁰ *Ibid.*, I, p. 22 [ed. esp.: *ibid.*, p. 67].

⁴¹ Cf. el análisis de San Agustín de la idolatría como la subordinación de la verdadera imagen espiritual a la falsa: «Pues el pueblo primogénito adoró la cabeza de un cuadrúpedo en vez de a ti, y volviendo su pensamiento hacia Egipto, inclinando sus almas (imágenes hechas a tu semejanza) ante la *imagen de un becerro comiendo hierba*» (AGUSTÍN, San, *Confesiones*, Madrid: Alianza, 2007, Libro VII, cap. 9, p. 170).

artificial» (su forma corpórea)³⁸. Sin embargo, Maimónides es muy claro al diferenciar entre los dos significados, y muy preciso al determinar cuál es el original y auténtico, y cuál el derivado de un uso impropio. Su tendencia a privilegiar la versión abstracta e ideal de la imagen ejemplifica, según creo, tanto la idea judía como la cristiana acerca del tema³⁹. Este sentido de un significado «espiritual» originario de una palabra, y de un uso «material» posterior y derivado, puede resultarnos hoy de difícil comprensión, más aún porque la interpretación que heredamos de la historia de las palabras ha estado orientada por la epistemología empírica que antes mencioné: tendemos a pensar que el uso más concreto y material es el sentido original y primigenio de la palabra porque en nuestro modelo derivamos las palabras a partir de las cosas mediante imágenes. Este modelo no es más patente en ningún otro lugar que en nuestra comprensión misma de la palabra «imagen».

¿Pero qué es exactamente esta semejanza «espiritual» que no debe ser confundida con ninguna imagen material? En primer lugar, debemos reparar en que ésta parece presuponer una diferencia. Decir que un árbol, o un miembro de la especie árbol, es como otro, no es afirmar que son idénticos, sino que son similares en algunos aspectos y no en otros. Sin embargo, no solemos decir que toda semejanza sea una imagen. Un

³⁸ La «forma específica» de Maimónides podría ser comparada con el uso aristotélico de «especie» en su sentido literal, material y «especular», como la imagen transmitida por un cuerpo e impresa en nuestros sentidos. La «especie» de Aristóteles es la «forma artificial» de Maimónides.

³⁹ Un buen exponente del poder de la concepción esencialista de la imagen como portadora de la presencia interior de lo que representa es el hecho de que dicho supuesto era compartido tanto por los iconoclastas como por los iconófilos en la lucha en torno a las imágenes religiosas en el Bizancio de los siglos VIII y IX (en este punto, se da una similitud llamativa en la tendencia de los iconófilos e iconofóbicos a compartir la «semejanza natural» de la teoría de la imagen en la psicología). Por ejemplo, ambos bandos del debate consideraban la Eucaristía como uno de «los signos verdaderos y presentes del cuerpo y la sangre de Cristo», y por tanto «digno de veneración» (*La liturgia de Basilio*, citado en PELIKAN, Jaroslav, *op. cit.*, vol. II, p. 94). El «dilema entre ellos», como Pelikan apunta, «no era la naturaleza de la presencia eucarística, sino sus implicaciones para la definición de "imagen" y para el uso de imágenes. ¿Debía extenderse la presencia eucarística como en un principio general sobre la mediación sacramental del poder divino a través de los objetos materiales, o era un principio exclusivo que rechazaba una extensión como ésta a otros medios de gracia, como por ejemplo las imágenes?» (PELIKAN, Jaroslav, *op. cit.*, vol. II, p. 94).

árbol es como otro, pero no decimos que uno sea la imagen del otro. La palabra «imagen» únicamente aparece, en relación a este tipo de semejanza, cuando intentamos construir una teoría sobre cómo percibimos la semejanza entre un árbol y otro. Para esta explicación se recurre generalmente a alguna intermediación u objeto trascendental (una idea, una forma o una imagen mental) que proporcione un mecanismo que explique cómo surgen nuestras categorías. Por ello, el «origen de las especies» no es solo un asunto de la evolución biológica, sino también de los mecanismos de la conciencia, tal y como se describen en los modelos representacionales de la mente.

Pero debemos tener claro que estos objetos ideales —formas, especies o imágenes— no necesitan ser comprendidos como imágenes visuales o impresiones. Este tipo de «imágenes» podrían entenderse también como meras listas de predicados que enumeran las características de una clase de objetos, como por ejemplo: árbol (1) objeto alto y vertical; (2) de copa verde y ancha; (3) con raíces en el suelo. No hay posibilidad de confundir este grupo de proposiciones con la imagen de un árbol, pero sostengo que es lo que queremos decir cuando afirmamos que una imagen no es (solo) una imagen visual. Podríamos usar las palabras «modelo», o «esquema», o incluso «definición» para explicar aquello a lo que nos referimos cuando decimos que una imagen no es (solo) una imagen visual⁴⁰. La imagen como semejanza puede entenderse

⁴⁰ Esta explicación verbal o «descriptiva» de la imagen es citada con frecuencia por iconóforos de la psicología cognitiva como Daniel Dennet. «Todas las "imágenes mentales"», sostiene Dennet enfatizando las amenazantes comillas, «incluyendo la visión y la alucinación, son descriptivas». Dennet sugiere que la cognición se asemeja más a leer o escribir que a pintar o contemplar cuadros. «La analogía de la escritura conlleva sus riesgos, pero sigue siendo un buen antídoto contra la analogía de la imagen visual. Cuando percibimos algo en nuestro entorno, no nos percaramos en el momento de cada mancha de color, sino de los elementos destacados de la escena; esta percepción es un comentario dirigido a las cosas que nos interesan» (DENNET, Daniel, «The Nature of Images and the Introspective Trap», en BLOCK, Ned —ed.—, *Imagery*, Cambridge: MIT Press, 1981, pp. 54-55). El análisis de Dennet me parece, aunque intachable, mal planteado. Podría aplicar con la misma facilidad su «analogía de la escritura» a la construcción y percepción de imágenes reales y gráficas que a las imágenes mentales. La conciencia del «todo a la vez» que tan a menudo se postula sobre la cognición visual es solo una farsa. Como todo lo demás, vemos las imágenes gráficas de forma selectiva y en el tiempo (lo que no niega que haya

entonces como una serie de predicados que enumeran similitudes y diferencias⁴⁵. Pero si este tipo de imagen «espiritual» implica todo esto, deberíamos preguntarnos por qué ha acabado llamándose «imagen», confundiendo con la representación visual. Ciertamente, no era el interés de los enemigos de la idolatría fomentar este uso; solo se puede conjeturar que la terminología de la imagen fue el resultado de una suerte de «deriva» metafórica, la búsqueda de una analogía concreta que acabó adoptando un sentido literal bajo la presión de las tendencias idólatras tanto de los pueblos del entorno como de los propios israelitas. La confusión entre semejanza e imagen pictórica pudo también ser de utilidad para un clero preocupado por la educación de unos seglares analfabetos. El sacerdote sabría que la «imagen verdadera» no se da en ningún objeto material, sino que está codificada en la comprensión espiritual —esto es, la verbal y textual—, mientras que el pueblo dispondría de una imagen externa que complacería sus sentidos y alentaría su devoción⁴⁶. La distinción entre la

hábitos y convenciones especiales para ver los diferentes tipos de imágenes). La afirmación de Dennet de que las imágenes mentales no son como las imágenes reales solo se puede sustentar sobre una caracterización dudosa de las imágenes reales como cosas que implican una cognición instantánea y holística que excluye toda temporalidad, y sobre la insistencia de que las imágenes reales, a diferencia de las mentales, «deben parecerse a lo que representan» (DENNET, Daniel, *op. cit.*, p. 52).

⁴⁵ Esta concepción de que las imágenes fundamentalmente son un asunto verbal tiene su precedente teológico en la afirmación de que la imagen espiritual, la *imago dei*, no es solo el alma o mente del hombre, sino también la palabra de Dios. Hay un comentario de Clemente de Alejandría a este respecto:

«Imagen de Dios» es su Logos (Hijo legítimo del «Nous», el Logos divino, la luz modelo de la luz); imagen del Logos es el hombre verdadero, el «nous» que hay en él; se dice que por esto fue hecho «según la imagen» de Dios y «conforme a su semejanza». Se parece al Logos divino por la inteligencia de su corazón, y por ella es razonable. Pero la imagen terrestre del hombre nacido de la tierra, según se ve, parece una estatua con figura del hombre, copia pasajera y alejada de la verdad.

Clemente llama también a las estatuas como la del Zeus Olímpico «imagen de una imagen» (CLEMENT OF ALEXANDRIA, *Exhortation to the Greeks*, Loeb Classical Library, trad. G. W. Butterworth, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 215) [ed. esp.: CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Protréptico*, Madrid: Gredos, 1994, pp. 168-169].

⁴⁶ Ver en la nota precedente la consideración de Clemente de Alejandría de la imagen verdadera como la palabra de Dios. Los iconófilos fueron muy hábiles en elaborar sutiles distinciones para preservar el uso popular y generalizado de las imágenes, y para librarse de la acusación (muy difícil de salvar) de que estaban practicando la idolatría. Se trazaron distinciones entre imágenes que se adoran, que se veneran y que sirven a propósitos educativos (la Eucaristía, la cruz, las estatuas de los santos y

imagen espiritual y la material, entre la interior y la exterior, no fue nunca un mero asunto de doctrina teológica, sino que fue siempre un asunto político, desde el poder de las castas sacerdotales, pasando por la lucha entre los movimientos conservadores y reformistas (los iconófilos y los iconoclastas), hasta la salvaguarda de la identidad nacional (la lucha de los israelitas por depurarse a sí mismos de idolatría).

La tensión entre el llamamiento a una semejanza espiritual y a una imagen material no ha tenido una expresión tan conmovedora como la consideración de Milton de Adán y Eva como *imago dei* en el cuarto libro de *Paraíso Perdido*:

Dos de desnuda majestad, parecen
Los señores de todo, y dignos de ello
Se mostraban, pues en su faz divina
Resplandecía la gloriosa imagen
De su creador, verdad, sabiduría,
Santidad severa y pura, severa
Pero asentada en la verdadera libertad filial⁴⁷.

Milton confunde deliberadamente el sentido visual y figurativo de la imagen con una interpretación invisible, espiritual y verbal de ella⁴⁸. Todo gira en torno a la función equívoca de la palabra clave «looks» [faz, miradas]⁴⁹, que puede referirse a la apariencia externa de Adán y Eva, su

las escenas de las Escrituras ejemplifican esta escala descendente de «aura» sagrada atribuida a las imágenes). Y la apelación iconoclasta a los textos sagrados que prohíben el uso de imágenes solemnes se volvió contra ellos debido a una lógica de «culpa por asociación»: en tanto que estas prohibiciones se tomaron de forma literal y asumidas con devoción solo por judíos y musulmanes, los iconoclastas podían ser caracterizados como conspiradores heréticos en contra de las inmemoriales tradiciones del Cristianismo. Cf. PELIKAN, Jaroslav, *op. cit.*, vol. II, cap. 3, sobre la definición de tales estrategias.

⁴⁷ MILTON, John, *Paradise Lost*, libro IV, pp. 288-293 [ed. esp.: MILTON, John, *El Paraíso Perdido*, Madrid: Cátedra, 1996].

⁴⁸ Para una explicación del uso de esta ambigüedad en la compleja elaboración de Milton de *El Paraíso Perdido*, ver YU, Anthony C., «Life in the Garden: Freedom and the Image of God in *Paradise Lost*», *The Journal of Religion* 60:3, julio de 1980, pp. 247-271.

⁴⁹ N. del T.: «Looks» está traducido más arriba, de acuerdo con la edición de la obra en castellano [ver MILTON, John, *El Paraíso Perdido*, Madrid: Cátedra, 1996], como «faz», pero puede ser así mismo traducido como «miradas». Estos son los dos sentidos a los que Mitchell hace referencia.

«forma noble», su desnudez y su posición erguida; o al sentido menos tangible de «looks», su forma de presentarse, como la cualidad de sus miradas y el carácter de sus «expresiones». Esta cualidad no es una imagen visual que se asemeja a alguna otra; es más bien como la luz bajo la cual una imagen puede ser vista en general, una cuestión más de resplandor que de reflejo. Y para explicar cómo esta imagen «resplandecía» en «su faz/mirada divina», Milton debe recurrir a una serie de predicados, a una lista de atributos espirituales abstractos que Adán y Eva tienen en común con Dios —«Verdad, Sabiduría, Santidad severa y pura»—, junto con una diferencia calificativa para subrayar que el hombre no es idéntico a Dios: «severa, pero asentada en la verdadera libertad filial». Dios, en su perfecta soledad, no necesita relación filial alguna, pero para que su imagen sea perfeccionada por la humanidad, la relación social y sexual entre hombre y mujer debe estar fundada en una «verdadera libertad filial»¹⁰.

¿Entonces el hombre es creado a imagen de Dios porque tiene el aspecto de Dios, o porque podemos decir cosas parecidas tanto del hombre como de Dios? Milton quiere reunir ambos sentidos, una aspiración que podemos localizar en su materialismo un tanto heterodoxo, o quizás más fundamentalmente, en una transformación histórica del concepto de imágenes que tendía a identificar la noción de semejanza espiritual —concretamente el «alma racional» que hace del hombre una imagen de Dios— con un cierto tipo de imagen material. La poesía de Milton es el escenario de una lucha entre la desconfianza iconoclasta en la imagen externa y la fascinación iconófila por su poder, una lucha que se manifiesta en su práctica de hacer proliferar imágenes visuales para

¹⁰ El tratamiento de Milton de la relación entre Adán y Eva y su caída desde la gracia se puede comprender de forma bastante precisa en términos de dialéctica entre imágenes interiores y exteriores, entre iconoclastia e iconofilia. Eva es la criatura de la imagen externa: su aspecto supone una tentación tanto para ella misma como para Adán. Adán es la criatura de la imagen interior y espiritual; es el ser verbal e intelectual, en contraste con la pasividad y silencio de Eva. Eva es culpable de idolatría narcisista, tentada por el trato que Satán le dispensa de diosa; Adán, en cambio, hace de Eva la diosa de su idolatría. Sin embargo, la perspectiva de Milton no es denigrar simplemente la imagen externa y sensible, sino afirmar su necesidad en la imagen humana de Dios, y dramatizar su trágico e ineluctable atractivo.

evitar que los lectores centren su atención en algún cuadro o escenario concretos. Para ver cómo se dispuso la escena para esta lucha, hemos de considerar más detenidamente aquella revolución que identificó las imágenes materiales o «formas artificiales» con las imágenes entendidas como «semejanzas» (las «formas específicas» de Maimónides).

5. LA TIRANÍA DE LA IMAGEN VISUAL

Por supuesto, la revolución a la que aquí me refiero es la invención de la perspectiva geométrica, cuya primera sistematización fue realizada por Alberti en 1435. La consecuencia de esta invención fue nada menos que convencer a toda una civilización de que poseía un método de representación infalible, un sistema para la producción automática y mecánica de verdades tanto para el mundo material como para el mental. El mejor indicio de la hegemonía de la perspectiva artificial es la forma en que niega su propia artificialidad, y cómo los seculares afirmaron que era una representación «natural» del «modo como se aparecen las cosas», «del modo en que vemos» o (en una expresión que rondaba en la mente de Maimónides) «cómo son realmente las cosas». Amparada por la ascendencia política y económica de Europa occidental, la perspectiva artificial conquistó el mundo de la representación bajo la bandera de la razón, la ciencia y la objetividad. Ninguno de los contraargumentos esgrimidos por los artistas en defensa de otros modos de representar lo que «realmente vemos» ha sido capaz de debilitar la convicción de que esas imágenes presentan una cierta correspondencia con la visión humana natural y el espacio externo objetivo. Y la invención de una máquina (la cámara) construida para producir este tipo de imágenes, irónicamente, no ha hecho más que reforzar la convicción de que éste es el modo de representación natural.

Incluso E. H. Gombrich, que tanto ha hecho por desvelar el carácter histórico y convencional de este sistema, parece incapaz de romper la ilusión científicista que lo rodea y vuelve con frecuencia a una posición de ilusionismo pictórico que proporcionaría las «llaves para la cerradura de nuestros sentidos», una expresión que ignora su propia advertencia de que «nuestros» sentidos son ventanas a través de las cuales mira

una imaginación intencional y culturizada, no una puerta que se abre a golpe de llave maestra¹¹. La visión científicista de Gombrich de la perspectiva geométrica resulta especialmente débil cuando se apoya en este tipo de afirmación ahistorica y sociobiológica y establece que «nuestros sentidos» determinan ciertos modos privilegiados de representación. Suena, sin embargo, más plausible, cuando aparece en la sofisticada terminología de la teoría de la información y en las exposiciones popperianas del descubrimiento científico. Gombrich parece salvar la imaginación intencional considerando la perspectiva no como un canon fijo de representación, sino como un método flexible de ensayo y error en el que los esquemas representativos se comparan con las hipótesis científicas verificadas por los hechos visuales. Para Gombrich, la «elaboración» de hipótesis esquemáticas y figurativas siempre precede a la «verificación» de éstas en el mundo visible¹². El único problema de esta formulación es que no hay un «mundo visible» neutral y unívoco con el cual verificar las cosas, ni «hechos» inmediatos de lo que vemos o de cómo lo vemos. El mismo Gombrich ha sido el más acérrimo defensor de que no hay visión sin intención, de que el ojo inocente es ciego¹³. Pero si la visión misma es un producto de la experiencia y la culturización —incluida la experiencia de hacer imágenes— entonces, aquello que comparamos con las representaciones pictóricas no es ninguna suerte de realidad desnuda, sino un mundo ya revestido de nuestros sistemas de representación.

¹¹ GOMBRICH, ERNST, *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres: Phaidon, 1960, p. 359. [Ed. esp.: *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 2002].

¹² *Ibid.*, p. 116.

¹³ Gombrich ha sido también uno de los principales representantes de la aproximación lingüística a las imágenes. Nunca se cansa de decirnos que la visión, la representación, la pintura y la simple mirada son actividades muy parecidas a leer y escribir. Y aún en años recientes ha ido abandonando progresivamente esta analogía en favor de una versión naturalista y científicista de cierto tipo de imágenes que contendrían garantías inherentes epistemológicas. Véase, por ejemplo, su distinción entre «hecho por el hombre» y «hecho por la máquina» o imagen «científica» en MITCHELL, W. J. T., «Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye», en MITCHELL, W. J. T. (ed.), *The language of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 181-217.

Aquí es importante protegerse de malentendidos. No estoy defendiendo algún tipo de relativismo simplista que abandone los «estándares de verdad» o la posibilidad de un conocimiento efectivo. Estoy defendiendo un estricto y riguroso relativismo que considera el conocimiento como un producto social, una cuestión de diálogo entre diferentes versiones del mundo, incluyendo diferentes lenguajes, ideologías y modos de representación. La idea de que hay «un» método científico tan flexible y capaz que puede albergar todas estas diferencias y arbitrar entre ellas es una ideología útil para los científicos y para un sistema social entregado a la autoridad de la ciencia, pero parece errado tanto en la teoría como en la práctica. La ciencia, como ha sostenido Paul Feyerabend, no es solo un procedimiento ordenado de plantear hipótesis y «falsarlas» mediante hechos independientes y neutrales; es un proceso desordenado y altamente politizado en el que los «hechos» derivan su autoridad como partes constituyentes de algún modelo de mundo que se ha revestido de una apariencia de naturalidad¹⁴. El progreso científico es tanto un asunto de retórica, intuición y contrainducción (es decir, de la asunción de supuestos que contradigan los hechos manifiestos), como un asunto consistente en recavar metódicamente observaciones e informaciones. Los más importantes descubrimientos científicos a menudo han seguido directrices para ignorar los «hechos» manifiestos y buscar una explicación que diera cuenta de una situación que no podía ser observada. El «experimento», tal y como señala Feyerabend, no es una mera observación pasiva, sino «la invención de un nuevo tipo de experiencia», posibilitada por la voluntad de dejar que «la razón [...] afirme lo que la experiencia sensible parece contradecir»¹⁵. El principio de contrainducción, de ignorar los «hechos» manifiestos y visibles para producir un nuevo tipo de experiencia, tiene una contrapartida directa en el mundo de la producción de imágenes, y es la siguiente: el artista pictórico, incluido aquel que se

¹⁴ Cf. FEYERABEND, Paul, *Against Method*, New York: Schocken, 1978. [Ed. esp.: FEYERABEND, Paul, *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Barcelona: Orbis, 1984].

¹⁵ *Ibid.*, pp. 92 y 101.

dedica al «realismo» o «ilusionismo», se ocupa tanto del mundo invisible como del visible. Nunca podremos entender una pintura a menos que captemos los modos en que se manifiesta aquello que no puede ser visto. Algo que no puede ser visto en una pintura ilusionista, o que tiende a estar oculto, es precisamente su propia artificialidad. Todo el sistema de supuestos sobre la racionalidad innata de la mente y el carácter matemático del espacio es similar a la gramática, la cual nos permite construir o reconocer una proposición. Como afirma Wittgenstein: «una figura no puede describir su forma visual: la muestra», igual que una frase no puede describir su propia forma lógica, sino solo emplearla para describir otra cosa (*Tractatus*, 2.172). Esta idea de «representar lo invisible» puede parecer algo menos paradójica si recordamos que siempre se ha dicho de los pintores que nos muestran «más de lo que el ojo alcanza», generalmente bajo la rúbrica de términos como «expresión». Y hemos visto en nuestro breve repaso del concepto antiguo de la imagen como « semejanza » espiritual que siempre hay un sentido, de hecho un sentido fundamental, según el cual las imágenes han de entenderse como algo interior e invisible. Parte del poder de la perspectiva ilusionista fue que parecía revelar, no solo el mundo visible y externo, sino la naturaleza misma del alma racional cuya visión se representaba¹⁶.

No es de extrañar que la categoría de imágenes realistas, ilusionistas o naturalistas se haya convertido en el centro de la idolatría moderna y secular vinculada con la ideología de la ciencia y el racionalismo occidental, y que la hegemonía de estas imágenes haya generado reacciones iconoclastas en el arte, la psicología, la filosofía y la poesía. Lo que ha resultado verdaderamente milagroso es que los artistas pictóricos se hayan resistido con éxito a esta idolatría, que se hayan obstinado en seguir mostrándonos más de lo que el ojo alcanza con cualquiera que fuesen los medios a su alcance.

¹⁶ Como Joel Snyder expone, «para alguien del Renacimiento temprano, amante de la pintura, la visión de estas imágenes debió ser extraordinaria, algo similar a mirar dentro del alma». Cf. SNYDER, Joel, «Picturing Vision», en MITCHELL, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 246.

6. PINTANDO LO INVISIBLE

A veces el mejor medio para desmitificar un milagro, especialmente cuando éste ha cristalizado en un misterio, es afrontarlo con la mirada limpia de un no creyente. La idea de que la pintura es capaz de expresar cierta esencia invisible no impresionó demasiado a los escépticos ojos de Mark Twain. Esto es lo que dijo ante el famoso cuadro de «Beatrice Cenci» de Guido Reni:

En los cuadros históricos, un buen rótulo tiene, en lo que se refiere al valor informativo, un valor equivalente a una tonelada de actitud significativa y expresión. En Roma, la gente de buenos sentimientos se detiene y llora frente al célebre cuadro «Beatriz Cenci el día antes de ser ejecutada». Esto muestra lo que puede hacer un rótulo. Si no conocieran la imagen, la contemplarían sin mayor emoción y dirían: «Joven acatarrada; joven con la cabeza en un bolsa»¹⁷.

La reacción escéptica de Twain frente a las delicadezas del arte es el eco de una crítica más compleja de los límites de la expresión pictórica. En su *Laocoonte*, Lessing sostuvo que la «expresión» en pintura, ya sea de personas, ideas o desarrollos narrativos, es inoportuna, o cuando menos, de una importancia secundaria. El autor del conjunto escultórico de Laocoonte representó los rostros con un cierto sosiego, no por la influencia de alguna doctrina estoica que exigiese ocultar el dolor, sino porque el fin mismo de la escultura (y de todo arte visual) es la representación de la belleza física. Cualquier expresión de las fuertes emociones que, en la poesía griega, se atribuyen a Laocoonte, hubiera exigido deformar el armonioso equilibrio de la escultura y hubiera supuesto una distracción de su fin principal. Lessing sostuvo de forma análoga que la pintura era incapaz de contar historias porque su imitación era estática en vez de sucesiva, y que no debería pretender articular ideas, porque éstas se expresaban con más propiedad en el lenguaje que en las imágenes. El intento de «expresar

¹⁷ TWAIN, Mark, «City Sights», *Life on the Mississippi*, New York: WELLS, Gabriel (ed.), 1923, cap. 4 [ed. esp.: «Cuadros de la ciudad», *La vida del Misisipi*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1947, cap. 4, p. 304].

ideas universales» de forma pictórica, advierte Lessing, solo produce las formas grotescas de la alegoría; en última instancia puede acabar por conducir a la pintura a «abandonar su propia esfera y degenerar en un método de escritura arbitrario» (el pictograma o el jeroglífico¹⁸).

Si obviamos la manifiesta hostilidad de los comentarios de Twain y Lessing sobre la pobreza de la expresión pictórica, encontramos una versión bastante clara de lo que se entiende por pintar lo invisible. Lo que la expresión implica es el hábil planteamiento en un cuadro de ciertas claves que nos permiten realizar un acto de ventriloquia, un acto que dota a la pintura de elocuencia y, más concretamente, de una elocuencia verbal no visual. Una pintura puede articular ideas abstractas mediante imágenes alegóricas, una práctica que, como señala Lessing, se aproxima a los procedimientos notacionales de los sistemas de escritura. La imagen de un águila puede representar un depredador emplumado, pero expresa la idea de sabiduría, y por tanto funciona como un jeroglífico. O podemos considerar la expresión en términos dramáticos y de oratoria, como hicieron los humanistas renacentistas, que formularon una retórica de toda la pintura histórica complementándola con un lenguaje de la expresión facial y gestual, un lenguaje lo suficientemente preciso como para permitirnos verbalizar lo que piensan, sienten o dicen las figuras representadas. Y la expresión no tiene por qué limitarse a predicados que podamos adjudicar a los objetos representados: el escenario, la disposición en la composición, el esquema cromático, todo ello puede albergar una carga expresiva, de modo que podemos hablar de estados de ánimo y atmósferas emocionales cuyos correlatos verbales apropiados serían algo similar a los poemas líricos.

Por supuesto que el aspecto expresivo de las imágenes puede convertirse en una presencia tan preponderante que la imagen se convierta en algo totalmente abstracto y ornamental que no representa ya ni figuras ni espacio, sino que

¹⁸ LESSING, Gotthold E., *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting* (1766), trad. Ellen Frothingham (1873), reimpresión, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, cap. X. [Ed. esp.: LESSING, Gotthold E., *Laoconte*, Madrid: Tecnos, 1989].

simplemente *pre-senta* sus propios elementos materiales y formales. A simple vista, la imagen abstracta puede parecer haberse escapado del reino de la representación y la elocuencia verbal, dejando atrás la mimesis figurativa y los rasgos literarios, como la narración y la alegoría. Pero el expresionismo abstracto es, recurriendo a una frase de Tom Wolfe (aunque no a su actitud despectiva), una «palabra pintada», un código pictórico que requiere de una defensa verbal tan elaborada como cualquier otro modo tradicional de pintura, el *sustituto* metafísico de la «teoría arte»¹⁹.

Los manchones de colores y los brochazos sobre el lienzo se convierten, en el contexto apropiado (esto es, en presencia del ventrílocuo apropiado), en tesis sobre la naturaleza del espacio, la percepción y la representación.

Si parece que estoy adoptando la actitud irónica de Twain hacia las reivindicaciones de la expresión pictórica, no es porque piense que la expresión es imposible o ilusoria, sino porque nuestra visión de ella está a menudo tan nublada por la misma mística de la «representación natural», que obstruye nuestra comprensión de la representación mimética. Twain dice que el título vale más, en cuanto a información, que «a una tonelada de actitud significativa y expresión». Pero podríamos preguntar a Twain cuánto valdría el título, en cuanto a información o a cualquier otra cosa, sin este cuadro de Guido Reni, o sin toda la tradición de representación de la historia de los Cenci en imágenes literarias, dramáticas o pictóricas. La pintura es una confluencia de tradiciones verbales y pictóricas, ninguna de las cuales es manifiesta a los ojos inocentes de Twain, y por ello apenas puede ver lo que la pintura es y mucho menos responder ante ella.

El escepticismo de Twain y Lessing respecto de la expresión pictórica es útil en la medida en que revela el carácter necesariamente verbal de representar en imágenes lo invisible. Se equivoca en la medida en que condena como impropio o

¹⁹ Cf. WOLFE, Tom, *The Painted Word*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1975 [ed. esp.: WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona: Anagrama, 1976]. Al igual que Twain y Lessing, Wolfe considera la dependencia de la pintura respecto de contextos verbales como algo inherentemente inapropiado. Mi punto de vista al respecto es que ésta es inevitable, y que su propiedad es una cuestión separada que solo puede plantearse en la aplicación del juicio estético a imágenes particulares.

antinatural este complemento verbal de la imagen. Los mecanismos de representación que permiten a las personas de «buenos sentimientos» reaccionar ante el cuadro de Reni sobre Beatrice Cenci pueden ser signos convencionales y arbitrarios que dependen de nuestro conocimiento previo de la historia. Pero los mecanismos de representación que permiten a Twain ver una «joven acatarrada; joven con la cabeza en una bolsa», aunque más fáciles de aprender, no son menos convencionales, ni menos vinculados al lenguaje.

7. IMAGEN Y PALABRA

Reconocer que las imágenes pictóricas son inevitablemente convencionales y están contaminadas por el lenguaje no tiene por qué lanzarnos a un abismo de significantes infinitamente regresivos. Lo que implica para el estudio del arte es solo que siempre nos acompaña algo así como la idea renacentista de la *ut pictura poesis* y la hermandad de las artes. La dialéctica entre palabra e imagen parece ser una constante en la fabricación de signos que una cultura teje entorno de sí. Lo que varía es la naturaleza concreta del tejido, la relación entre la aguja y la lana. La historia de la cultura es en parte la historia de una prolongada lucha por la supremacía entre signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí mismo ciertos derechos de exclusividad sobre una «naturaleza» a la que solo ellos tienen acceso. En ciertos momentos esta lucha parece conducir a un acuerdo que establece una relación de libre intercambio entre fronteras abiertas; otras veces (como en el *Laocoonte* de Lessing) las fronteras se cierran y, con la separación, se declara la paz. Entre las versiones más interesantes y complejas de esta lucha se da la conocida como relación de subversión, en la cual, tanto el lenguaje como las imágenes buscan en su propio interior y se encuentran a su enemigo al acecho en él. Una versión de esta relación es la que ha hechizado a la filosofía del lenguaje desde la aparición del empirismo, la sospecha de que tras las palabras, tras las ideas, la última referencia en la mente es la imagen, la impresión de la experiencia externa impresa, pintada o reflejada en la superficie de la conciencia. Fue ésta la imagen subversiva que Wittgenstein intentó expulsar del lenguaje, que

los conductistas trataron de erradicar de la psicología, y que los teóricos del arte contemporáneos han tratado de eliminar de la representación pictórica misma. La imagen representacional moderna, al igual que la idea antigua de « semejanza », se revela lingüística en su mecanismo interno.

¿Por qué tenemos esta compulsión de concebir la relación entre palabras e imágenes en términos políticos, como una lucha por el territorio, un combate entre ideologías rivales? Puedo ofrecer aquí una breve respuesta: la relación entre palabras e imágenes refleja, dentro del mundo de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que establecemos tanto entre los símbolos y el mundo como entre los signos y sus significados. Imaginamos que el abismo que se abre entre palabras e imágenes es tan grande como el que se da entre las palabras y las cosas, entre cultura (en su más amplio sentido) y naturaleza. La imagen es el signo que finge no ser un signo, enmascarado (o, para el creyente, conseguido efectivamente) bajo una inmediatez y una presencia natural. La palabra es su «otro», una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que altera la presencia natural introduciendo elementos antinaturales en el mundo —el tiempo, la conciencia, la historia y la alienante intervención de la mediación simbólica. Versiones de esta brecha se reproducen en las distinciones que atribuimos por su parte a cada tipo de signo. Existe la imagen natural y mimética que se parece a, o «capta», lo que representa, y existe su rival pictórico, la imagen artificial y expresiva que no puede «parecerse» a lo que representa porque esto solo puede transmitirse con palabras. Existe la palabra que es una imagen natural de aquello a lo que se refiere (como en la onomatopeya) y existe la palabra como signifiante arbitrario. Y existe también la escisión, en el lenguaje escrito, entre la escritura «natural» mediante representaciones de objetos y los signos arbitrarios de los jeroglíficos y del alfabeto fonético.

¿Qué podemos hacer con esta contienda entre los intereses de la representación verbal y los de la representación en imágenes? Propongo que la historiemos y que la tratemos no como un asunto que haya que resolver pacíficamente en términos de una teoría global de los signos, sino como una lucha que arrastra las contradicciones fundamentales de nuestra

cultura en el interior del discurso teórico mismo. La cuestión, pues, no es suturar la brecha entre palabras e imágenes, sino ver a qué intereses y poderes sirve. Por supuesto, esta visión puede mantenerse solo desde un punto de vista que comience con un cierto escepticismo respecto a la corrección de cualquier teoría particular sobre la relación entre palabras e imágenes, pero que asimismo preserve una convicción intuitiva de que hay algunas diferencias que son fundamentales. Me parece que Lessing acierta por completo al considerar la poesía y la pintura como modos o representaciones radicalmente diferentes, pero que su «error» (compartido todavía por la teoría) consiste en reificar esta diferencia en términos de oposiciones análogas como naturaleza y cultura, o espacio y tiempo.

¿Qué clases de analogías estarían menos reificadas, serían menos engañosas y más correctas para cimentar una crítica histórica de la diferencia palabra-imagen? Un modelo podría ser la relación entre dos lenguajes distintos que acumulan una larga historia de interacción y traducción recíproca. Por supuesto que esta analogía está lejos de ser perfecta, pues enseguida inclina la balanza a favor del lenguaje y minimiza las dificultades para establecer conexiones entre las palabras y las imágenes. Sabemos relacionar con más precisión la literatura inglesa y la literatura francesa que la literatura inglesa y la pintura inglesa. La otra analogía que se presenta es la relación entre el álgebra y la geometría, una opera con signos fonéticos arbitrarios que se leen de modo sucesivo, la otra despliega figuras en el espacio de un modo igualmente arbitrario. El atractivo de esta analogía es que se parece bastante a la relación entre palabra e imagen que se da en un texto con ilustraciones, y que la relación entre los dos modos es un complejo de traducción, interpretación, ilustración y ornato mutuos. Su problema es que es demasiado perfecta: parece ofrecer un ideal de traducción sistemática y reglada entre palabra e imagen que resulta imposible. Sin embargo, un ideal imposible puede ser útil en algunas ocasiones, mientras reconozcamos su imposibilidad. La ventaja del modelo matemático es que sugiere la complementariedad interpretativa y representacional de palabra e imagen, el modo mediante el

cual la comprensión de una parece inevitablemente referir a la otra.

En la época moderna, la dirección principal de esta referencia parecería ser desde la imagen, concebida ésta como un contenido o «material» manifiesto y visible, a la palabra, concebida como el significado latente y oculto que yace tras la superficie de representación. En *La interpretación de los sueños*, Freud comenta «la incapacidad de los sueños» para expresar las conexiones lógicas y verbales de los contenidos oníricos latentes, comparando «el material psíquico del que están hechos los sueños» con el material del arte visual:

A una análoga limitación se hayan sometidas las artes plásticas, comparadas con la poesía, que puede servirse de la palabra, y también en ellas depende tal impotencia del material por medio de cuya elaboración tienden a exteriorizar algo. Antes que la pintura llegase al conocimiento de sus leyes de expresión, se esforzaba en compensar esta desventaja haciendo salir de la boca de sus personaje filacterias en las que constaban escritas las frases que el pintor desesperaba de poder exteriorizar con la expresión de sus figuras.⁶⁰

Para Freud, el psicoanálisis es una ciencia de las «leyes de la expresión» que gobiernan la interpretación de la imagen muda. Ya se proyecte esta imagen en sueños o en las escenas de la vida cotidiana, el análisis proporciona el método para extraer el mensaje verbal oculto a partir de la engañosa e inarticulada superficie visual.

Pero tenemos que recordar que hay una tradición contraria que concibe la interpretación en la dirección opuesta, desde la superficie verbal, a la «visión» que se encuentra tras ella, desde la proposición, a la «imagen en el espacio lógico» que le da sentido, desde la recitación lineal del texto, a las «estructuras» o «formas» que controlan su orden. Reconocer que estas «imágenes», que Wittgenstein encontró radicadas en el lenguaje, no son más naturales, automáticas o necesarias que cualquier otro tipo de imágenes que producimos, puede hacer que las usemos de un modo menos confuso. Lo

⁶⁰ FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Barcelona: Biblioteca Nueva, 1974, p. 318.

fundamental de estos usos sería, por una parte, un renovado respeto por la elocuencia de las imágenes y, por otra, una renovada fe en la perspicuidad del lenguaje, en el sentido de que el discurso proyecta mundos y estados de cosas que pueden ser concretamente visualizados y contrastados con otras representaciones. Quizá la redención de la imaginación reside 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 conversación⁶⁴.

⁶⁴ Texto original: MITCHELL, W. J. Thomas, «What is an image?», *New Literary History*, 15:3, 1984, pp. 503-537. Derecho de autor: 1984, The Johns Hopkins University Press. También publicado como primer capítulo de MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago: Chicago Univ. Press, 1986. Reproducido aquí con permiso de The Johns Hopkins University Press. Traducido por Antonio de la Cruz Valles y Ana García Varas.

ESPEJO, HUELLA Y MIRADA. SOBRE LA GÉNESIS DE LA IMAGEN

Bernhard Waldenfels

LA MAYORÍA DE LAS CONCEPCIONES sobre la imagen adolecen de situar su objetivo demasiado alto: al nivel de las obras y los medios visuales, perdiendo así de vista los abismos y las simas de la experiencia de la imagen. Este reproche se dirige tanto a las teorías filosóficas de la imagen como a una teoría del arte, una historia del arte y una práctica museística que han olvidado el asombro acerca del hecho de que haya algo así como imágenes. Sin embargo, la recurrente alternancia entre idolatría e iconoclastia permite concluir que existe una fascinación por las mismas más allá del suministro cultural de imágenes.

Las siguientes reflexiones giran en torno a una génesis de la imagen que sea capaz de dinamitar la cerrazón de un mundo estético atrapado en la bella, o ya no tan bella, apariencia, de modo tal que se desprendan y liberen tanto las motivaciones preestéticas del arte como las postestéticas. El arte aspira a una genealogía que esté a la altura de la Genealogía de la Moral de Nietzsche o la Genealogía de la Lógica de Husserl. La contingencia de los órdenes que «hay», y que carecen de cimientos sólidos, apunta, en un vínculo indisoluble, tanto a lo que hay tras ellos como a lo que hay más allá de ellos. Al *être brut* le corresponde un *art brut* que no comienza ni acaba en sí mismo¹. Esto no solo conforma la reflexión filosófica sobre el orden de lo visible y lo representable, sino también la praxis moderna de la imagen, en la cual los momentos arcaicos y los revolucionarios

¹ Sobre la idea de orden que subyace a las siguientes consideraciones sobre la imagen cf. WALDENFELS, Bernhard, *Ordnung im Zwielicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. En dicho trabajo intento *mostrar* mediante los órdenes de la imagen introducidos aquello que desde los textos llega a ser lenguaje.