

La textualidad visual: desde una retórica hacia una hermenéutica de la imagen

Silvia Gabriel (Universidad de Buenos Aires)

En el capítulo I, titulado “Introducción general”, de la obra *Vision and Textuality* (1995),¹ sus editores, Stephen Melville y Bill Readings, recuerdan la larga tradición Occidental que trabajó conjuntamente lo visual de la imagen y lo textual de la poesía bajo la rúbrica de la *mimesis*. Arraigan esta tradición en la locución latina utilizada por Horacio en *Ars poetica*, “*ut pictura poesis*”, comúnmente traducida “como la pintura así es la poesía”, que el principal poeta lírico y satírico en lengua latina funda en el concepto de *mimesis*, formulado por Aristóteles en su *Poética*, que propugna la imitación de la naturaleza como fin esencial de todo el arte. Así como la pintura partiría de la observación del mundo práctico o cotidiano para desbordarlo, el texto poético, en particular la metáfora, como enseña Paul Ricoeur, encontraría su sentido, y hasta su referencia, sobre las ruinas del sentido y la referencia literales. Como sostienen Melville y Readings, “el artista presenta el mundo de acuerdo con ambas, su forma [*form*] real y la configuración [*shape*] potencial de su sentido”.² De aquí concluyen que “[l]a analogía mimética entre la pintura y la poesía es simétrica con la analogía mimética entre la vida y el arte”.

Si en el siglo XX alguien ha trabajado desde la hermenéutica filosófica la relación entre la vida y el arte –aunque fundamentalmente el “arte literario” – bajo la égida de la *mimesis* es Ricoeur en su gran obra *Temps et récit* (1983-1985).³ Con base también en la *Poética* de Aristóteles, y entendiéndola como imitación creadora o *mimesis*-invención –esto es, excluyendo cualquier interpretación de la *mimesis* en términos de copia o de réplica de lo idéntico–, distingue en su “triple *mimesis*”, dicho rápidamente, al menos tres sentidos del término “*mimesis*”: el reenvío a la pre-comprensión familiar que tenemos del mundo “real” de la acción (pre-figuración o *mimesis* I), el acceso al reino de la ficción o “como si” (configuración o *mimesis* II) y la transfiguración mediante la ficción del mundo pre-comprendido gracias a la labor de la “apropiación” por parte del receptor (refiguración o *mimesis* III).

A esta altura caben dos aclaraciones. Primero, como aclara Ricoeur en *Metaphore vive*,⁴ “[f]igura, pintura, imagen van, pues, juntas.” Por cuanto lo que se dijo arriba sobre la pintura no quedaría circunscripto a ella, sino que se extendería a toda figura y, en general, a toda imagen. Segundo, tanto como en *Temps et récit* el propio Ricoeur extrae su teoría del tiempo narrado de la *Poética* de Aristóteles, con pleno conocimiento de que El Estagirita no tuvo en cuenta la cronología de la tragedia como para dar cuenta especulativamente del enigma del tiempo, este trabajo se propone a modo de hipótesis extender a la imagen el paradigma que Ricoeur aplica por excelencia a las obras literarias. Se tomará como hilo conductor, entonces, para abordar la dimensión visual la propuesta de la “triple *mimesis*” desligándola de la problemática del tiempo propiamente humano, del “tiempo narrado”, para vincularla a la de la imagen.

¹ Ver Stephen Melville and Bill Readings (eds.), *Vision and Textuality*, Duke University Press, Durham, 1995.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Ver especialmente Ricoeur, Paul, *Temps et récit, Tome 1, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.

⁴ Ricoeur, Paul, *Metaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 82.

I. Prefiguración o pre-comprensión de la imagen

Tras las huellas de Ricoeur, la *mimesis* I, prefiguración o pre-comprensión del mundo “real” de la acción, presenta tres rasgos: 1) estructurales, 2) simbólicos y 3) temporales.

El primer rasgo, el estructural, alude al orden semántico, cuyo correlato en Saussure es el orden asociativo o paradigmático, que en Barthes se presenta como el plano sistemático, en Jakobson como las relaciones de similaridad y en Martinet de oposiciones.⁵ Saussure presenta este orden valiéndose, precisamente, de la imagen de un edificio antiguo en el que una columna dórica entra en oposición, por ejemplo, con una columna jónica y una corintia.⁶ En este eje las tres columnas conformarían una red de intersignificación de carácter *sincrónico* gracias al “tesoro de la memoria” de cada individuo.

El segundo rasgo, el simbólico, apuntaría en tres direcciones: a) su publicidad y, por tanto, su comunicabilidad; b) su carácter estructurado que le confiere legibilidad y; c) su carácter normativo que habilita el juicio moral. Aplicado a la imagen, podría decirse precisamente que sobre su carácter público y comunicable fue que Gastón Bachelard elaboró su ontología de la imagen “acausal”. Esto es, una ontología independiente del psiquismo del autor y de las condiciones generales o específicas de su subjetividad. Y desde esta “acausalidad” postuló la teoría de la lectura como acto admirativo de re-creación y participación⁷ -cuyo desarrollo en este momento de la *mimesis* I nos conduciría demasiado lejos y demasiado rápido a la *mimesis* III. Respecto al carácter estructural de la imagen hay consenso en que toda imagen presenta elementos básicos que conforman una estructura, a saber, el punto, la línea, el color, el contorno, etc. Y que estos elementos se organizan en un *espacio* determinado para conformar una composición, por ejemplo, horizontal, cíclica, diagonal o vertical. En cuanto al carácter normativo de la imagen, tanto como para Ricoeur no existen relatos éticamente neutros, para Erwin Panofsky en el nivel de profundización de la carga simbólica de la imagen se expresan valores de contenido ideológico, arraigados en un tiempo histórico y en un contexto social y cultural determinado.⁸ De lo que puede concluirse que la imagen comparte con el relato el hecho de ser un laboratorio axiológico.

Por último, en lo tocante a los rasgos temporales de la imagen, en “Moment and Movement in Art”,⁹ Ernst Gombrich advierte que “[m]ientras el problema del espacio y su representación en el arte ha ocupado la atención de los historiadores del arte en un grado casi exagerado, el problema correspondiente del tiempo y la representación del movimiento ha sido extrañamente descuidado”.¹⁰ En diálogo con la tesis de Lessing sobre que las artes visuales sólo pueden representar un momento único de una acción, el “*punctum temporis* o instante” del que hablara James Harris, instantes estáticos, empleando otro lenguaje que no es el de Gombrich sino el de Ricoeur, podría decirse que en el discurso visual, junto a la representación del espacio, ya hay huellas cinestésicas y temporales inductoras del movimiento y del tiempo que se irán configurando en la *mimesis* II para culminar en la *mimesis* III o momento de interacción entre la configuración de la imagen y su percepción visual.

⁵ Barthes, Roland, *Elementos de semiología* (trad. Alberto Méndez), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.

⁶ Ver de Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general* (trad. Amado Alonso), Buenos Aires, Losada, 1945, p. 148.

⁷ Ver Puelles Romero, Luis, *La estética Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Verbum, 2002, p. 184.

⁸ Ver Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998.

⁹ Ver Gombrich, E. H., “Moment and Movement in Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), pp. 293-306.

¹⁰ *Ibid.*, p. 293.

II. Configuración y refiguración de la imagen

La *mimesis* II, operación de configuración y apertura del reino del “como si”, operaría, como el relato sobre el que teoriza Ricoeur, esto es, como una instancia de mediación porque la imagen: 1º) integraría juntos factores tan heterogéneos como el punto, la línea, el color, el contorno, etc., es decir, sus elementos básicos, para conformar una totalidad inteligible; 2º) implicaría el pasaje de lo semántico de carácter sincrónico –que hemos visto ligado al orden asociativo, paradigmático, sistemático, etc., – a lo sintagmático o sintáctico de orden diacrónico dado que, como advierte Barthes, las imágenes no son sino “grandes complejos sintagmáticos”¹¹ cuyos elementos se suceden “uno tras otro”, y nos atreveríamos a decir, no sólo en el orden temporal, sino también en el cinestésico o del movimiento si, como decía Aristóteles, el tiempo es “el número del movimiento según el antes y el después”;¹² y 3º) al combinar esta dimensión diacrónica propia del orden sintagmático y aquella dimensión sincrónica del orden paradigmático que se abordó al presentar la *mimesis* I, se lograría extraer de “los grandes complejos sintagmáticos” de los habla Barthes en ocasión de la imagen, una *configuración* en el sentido que los distintos elementos que la componen se mostrarían el “uno a causa del otro”. Esto es lo que constituiría, precisamente, la capacidad de la imagen para ser aprehendida como una totalidad inteligible, a la vez, espacialmente fija, y cinestésica y temporalmente dinámica.

La *mimesis* III (refiguración, aplicación o apropiación) marcaría la intersección entre el mundo de la imagen y el mundo del espectador, individual o colectivo. Aquí nos encontraríamos básicamente con una alternativa triple. Primero, la de la retórica de la imagen que consistiría en la estrategia dirigida a persuadir al espectador. El espectador sería construido en y por la imagen. Esta retórica se inscribiría, por un lado, y retomando las palabras de Barthes, en el polo de “la inempañable transparencia de la estupidez”.¹³ Si bien, siguiendo a Barthes, todos los sistemas poderosos, como podrían ser el comunismo y el capitalismo, realizarían una efímera función anti-estupidez al hacernos menos dogmáticos, el rechazo completo por uno u otro –sea por enojo, ceguera o testarudez– conservaría una triste estupidez, porque los mismos sistemas, considerados unilateralmente, se tornarían estúpidos. En el polo opuesto nos encontraríamos con imágenes retóricas que lindan con “la inquebrantable opacidad de lo ilegible”.¹⁴ Opacidad que, por ejemplo, por el abuso de la elipsis o de la metáfora imposibilitaría al espectador, en términos de Ricoeur, suplir la carencia de legibilidad de la imagen creada por el autor. Entre ambos polos yacería la tercera alternativa encargada de abrir el intervalo de sentido donde enclavar una hermenéutica filosófica de la imagen en tanto texto visual muy próxima, por cierto, a aquella “acausalidad” postulada por Bachelard sobre la teoría de la lectura como acto admirativo de re-creación y participación por parte del observador. Ésta demandaría, básicamente, que la imagen presente: (1) “lugares de indeterminación” (Roman Ingarden)¹⁵ o falta de un sentido unívoco, que el espectador esté convocado a concretizar creativamente; a la vez, (2) polisemia o exceso de significación para que el sentido de la imagen se construya en una suerte de interrelación o de co-autoría entre el autor y el espectador. Sería esta interacción entre la configuración de la imagen por parte del autor, configuración que culmina su recorrido en la percepción visual del espectador, la que permitiría entender la imagen y crear, de acuerdo con Gombrich, la impresión de movimiento y de tiempo. Es decir, del mismo modo que la imagen captaría en un instante el carácter sucesivo del movimiento y el transitivo del tiempo, como lo haría por antonomasia la obra cubista de Picasso *Niña leyendo* o la obra modernista de Duchamp *Desnudo bajando una escalera*, es la imaginación de quien observa la encargada de reconstruir el movimiento y el tiempo integrando a la percepción presente de los distintos aspectos o escorzos de una misma imagen “el recuerdo del pasado y la expectativa del futuro

¹¹ Barthes, Roland, *ibíd.*, p. 84.

¹² Aristóteles, *Física* (trad. Guillermo R. de Echandía), Madrid, Gredos, 1995, IV, 11, 219b.

¹³ Barthes, Roland, “La imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 2009, pp. 413-424.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Ver Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria* (trad. Gerald Nyenhuis), México, Taurus, 1998.

[...] en una organización común”¹⁶ en virtud de una suerte de barrido hacia adelante y hacia atrás; y por último, (3) cierto distanciamiento o falta de familiaridad que el espectador esté convocado a convertir en familiar, momento de la “apropiación” de, y de pérdida en, la imagen, para que el texto visual devenga una experiencia espacial y temporalmente viva de orden pre-conceptual cuya complejidad intrínseca, pero regulada, tiende a dividir o a desdoblar, para retomar el lenguaje de Jakobson,¹⁷ el sentido y hasta la referencia hasta tornarlos ambiguos.

Un ejemplo paradigmático de esta tercera alternativa que demanda una falta, un exceso y el proceso de “apropiación” por parte de un espectador u observador activo podría ser el *Ángelus Novus* de Paul Klee, que Walter Benjamin interpretó como el “Ángel de la historia” en el marco de su concepción ciertamente fatalista. Dice Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹⁸

Para Benjamin el *Ángelus Novus* no sería otra cosa que la imagen que la sociedad moderna se ha construido de sí misma bajo la ilusión de un progreso ascendente, que dejaría atrás los viejos esquemas en ruinas, en pro de la promesa de un horizonte de expectativas susceptible de ser plenificado. Interpretación que no agotaría, sin embargo, las lecturas que propone esta obra ya que justamente por los lugares de indeterminación y la polisemia que presenta bien podría ser apropiada por otros espectadores, al igual que tantos otros ángeles de Klee, como remitiendo bien al reino de la inocencia alada, transmitiendo esperanza, aludiendo a un diálogo entre Tierra y cielo, entre soledad y silencio, apuntado a un ser que ilumina, que permite la elevación del espíritu, etc.

III. A modo de cierre

Si la hipótesis de trabajo se sostiene, bajo el influjo de Melville y Readings habremos abordado lo visual de la imagen bajo la rúbrica de la *mimesis* que Ricoeur aplica al texto literario. Si la hipótesis se mantiene, entonces, cabría aplicarle a la imagen la dialéctica de la comprensión, la explicación y la apropiación, que conforman el programa hermenéutico de Ricoeur. La comprensión, que implicaría una aproximación subjetiva a la imagen encargada de: 1) reconstruir su arquitectura en tanto instancia holística; 2) reconstruir esa unidad holística como ente individual que no puede ser aprehendido unilateralmente; y 3) reconocer que ese ente individual, la imagen, siempre tiene horizontes potenciales de sentido. La explicación importaría una aproximación objetiva a la imagen susceptible de ser “validada” por una lógica de la probabilidad relativa unida a la falsación popperiana, porque, como para el texto verbal, también para el visual habría interpretaciones más probables que otras. La apropiación, por último, produciría una “ampliación icónica”. Ella consistiría, en nuestro caso, en la ampliación de la legibilidad que la imagen debe a los intérpretes a nivel de su “sentido”, en virtud de que su lectura provoca “verla-como...”. “Ver-como” cuyo correlato “ontológico” o “referencial” sería

¹⁶ Gombrich, E., *ibíd.*, p. 299.

¹⁷ Ver Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general* (trads. Josep M. Pujol y Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1981, capítulo XIV: “Lingüística y poética”.

¹⁸ Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (trad. Bolívar Echeverría), México, Contrahistorias, 2004, Tesis IX.

aquel “ser-como” del que da cuenta Ricoeur en *Metaphore vive*, en el sentido de que la riqueza aportada por la lectura haría que el “mundo” deje de agotarse en el mundo de los objetos empíricos para volverse un mundo refigurado, metamorfoseado, gracias a las imágenes, en el que las nociones de hecho, objeto, realidad y verdad, tal como las delimita la epistemología, quedarían en entredicho.¹⁹

De sustentarse la hipótesis, por tanto, nos aproximaríamos a la intención de Ricoeur de “preservar el diálogo entre la filosofía y las ciencias humanas, diálogo que cortan, cada una a su manera, los dos modos estrechos de la comprensión y la explicación”.²⁰ Modos estrechos que estarían encarnados, en este caso, fundamentalmente en los enfoques provenientes de la lingüística (Saussure), en particular de la semiología y la semiótica (Jakobson, Martinet y Barthes), de la historia del arte (Panofsky, Gombrich y Melville) y de la teoría literaria (Ingarden y Readings). Enfoques disciplinares con los que, como se intentó hacer en este trabajo más allá de Ricoeur, él permanentemente dialoga e integra críticamente a su propia propuesta hermenéutica.

¹⁹ Ver Ricoeur, Paul, *Metaphore vive*, p. 319.

²⁰ Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (trad. Pablo Corona), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 35.