

FL-ART  
Bueo-CGE

750  
D556 p.E  
2007  
C.2

# LA PINTURA ENCARNADA

*seguido de*  
LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA  
de Honoré de Balzac

## Georges Didi-Huberman

Traducción de  
MANUEL ARRANZ

CORRESPONDENCIAS  
PRE-TEXTOS

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

489889

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

04 ABR 2008

Compra 2008

La pintura piensa. ¿Cómo? Ésta es una cuestión infernal. Quizás inabordable para el pensamiento. Tanteamos. Buscamos un hilo. Nos sentimos tentados a plantear esta cuestión como una cuestión de *sapiencia* del pintor, su vocación de conocimiento y su vocación de ciencia. Sin embargo, una cuestión semejante no es menos retorcida. Se encuentra desplazada, solamente desplazada. Conocimiento y ciencia, siempre se han infectado y pervertido, se han entrelazado, se han conformado, en una palabra, con el sentido. Ahora bien, el sentido es él mismo un lazo, una perversión. Al menos tres paradigmas se anudan aquí y entran en juego. Son los paradigmas de lo semiótico (el sentido-*sêma*), de lo estético (el sentido-*aîsthesis*) y de lo patético (el sentido-*pathos*). Leonardo da Vinci, en sus *Profezie*, utilizaba la palabra *sentimento* con el significado y la perversidad de ese entramado. En su texto el *sentimento* parece designar tanto el "sentimiento" (lo patético) como el *senso*: la sensación (lo estético) y el significado (lo semiótico); incluso el *senno*, el juicio, en cuanto la pintura produce y critica juicios. Sin embargo, en una de sus profecías, Leonardo, misteriosamente, va más lejos: parece sugerirnos que estos lazos bien podrían reproducir la estructura de la piel.

Veamos lo que escribe: *Quanto piu si parlerà colle pelli, veste del sentimento, tanto piu s'acquisterà sapientia*. Cuanto más hables de la piel, hábito del sentido, más sabiduría adquirirás. Se trata de la piel que aúna, nos dice, la escritura, *le scrittura*, y el sentido del tacto, *il senso del tatto*.<sup>1</sup> Aquí se da una confusión semántica, el espejo, el famoso espejo leonardesco reverbera, es decir, destella, mancha, escotoma; aunque sólo sea en ese *vestido*, que traduzco por *hábito*, palabra del siglo XVI que se presta a significar tanto la investidura (que se denominaba también tomar los *hábitos*) como el vestido (que se denominaba, genéricamente, *traje*); y aquello que proporciona una "piel", es decir, un aspecto, pero también un recubrimiento, un ocultamiento. *Vestir* significaba también, en aquella época, "bajar los párpados".

Podía suceder de hecho que el pintor bajara los párpados para terminar su cuadro. Al menos en las leyendas. Lo que indica, pertinentemente, una distancia que ahondaría la pintura y su práctica, entre sapiencia y prudencia (tradicionalmente unidas por lo demás, es decir, en el buen sentido filosófico). A menudo las leyendas dicen, a su manera, la verdad.

Quizás esta cuestión de la sapiencia del pintor tenga que ver fatalmente con aquella otra, siempre paradójica, de sus alteraciones, de sus cambios de humor: su flema, su bilis, su atrabilis, su sangre. No se trata aquí de psicología de la creación. Pues es ante todo un paradigma histórico el que nos cuenta la delirante proyección del *humor* (el líquido coloreado) sobre

<sup>1</sup> J. P. Richter, 1883, t. II, p. 369.

una superficie que se convierte en figurativa. Proyección: quiero decir chorro. Lo que nos recuerda la famosa esponja lanzada por el pintor Apeles (aunque este gesto se ha convertido ya en paradigmático, en el sentido de que ha sido atribuido a muchos otros pintores, y la versión que yo manejo, la de Valerio Máximo, no cita más que un *praecipuae artis pictor*, universalizado y sin embargo extraordinario); aquel chorro es un modelo de semejante "hábito" o investidura del sentido: "Un pintor de gran talento, a base de arte y de trabajo, había representado un caballo volviendo de la doma, al que no le faltaba más que la vida. Pero cuando se dispuso a pintar la espuma de los ollares, este pequeño detalle (*tam parvula materia*: tan ínfima materia) le dejó paralizado mientras se afanaba en vano. Finalmente, en un arranque de rabia, tomó la esponja impregnada con todos los colores que se encontraba al alcance de su mano, y la arrojó contra el cuadro, con intención de destruir su obra. El azar (*fortuna*) dirigió la esponja directamente a los ollares del caballo y obtuvo el efecto que el pintor buscaba. De este modo, lo que el arte había sido incapaz de producir, el azar se encargó de representar".<sup>1</sup> El chorro es aquí un chorro milagroso en la medida, precisamente, en que sin pinceladas, provoca un intervalo en la sucesión transfinita, agotadora y vana, de las pinceladas a las que el pequeño detalle, la ínfima materia, conseguía en cierto modo escapar siempre. El golpe es milagroso porque clausura un conjunto, de manera inesperada, y permite algo así como un descuento. Descotar, es decir, calcular qué es lo que hay que rebajar; en cualquier caso saber distinguir (por ejemplo, saber distinguir, en un conjunto, el orden de lo global y el orden de lo local). La cuestión sería por tanto la de la claridad en la pintura: cuestión del reparto

<sup>1</sup> A. J. Reinach, 1921, pp. 354-355, n.

y de la proporcionalidad, de la perecuación de lo visible, ínfima materia. Pero no es indiferente que la liquidación de las cuentas se produzca, en la historia de la esponja arrojada, mediante un gesto de volver a la nada, gesto como a ciegas, como un gesto suicida, y conversión de ese gesto en la más milagrosa de las “fortunas”.

Por lo demás, no es, propiamente hablando, un gesto ciego, aunque se haya hecho “a ciegas”. Imagino más bien una desorbitación, es decir, propiamente una erección del ojo: su vocación de dar golpes, golpes que el impotente pincel no sabe todavía dar. Y todo eso tiene lugar justo mediante una alteración del humor, el ojo se inyecta de sangre. Me imagino el blanco del ojo de Apeles inyectado de la misma sangre que su esponja, e imagino que es también por eso por lo que en la blanca baba del caballo pintado se mezclaban con tanta perfección aquellos *hilillos de sangre*, como escribe Dión Crisóstomo en otra versión de la leyenda.<sup>1</sup> Y aquello era “la vida” que faltaba al cuadro: una mezcolanza reticulada, una fibrina, im-proyectable (en el sentido del proyecto), inyectable únicamente, de humores blancos y rojos: espuma y sangre.

Un fantasma de sangre reticular recorre sin duda toda la historia de la pintura. En las leyendas, los *mirabilia* relativos a los gestos milagrosos de los pintores sólo aparece en la medida de lo que indica en cuanto fantasma: un límite. Formulo la hipótesis de que la aparición, o más bien la transparición de una sangre, provocará algo así como la exigencia más des-

<sup>1</sup> A. J. Reinach, p. 355. Cf. p. 365.

cabellada de la pintura (hay otra sin embargo, ya hablaremos de ella). Semejante exigencia roza el ideal, pero este ideal es un límite; el límite marca un fracaso (un fracaso, no una carencia); ahora bien, el fracaso no es otra cosa que el ejercicio mismo de la exigencia. De este modo la hipótesis se duplica con esta otra: allí donde se enuncia algo como un “límite” de lo pictórico (esto incluye al mismo tiempo su odio, el pensamiento de sus irrepresentabilidades de derecho, y el sueño de su mayor eficacia), se exponen también los paradigmas, donde, de hecho, trabaja la pintura. Ésta es la razón por la que a menudo hay que ir a buscar esos paradigmas al teatro escrito de los pintores, en las ficciones en que ese teatro se inventa y se reinventa, donde esos paradigmas son en cierto modo heroizados.

Esto es lo que sucede por ejemplo en el célebre episodio cez-zaniano, según Gasquet, en el cual precisamente se reúnen los dos motivos: la medida contable y temporal de las pinceladas; el ojo que toca lo que mira, inyectado de sangre. Estos dos motivos están finalmente relacionados con un tercero, el de un pensamiento de la pintura, como si fuera una locura. “YO. —Sí, he observado que a veces dejáis pasar veinte minutos entre una pincelada y otra. CÉZANNE. —Y de los ojos, ¿qué me decís? Mi mujer me lo dice, que se me salen de las órbitas, que están inyectados de sangre... No puedo arrancármelos... Están tan pegados al punto hacia el que miran que tengo la impresión de que van a empezar a sangrar. Una especie de embriaguez, de éxtasis me hace tambalearme como si estuviera bajo una espesa niebla, cuando me aparto de la tela... Dígame, ¿no quiere decir eso que estoy un poco loco?... La idea fija de la pintura... Frenhofer...”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> J. Gasquet, citado por P. M. Doran, 1978, p. 124. Cf. pp. 131, 210.

Semejante coincidencia no es fortuita. Como tampoco lo es esa última referencia a *La obra maestra desconocida*. Y no es sólo porque Frenhofer, el pintor inventado por Balzac, atravesase toda la modernidad, como suele decirse. También es porque *La obra maestra desconocida* es el relato completamente único y admirablemente urdido de una triple cuestión: la cuestión del ritmo de las pinceladas, en la parte centrada en la idea del acabamiento del cuadro; la que llamaré de forma provisional la mirada-chorro del pintor; y por último, la de la inyección de sangre en la pintura misma.

Se trata de una inyección extrema. Balzac nos cuenta que la causa final de la pintura está en un más allá de la práctica de la pintura. Esto conforma, por supuesto, un *topos* de todos los escritos sobre el arte. Pero semejante "evidencia" no excusa que se la subestime. Y Balzac, por otra parte, transfigura esos *topoi* en la disposición misma en que los produce. El resultado es a menudo fulgurante. En cualquier caso el relato de *La obra maestra desconocida* puede leerse como una perpetua dilación: de cuadro en cuadro, a partir de la tela manchada únicamente con tres o cuatro trazos blancos (sin duda blancos sobre blanco; es decir, tres veces nada), y la santa pecadora de Porbus, hasta el penúltimo cuadro, la figura de mujer "a tamaño natural", medio desnuda, en la que Poussin y Porbus creyeron sin duda, aunque equivocadamente, reconocer la obra maestra en cuestión. Perpetuo aplazamiento de la causa final en cuanto llegará a ser realizada: buscaban la pintura *acabada*, y sabemos que no la encontrarán.

Pero ¿por qué se desea siempre el acabamiento de la pintura? Porbus y Poussin, y el mismo Frenhofer, buscaban el acabamiento de la pintura como el acto que la *desempata*. El "desempate" se opone al empate cuando éste designa la imposibilidad de elección entre dos sentidos, incluso dos sentimientos: ansias de amor "compartido". El desempate decide, da por finalizada la moratoria provocando un acto de disimetría: en su acepción jurídica, resuelve el empate de votos en una votación, duplicando el voto de un individuo para obtener la disparidad. Y ese individuo duplicado, precisamente, conjura la duplicación, la zanja conjurando el reparto (porque reparto significa aquí, paradójicamente, una especie de indistinción, de indecisión en cualquier caso). Toma por tanto la decisión y zanja la cuestión. Esta operación de desempate equivale de hecho a constituir lo indiviso de un sujeto del enunciado. Pero el asunto es en el fondo la constitución de un sujeto de la enunciación, o sea, en definitiva, la del sujeto. Mientras el sujeto siga empatado (estoy pensando en Frenhofer), el acto de desempate, que persigue sin embargo con todo su empeño, se le escapa. Tal vez porque su deseo esté en otra parte. Y sin embargo, mientras el acto de desempate no intervenga, el sujeto sigue estando indeciso, inconstituido. Tal vez porque el sujeto mismo, incluso en pintura, sólo existe dividido. No obstante Frenhofer no duda en terminar "de una pincelada" el cuadro de Porbus (eso se lee en el relato, bruscamente tal vez, "¡Paf, paf, paf!" y "¡Pon, pon, pon!"). Pero precisamente: este desempate concierne a otro, a un pintor que no cuenta. La decisión de Frenhofer sobre el cuadro de Porbus sólo es eficaz en la medida de lo siguiente: esta *María Egipciaca* no se expone. Frenhofer puede jactarse de poder firmar su "pincelada" sobre el cuadro de Porbus, pero está excluido que lo haga. Porque

se consume interminablemente entre el “es esto” y el “no es esto” de su propio cuadro. Sólo la última pincelada desempata (sólo ella “cuenta” y descuenta), dice en resumidas cuentas Frenhofer al joven Poussin. En el desempate es donde se espera una construcción ideal del sujeto pintor, aunque esta espera es superyoica, si puede decirse así, sobrehumana, heroica en cualquier caso, aporética sin duda, desesperada.

¿No le queda al sujeto más que el sufrimiento de la duda? *Yo sé pintar*, dice Frenhofer –y lo demuestra ante la mirada de todos– pero *dudo*. Cuestión que se plantea a la sapiencia del pintor, y además, a su pensamiento, y a la existencia misma de su práctica. En pintura, ¿sólo existirán cosas “que se pueden poner en duda”? Tal vez una hipótesis maligna se habrá cernido siempre sobre el sujeto de la pintura, que no puede decir *pinto luego existo*, sin caer bajo la sospecha de la aporía: *finjo luego existo*, incluso cuando se toma por el genio en persona. La sapiencia del pintor Frenhofer, pertinente y paradójica, consiste desgraciadamente en saber eso. Su desesperación es especulativa: “ha meditado demasiado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea; pero, de tanto investigar, ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones”.<sup>1</sup> De este modo la duda fomenta ese gran drama del aplazamiento (y recordemos que esta palabra se dice en griego *hystéresis*) del cuadro, en cuanto que malogra siempre (*hysterizei*) su acabamiento. Frenhofer, cuando acaba genialmente el cuadro de Porbus, bajo la inspiración de una especie de despreocupación del *yo pinto* (y esta despreocupación sólo es po-

<sup>1</sup> *Infra*, p. 186.

sible, repito, porque lo que está pintado no le concierne en cuanto sujeto de la enunciación, no tiene nada que ver con él), Frenhofer-como-pintor actúa “contra la voluntad del hombre”; escribe Balzac.<sup>1</sup> Lo que significa que el ejercicio (la obra) no cuenta con el consentimiento del pensamiento (su ejecutor), con su deseo fundamental: su *humor*, por decirlo de una vez, que la medicina podrá evidentemente atribuir al “calor o alguna hinchazón de los hipocondrios”.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, Frenhofer-como-pintor no es más que un pobre cuerpo movido por el genio maligno mismo: Poussin repara en su rostro convulsionado por “algo diabólico”; cuando Frenhofer pinta, no es él, sino un demonio el que mueve sus manos y las agita. A menos que, en ese mismo instante, Frenhofer no sea el demonio en persona.<sup>3</sup> Su humor fundamental no sabe separar la convulsión (la histeria) de la hipocondría. Como tampoco sabe, en el instante de la convulsión, separar lo demoníaco (el poseso) del demonio (que lo posee). Sujeto dividido, sujeto confuso por tanto, indistinto.

~~Hubo una especie de locura, en el siglo XIX, descubierta y descrita por Esquirol a partir de 1814, y a continuación por Falret, Baillarger, Morel y algunos más, a la que nos podemos referir aquí como si fuera un eco de la duda de Frenhofer. Eco histórico, y no diagnóstico clínico, al menos porque la idea de esta locura sigue relacionada con la inteligibilidad del siglo XIX (aunque no haya dejado nunca completamente de manifestarse); de modo que despliega una constelación de sentido que~~

<sup>1</sup> *Infra*, p. 179.

<sup>2</sup> *Infra*, p. 191.

<sup>3</sup> *Infra*, p. 180.