

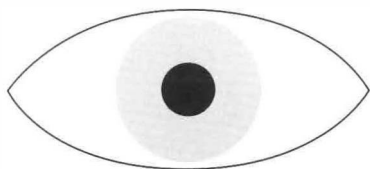
Pascal Quignard



La imagen
que nos falta



edilucionesve



La imagen
que nos falta

Directora de colección: Vesta Mónica Herrerías

DERECHOS RESERVADOS

© 2015, Pascal Quignard

© 2015, Alain-Paul Mallard, por la traducción.

© 2014, Ediciones Ve S.A. de C.V.

Veracruz 88, colonia Condesa,

Delegación Cuauhtémoc, c.p. 06149, México, D.F.

www.edicionesve.com

Esta publicación fue realizada con el estímulo del Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD) dependiente de las instituciones culturales mexicanas.

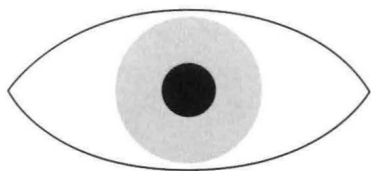
Diseño y formación: Alejandro Magallanes / Ana Laura Alba

ISBN: 978-607-95286-8-3

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de EDICIONES VE.

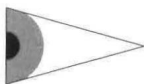
Impreso en México

Pascal Quignard



La imagen que nos falta

Traductor
Alain-Paul Mallard



Puerto de **luz**

Índice

La imagen que nos falta	7
Complementos a <i>La imagen que nos falta</i>	29
Nota sobre la palabra griega <i>entelekheia</i>	31
Nota sobre el gerundio latino	35
Nota sobre los huesecillos con que juegan Mérmero y Feres	39
Nota acerca de Plutarco, <i>Sobre la fama de los atenienses V, 1</i>	45
Nota del traductor	53
Ilustraciones	55

La presente conferencia sobre pintura antigua ha sido pronunciada tres veces: en el laboratorio de arqueología de l'École normale supérieure el viernes 11 de noviembre de 2009; en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Lille el jueves 24 de marzo de 2010; en el Collège iconique al lado de Serge Tisseron y Bernard Vouilloux el miércoles 15 de junio de 2011. Cuatro adendas, improvisadas también en público, complementan este libro editado originalmente por Anne Bourguignon.

La imagen que nos falta

Antes que nada, querido Serge Tisseron, agradezco las palabras con que me acoge. Pero ha sido demasiado generoso. No soy como mi amigo Bernard Vouilloux. No soy historiador del arte. No soy filósofo. No soy ni latinista ni helenista ni arqueólogo ni psicoanalista. Soy simplemente un hombre que ha leído mucho, un letrado o, mejor aún, un literato, es decir, un hombre que aprende sin cesar a pergeñar sus letras, a descifrarlas, a transponerlas, que no cesa en su afán de aprender, que ama locamente leer, estudiar, traducir, retraducir, escribir.

Así es como se da un aprender que jamás alcanza el conocer —un aprendizaje infinito.

Y ese infinito es mi vida.

Dediqué dos libros a las imágenes que faltan y a la fascinación irresistible que ejercen: *El sexo y el espanto*, con Gallimard, en 1994, *La noche sexual*, con Flammarion, en 2007.

Una imagen falta en el origen. Ninguno de nosotros pudo asistir a la escena sexual de la que es el resultado. El niño que proviene de ella la imagina interminablemente. Es lo que los psicoanalistas llaman *Urszene*.

Una imagen falta al final. Ninguno de nosotros asistirá, vivo, a su propia muerte. También el hombre y la mujer imaginan interminablemente su

descenso hacia los muertos, al otro mundo, el de las sombras. Es lo que los griegos llamaban *Nèkhuia*.

El día de hoy, de un modo más radical, quisiera mostrarles que hay, en toda imagen, *una imagen que falta*. Me haría muy feliz que al salir de esta sala pudiéramos decir: «Hablar de la imagen que falta no es sólo una imagen. Y tampoco se trata de una mera forma de hablar». Quisiera hacerlos palpar, una vez nada más, la imagen particular que falta en una imagen particular.

Les preparé un modesto rompecabezas con cuatro imágenes antiguas y cuatro textos antiguos.

Para comenzar, dos imágenes que no comentaré. Quiero solamente que las tengan presentes mientras les hablo. La primera es la primera figuración humana, al menos hallada hasta hoy. Fue descubierta en 1940. Este fresco muy antiguo se encuentra en lo alto del pequeño caserío de Montignac. Una vez ganado el caserío, escalamos la colina de alcornos. No dudamos, como Sigmund Freud, en recolectar algunos hongos. En medio del bosque, el arqueólogo de guardia nos espera en su casita de cemento. Toma su mochila y nos conduce hasta la entrada de la cueva de Lascaux. Penetramos en la penumbra. Él cierra tras nosotros una gruesa puerta de submarino y echa el cerrojo. Uno queda de pronto con los pies en la creosota, inmerso en la noche. Purificamos nuestros zapatos. A un principio respiramos con dificultad, un

poco asfixiados. En cuanto los ojos de cada uno se han acostumbrado a la oscuridad de la caverna, el arqueólogo distribuye las minúsculas linternas para que las tengamos en mano durante todo el recorrido. Son como lámparas luminosas. Apuntamos la luz hacia el suelo, ponemos atención a dónde ponemos los pies. Bajamos. Bajamos a la caverna. Bajamos al pozo. Proyectamos la punta de luz sobre el rinoceronte. Delineamos, con nuestra línea de luz, una especie de hombre con pico de pájaro que cae de espaldas. Desviamos la mirada del bisonte, herido por un venablo, que vuelve la cabeza porque muere. Se lee de derecha a izquierda ya que el hombre-cuervo cae de la derecha hacia la izquierda. Ignoramos cuál pueda ser la acción que vemos, pero la acción *no está concluida*. Es el instante de antes. Ya ese hombre no está en pie, pero no ha caído por completo. Está *cayendo* (ilustración 1).

La segunda imagen que quiero que conserven en la memoria fue hallada en el perímetro de la bahía de Salerno. Da al mar Tirreno, que baña la bahía de Nápoles. La tumba fue descubierta en 1968. Para ir al puerto de Paestum se toma el barco en el pequeño puerto de Amalfi. Atravesamos la bahía. Atracamos y caminamos entre la avena. Llegamos al museo consagrado a los dos grandes templos. Ahí, tomamos la escalera de la izquierda.

Bajamos al sótano. El sarcófago se encuentra en la segunda sala, a la derecha, en la penumbra grisácea. La piedra rectangular que lo recubre —el fresco se hallaba originalmente ante los ojos del cadáver— ha sido volteada y erguida sobre la tumba para que nosotros, los vivos, podamos contemplarla. Así el muerto, a partir de entonces, vio frustrado su sueño. La escena pintada, muy blanca, está rodeada de un marco más o menos rectangular que el megalógrafo ejecutó, también a pincel, sobre la piedra, rectangular ella misma. Al interior del marco vemos, a la derecha, piedras rectangulares cortadas, superpuestas: es la acrópolis, el mundo humano. Abajo, a la izquierda, el mar verde, los Infiernos, el otro mundo.

Al centro, el clavadista salta. No tiene ya los pies sobre la acrópolis, está en el aire, todavía su cabeza no ha alcanzado el mar. La acción *no está concluida*. El clavadista está *cayendo* (ilustración 2).

Ahora voy a leerles un texto antiguo que debemos a Plinio —al tío de Plinio, Plinio el Viejo, que era almirante de la flota de Miseno y vio a Pompeya ser devorada por la ceniza y murió allá, acudiendo hacia la explosión, hacia la nube— y que, esta vez, voy a comentar. El texto responde a la siguiente pregunta: ¿cómo la imagen falta en la imagen? ¿Cómo una imagen mata lo real? La página está consagrada al origen de la pintura. Se halla en la

Historia natural de Plinio el Viejo, libro xxx. Una joven sostiene una llama con la mano izquierda. Tiene, en la mano derecha, un trozo de carbón. Ante ella, de pie, se encuentra el joven que ama. Pero la hija de Butades no mira a su amado que parte a la guerra; se inclina por sobre la cabeza de éste para inscribir la línea que la sombra de su cabellera traza sobre el muro.

La hija de Butades está aquejada de *desiderium*.

Un segundo texto antiguo nos resulta necesario para comprender el mito que refiere Plinio. En las *Cuestiones tusculanas* iv, Cicerón define la palabra deseo: *Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*. Palabra por palabra: deseo es la libido de ver alguien que no está allí. La *desideratio* se entiende como la dicha de ver, a pesar de la ausencia, al ausente. En una traducción del latín, la palabra *desiderium* se vuelca al francés, las más de las veces, por las palabras recuerdo [*souvenir*] o pesar. Y claro, también, alguna vez, por la palabra *deseo* a la que dio lugar. Si descomponemos la molécula de dicha palabra, en el *de-sidérium*, en el astro ausente, hay un retorno [*sous-venir*] de lo que se perdió y que viene otra vez a mostrarse no obstante su pérdida.

El arte busca algo que no está ahí. Uno piensa en la divisa de Víctor Hugo, con la que había cubierto los muros de Guernesey. *Absentes adsunt*. (Los ausentes están presentes. Aquí están los muertos.) Si el deseo es el apetito de ver al ausente, el arte

mira ausente. La joven «mira ausente» a quien ama, aunque él se encuentra, actualmente, frente a ella. Nada más que, mientras está él ante sus ojos, ella anticipa su partida; imagina su muerte; aun en presencia suya, lo echa de menos: *desea* al hombre que está ahí.

Prosigo con nuestra interrogación: ¿cómo la imagen, al interior de la imagen, mira ausente? Voy a tener ahora que descomponer, tras la palabra *desideración*, otra palabra latina: la palabra consideración.

La *con-sideratio*, en latín, consiste en descubrir cómo los astros se ensamblan para formar un signo en el cielo nocturno. Cómo, dependiendo de las estaciones, se configuran y cómo su influjo, en fechas fijas y en un sitio dado, se vierte sobre los hombres, los animales, las plantas, el caudal del río, el nivel del lago, las grandes mareas. En latín se llama *sidera* a los astros. Los sidera traen las estaciones, asombran, ya que rigen su aparición y su desaparición. Señalan el ascenso y ocaso de los seres. Su ausencia (*de-sideratio*) se lamentaba en función del momento del mes o la época del año. La palabra francesa *désir* [deseo], más allá del tiempo, recibe el relevo de esta *desideratio* (el relevo, el *pesar de una ausencia* en el cielo nocturno).

Puesto que los astros retornan a su escondite como los salmones a su origen.

En francés se llama «luna nueva» a la luna que *falta* en el cielo. Es extraño. Es necesario sentir cuán extraña resulta esta forma de hablar. No vemos nada, vemos la luna ausente en el cielo, y decimos: «Es luna nueva». En griego se dice del mismo modo: «es la neomenia». Se hacen sonar las trompas. Se orna de guirnaldas la estatua de Hécate. Se llama al llamado. Se llaman (*calare*) las calendas (*calare*).

En francés se llama «gravidez» a la sangre que *falta* en las mujeres. La mujer descubre que está encinta al *mirar ausente* la sangre lunar (al descubrir suspendida la hemorragia mensual).

Françoise Héritier ha escrito páginas sumamente poderosas sobre el vínculo, que los humanos son los únicos en hacer, entre el coito, la sangre ausente y el nacimiento, nueve meses más tarde, de los niños. Después, en cuanto la sangre ha reaparecido y mana de nuevocadames, vuelven la fecundidad restaurada y la sexualidad recobrada. Pero en esa secuencia de eventos, tan singular porque la duración que abarcan es casi anual —un extraño relato que dura diez meses lunares—, el signo es la sangre ausente; la acción, el nacimiento; el efecto, el niño.

Así, cuando quiere volverse madre, la mujer desea ardientemente *mirar ausente* su sangre menstrual (lunar): a dicha ausencia de sangre entre sus piernas la llama, y no deja de resultar curioso, un «niño». Tal es el «secreto» de las mujeres.

Un profundo deseo de no ver lo real permite ver la imagen.

Ahora somos capaces de comentar o, más precisamente, de *considerar* la tan misteriosa escena de la hija del alfarero que olvida a un hombre y contempla una sombra.

La joven no estrecha al amante entre sus brazos. Sostiene, con la mano derecha, un fragmento de brasa apagada. Con la mano izquierda, en la oscuridad de la noche, avanza una lámpara de aceite, que humea. De pronto alza la llama por encima de sus ojos, de manera que proyecte la sombra de lo que ve tras lo que ve. No acaricia la sombra ni estrecha contra ésta el volumen de su cuerpo. Delimita cuidadosa, con su carbón, el contorno de esa repercusión oscura sobre la superficie de la pared. No goza de él; no aprovecha su presencia; ya ni siquiera está con él; lo mira ausente; lo echa de menos; desea a ese hombre; lo sueña.

Proyectados sobre la roca a partir de la visión interior involuntaria que provocan el hambre, la noche, el frío, la droga, el miedo a perecer, el remordimiento de haber matado, el sueño en el que todo resurge, los primeros hombres de antes de la historia —ellos mismos alzando las primeras antorchas humeantes en el fondo de cavernas cuyos osos habían expulsado y diezmado, borrando o reanimando las huellas de las garras de los osos que los habían precedido en los conductos horadados

y abandonados por los glaciares— dibujaban los contornos de las siluetas desaparecidas.

De un modo muy similar, la joven griega se aferra al borde de la sombra de un hombre que se apresta a partir hacia la muerte (que comienza a volverse una sombra en los Infiernos).

El hombre partió.

Murió —y los comentadores de Plinio el Viejo agregan que el joven ciudadano, arrojándose contra los rangos enemigos, murió de manera tan gloriosa que su nombre fue alabado por la ciudad al concluir la campaña. Se encargó una estela a un alfarero. El alfarero es Butades. El padre de la joven. Es él quien retoma la silueta que su hija ha inscrito sobre el muro con un trozo de carbón vegetal, quien transforma el «contorno de sombra» en el «relieve de tierra» que se apresura a cocer en su horno. ¿Y cómo hace el padre para encender su horno de ceramista? Prendiendo el trozo de carbón que su hija tenía en la mano la noche de la partida.

El arte no sólo quiere al ausente sino que domina a la muerte.

Voy a plantear ahora la pregunta de una manera más general: ¿cuándo ve el hombre lo que no está?

1. El acecho.
2. El sueño.
3. El pensamiento.

1. El acecho

Debemos dejar el mar Tirreno, volver a pasar por Roma —hay peores destinos— en dirección de Etruria. Llegamos a Tarquinia. Subimos en primera, en el pequeño Fiat rentado en el aeropuerto, las escarpadas callejuelas. Llegamos a la parte más alta de la pequeña ciudad. Nos estacionamos frente al museo etrusco. Una vez ahí, seguimos subiendo, ahora a pie, hasta lo alto de la colina. En la colina, divisamos pequeños periscopios que asoman entre la hierba silvestre y los cardos. Las extrañas madrigueras de los muertos. Donde quiso venir Lawrence antes de morir. Vamos a bajar a una de esas tumbas redondas. Con su arqueólogo —con su «superintendente»—, cada erudito se pone a buscar la que desea profanar, estudiar, admirar. Para mí, la más bella de las tumbas es la llamada la Tumba de los Toros. Bajaremos a ver —en mi opinión— el más hermoso fresco del mundo antiguo. Este fresco —aun cuando fue pintado aquí, en suelo italiano, en Tarquinia— no es ni etrusco ni romano, sino griego. El fresco de Aquiles y Troilo queda directamente ante los ojos cuando, tras descender una decena de escalones bajo la tierra, se entra a la bóveda. Penetramos en la sombra, en la humedad. Los ojos se acostumbran al aire fétido, denso, húmedo, raro. Alzamos la linterna en ese aire espeso y sombrío. El fresco está ahí, justo frente a nosotros, justo debajo de los toros

erguidos, al centro de la cámara funeraria. Es en la oscuridad, de tan claro, increíblemente bello. En blancos y rosas, más que en rojos. Una de las pinturas más apacibles del mundo (ilustración 3). Ha de leerse partiendo de la derecha. El magnífico caballo blanco viene de la derecha y se dirige hacia la izquierda. Lo primero que vemos es a Troilo cabalgando, lentamente y en paz, en un inmenso caballo blanco. Cae la tarde. La tranquilidad de la tarde. Recién dejó tras de sí la puerta occidental de Troya. Va a la fuente, a dar de beber a su caballo. Sabemos que se trata de la tarde porque bajo el caballo, entre las patas del inmenso caballo blanco, el fresquista de Tarquinia (el megalógrafo griego) pintó un sol rojo que se pone.

El sol está ya hundido por mitad detrás del horizonte.

Cabalgando su inmenso caballo, el joven Troilo lleva las riendas con la mano derecha; en la otra trae su larga lanza de guerrero. Es muy bello. Y tan grande que su cabeza se sale del marco cuadrangular con que el pintor rodeó el fresco. Está casi completamente desnudo, salvo de pies y tobillos.

Hasta la izquierda, de cara a nosotros, oculto por el pozo de mampuestos, Aquiles, tras las grandes piedras rectangulares, le tiende una emboscada. Troilo no puede verlo. Aquiles no sólo está al acecho: su cuerpo entero, cubierto de armas y armaduras, protegido con un yelmo, está listo para lanzarse al ataque.

Como un felino, Aquiles premedita su salto y el asesinato.

Es el instante previo.

La acción ni siquiera ha *comenzado*.

Lo figurado es la emboscada misma. La pintura antigua no es una *representación* que pone en escena la acción porque es todavía una *emboscada* que observa los elementos que ha dispuesto sin ensamblarlos aún. La consideración, la contemplación, la *theôria*, están todavía subordinadas al acecho. El acecho en la caza fue el origen visual de la ensoñación, ella misma origen del pensamiento.

La pintura antigua es un resto de acecho.

Durante milenios, cientos de milenios, los hombres y sus presas, que eran también sus depredadores, se confrontaron.

Antes de la contemplación estética, el acecho previo a la acción, es decir, previo a la matanza.

Añado lo siguiente, que acaso tenga alguna importancia: ¿por qué Aquiles —en griego Achilleus—, el valor mismo, el héroe epónimo del valor, va a recurrir, tras haberse atado las grebas, tras haberse calzado el yelmo sobre el rostro, tras armarse de bronce hasta los dientes, a un ardid tan despreciable para matar a un niño desnudo que viene al pozo a dar de beber a su caballo, apaciblemente, mientras el sol se pone?

Para comprender un fresco antiguo —ya sea egipcio, védico, etrusco, griego, romano— no

sólo hay que conocer el relato que condensa, sino hablar la lengua que lo cuenta. No dispongo de tiempo para desarrollar el punto, que no resulta esencial en nuestra charla, pero les juro que es verdad. No podemos comprender una pintura si no conocemos la lengua del pintor. Como en el caso de los sueños, hay que saber hablar la lengua del soñador para comprender las imágenes que alucina y que se yuxtaponen espontánea y desordenadamente en su sueño.

Para contemplar los frescos, hay que hablar la lengua del pintor.

El oráculo de la pitonisa decía que la ciudadela «Troya» no podría ser destruida a menos que el joven y bello kuros «Troilo» muriera antes de alcanzar los veinte años de edad.

Todo, entonces, se despliega. Todo se premedita. Esta pintura medita, pre-medita, se pone «en emboscada en lo visible» de un modo verdaderamente sublime. Es increíblemente pensativa, meditativa, porque su imagen ausente (el sacrificio del kuros Troilo por parte de Aquiles, un poco al modo del de Isaac por Abraham) se torna más profunda aún por otra imagen, a la cual antecede. El caballo de Troya está *detrás* del caballo de Tarquinia como Aquiles está *detrás* del pozo en que el caballo acude a beber. Como Troya *detrás* del nombre Troilo, el incendio de Troya consumida a medias por las llamas de

los Aqueos está *detrás* del sol poniente devorado a medias por la noche.

Hay aquí dos imágenes ausentes.

La primera imagen ausente en esta imagen: el asesinato de Troilo, ejecutado por Aquiles.

La segunda imagen ausente en esta imagen: Troya en llamas, vencida.

2. El sueño

Me voy a saltar los sueños. Todos ustedes son psicoanalistas. No es necesario que me demore con los sueños. El sueño, previo al pensamiento, no plantea problema alguno. Ver lo que falta: eso es un sueño. Durante el acto de soñar el soñador alucina aquello que desea:

el banquete el hambriento,
la manta de lana el aterido,
el muerto la viuda,
la botella de vino el sediento,
la ausente el enamorado, etcétera.

3. El pensamiento

Tienen ante los ojos el último fresco que vamos a *meditar* esta noche. Y es, precisamente, la *Medea meditando* de la Casa de los Dioscuros. La Medea

de la Casa dei Dioscuri (ilustración 4). Este fresco, sin embargo, fue desprendido del muro de la *Casa*, puesto en una carreta y transportado al museo arqueológico de Nápoles, donde ni por asomo estamos a buen nivel para contemplarla. Pero debo, antes que otra cosa, decirles los nombres. Voy a decírselos en griego. De izquierda a derecha, Tragos, Merméros, Phérès, Mèdeia (que contiene Mèdeios, invisible).

«Med» es la raíz del nombre de Medea.

Dos palabras francesas todavía derivan de ella: *médecine* y *méditer*.

La palabra *medicina* viene del nombre de Medea la maga. Las «medicinas» de «Medea» son los ungüentos, los óleos, los *kbristos*, los bálsamos, los venenos: todo aquello que permite a Medea re-*mediar*.

Fundamentalmente, Medea es quien medita (*meditari*), quien pre-medita, quien ve con antelación, quien ve en sueños. En el mundo griego, es la chamana que mira en su interior aquello que asciende, aquello que va a surgir.

En el fresco de la casa de los Dioscuros, Medea se encuentra a la derecha, de pie en el templo de Hera.

Medea medita.

Parece absorta en un extraño recogimiento. Tiene los párpados cerrados. Aquello que medita *asciende* en ella. Todavía Medea no tiene intención. Vacila. Ama a los niños. Odia a su esposo. ¿Qué regocijo es

mayor para una mujer? ¿Vengarse del marido que le ha sido infiel? ¿Preservar a los hijos que tuvo de él? Se encuentra *dividida*: medita. Está *desgarrada*: medita. Es extraordinariamente bella y densa. Se yergue recta, plantada de cara a nosotros al extremo derecho del fresco. Aquello crece en su interior. Toda Medea está a la escucha de su cuerpo, en cuyo seno fuerzas, pulsiones distintas, se dan batalla. Sus dos manos *retienen* una espada. La meditación en el mundo antiguo se imagina como un debate de voces que tiene lugar en el interior del cuerpo. Extrañas ganas terribles se manifiestan en ella, divergen en ella, se oponen en ella, hablan en ella. Medea *dialoga* consigo misma.

A la izquierda vemos al viejo pedagogo Tragos, quien vigila a los niños.

Su mirada, y ese aire que circula entre los personajes, la dulzura de la luz que los baña, son increíblemente apacibles.

Casi al centro del fresco los dos niños, Mérmero y Feres, juegan a las tabas —los huesecillos en que *se están convirtiendo*.

Por supuesto, de súbito, Medea los va a matar —pero no la vemos matar.

Por supuesto, enseguida se alzarán la túnica; apartará sus muslos; con la espada limpiará el interior de su vulva cualquier rastro del tercer hijo que concibió de Jasón —pero nada vemos de lo que está por advenir.

Medeo es el nombre del niño —del tercer hijo que nunca nació, que su madre, Medea, limpió con el hierro de su espada antes de que viera el día. La pintura antigua jamás muestra la anécdota. No asistimos al gesto cruel. En las obras antiguas los elementos quedan por lo regular dispersos, como piezas de rompecabezas volcadas en desorden sobre el espacio de la mesa —piezas que no se han configurado aún.

La escena falta.

Y aún más: lo mostrado en los frescos antiguos no es, en nada, lo que los modernos perciben en ellos; no se trata de un instante psicológico; no se trata de Medea meditando sus asesinatos. Es posible, por el contrario, que a ojos del fresquista de la Casa de los Dioscuros, Medea intente con todas sus fuerzas embotar su deseo de venganza y prepare su piedad, su perdón, su *apatheia*. Nada dice, en todo caso, que Medea busque o no amplificar o derivar el ímpetu (lo que los estoicos llaman la *bormé*) que la recorre, que busque excitar o reprimir su cólera.

Medea es como la tormenta.

Medea es como la tormenta al instante en que el nubarrón se acumula en el cielo, antes de que sepamos si pasa o revienta.

Antes de la tormenta hay, de súbito, como una calma momentánea.

El viento cesa.

La luz se vuelve más intensa mientras la presión aumenta. La luz es de pronto feliz, con cuerpo, densa, tensa, justo antes de que el nubarrón reviente.

Así, la pintura antigua no ilustra jamás la acción que evoca: figura al momento que precede. En los tres frescos antiguos que se conservan de su «meditación», Medea es, precisamente, el *tiempo suspendido antes de la tormenta* (el silencio, la inmovilidad, la pesadez y la amplitud antes de que la tormenta atruene, ilumine, estalle, devaste el lugar).

En el momento que muestra la pintura romana, *ignoramos aún* la acción que va a ocurrir.

En el trasfondo, a la izquierda del fresco, está Tragos. A decir verdad, sin duda Tragos no sólo *vigila* a los niños que, como pude decir, tiene a su cargo: también él *acecha* la escena que tendrá lugar, ante sus ojos, entre la madre y los hijos.

Tragos es el preceptor de los hijos de Medea. *Medea* es una «tragedia» de Eurípides. *Medea* es un poema «trágico» de Séneca. Tragedia se dice en griego *tragôdia*. Palabra por palabra el «canto de tragos». La palabra *tragos* en griego designa al macho cabrío sacrificado durante las fiestas de Dionisio, desmembrado vivo en su berrido.

Siendo Tragos el preceptor de los niños a quien su madre va a dar muerte, siendo un asistente a su *tragodia*, es el *histor*, el testigo, aquel que puede llevar a cabo la *indagación* sobre la muerte una vez que ésta tuvo lugar: en griego, *historia*, la historia.

Casi al centro del fresco Mérmero lanza las tabas, los *huesecillos*.

La imagen falta. La historia no está representada. Pero ahí está el signo.

Repito que, para comprender un fresco antiguo, hay que saber la lengua. El verbo griego para decir pensar, meditar, *meditari* en latín (hacer de Medea) se dice *mermèrizô* y significa exactamente verse dividido en dos opciones más o menos iguales. La brevepalabragriega *meros* significa parte. *Mermèrizô* es pues estar «partido» como cuando duda uno en tomar partido. Y partido es como Mérmero —a la izquierda, al lado de Tragos, el que lanza los huesecillos (el contenido de la meditación)— va a quedar: partido por su madre.

La meditación es un embarazo, cuyo hijo es el pensamiento.

Mérmero ante sus huesos.

Medeo en el vientre de Medea.

Vemos los huesos de las falanges, vemos el gladio, vemos el vientre henchido, pero nada vemos de la carnicería. La imagen que está por verse (que está como debiendo ser vista) falta en la imagen.

4. El instante augural

Llego ahora al meollo de mi presentación sobre la imagen faltante (deseada, esperada, echada de menos, rechazada, acechada, soñada, buscada,

ahuyentada, meditada). Los términos que voy a emplear son un poco más difíciles pero, al mismo tiempo, mucho más precisos y claramente más concretos que las disertaciones sobre arte antiguo que hayan podido leer. Deberé referirme a la práctica oracular específica del mundo romano. La pintura romana tiene una manera muy particular de salir del relato al que remite: prefigura la escena *que no muestra* sobre el muro.

Como la mantica romana: muestra el *signo* que la augura —que la inaugura.

Para aquello que los griegos llaman la epifanía de un dios, la palabra latina es *inauguratio*. La pintura romana no re-presenta la escena previa de su con-sideración: sencillamente, la in-augura.

Primero, el que contempla en el mundo paleolítico es como un *cazador* al acecho. Después, en el mundo griego, es el *guerrero* Aquiles que tiende una emboscada y acecha al *guerrero* Troilo que se acerca a caballo. Enseguida, en el mundo romano, quien contempla es como un *agorero* que examina el vuelo de las aves en el *cuadro* que el lituo dibujó en el aire.

El cuadro circunscrito en el aire se llama en latín un *templum*.

Entonces, ¿qué es, exactamente, *con-templar* en Roma?

En Roma se llama «agoreros» a los sacerdotes que echan los auspicios. Son tres durante la

realeza, nueve bajo la república, dieciséis en el imperio. *Auspicia* se descompone en *aves* y *spicio*. Palabra por palabra, aves-mirar. A dichas visiones de pájaros en vuelo las llama el latín inauguraciones. *In-augur-ationes*. El agorero, sirviéndose de su bastón sagrado —*lituus*—, recorta en el cielo un rectángulo —*templum*—, en el cual examina el vuelo, el paso, la dirección de pájaros, nubes, tormentas, movimientos del aire, relámpagos y de cualquier otro signo que pudiera surgir.

El *templum* define antes que nada el espacio cuadrangular en el aire, señalado por el agorero con la punta de su bastón ritual, que será sometido a *con-templatio*. El campo militar romano era un cuadrado en cuyo interior se llamaba augural a la tienda del general. No será sino más tarde que el campo militar sobre el suelo o el templo *augural* en el cielo se conviertan en un edificio de piedras más o menos cuadrado o rectangular que, a partir del suelo, se eleva sobre sus columnas para proyectarse en dirección del cielo.

Si el presagio se produce de derecha a izquierda del rectángulo en la página de aire —*sinister*— éste es siniestro, maleficiado. Si el presagio se produce de izquierda a derecha del templo —*dexter*— está colmado de destreza, de impulso, de ánimo: saldrá beneficiado.

Resulta ocioso decirles que ocurre del mismo modo en el espacio de la pintura romana.

El *quadrato* rectangular en el que pintan los artistas de Occidente deriva del templo rectangular que los agoreros dibujan en el cielo para ver el porvenir.

La escena que allí se «inaugura», por supuesto, por definición, no se encuentra aún ahí.

Así es como en cada fresco antiguo una imagen particular falta en la imagen particular.

La imagen falta: en Roma se ve un conjunto de signos, un presagio en un rectángulo que hay que interpretar.

Piensen, para terminar, si son ustedes pintores, si son fotógrafos, si son cineastas, cuán geniales son los frescos de la antigüedad romana: le evitan a la pintura figurativa el problema de la anécdota. La belleza se mantiene resueltamente al margen de lo visible, en el instante previo a la epifanía. Jamás la anécdota es mostrada.

Complementos a
La imagen que nos falta¹

¹ Los siguientes pasajes fueron improvisados el 13 de noviembre de 2009 en la sala Dausane (École normale supérieure), ante Florence Monier y los miembros del laboratorio de arqueología.

Nota sobre la palabra griega entelekheia

Tenemos tiempo. Voy a tomarme el tiempo de demorarme con una palabra griega, una palabra difícil. Voy a aprovechar la presencia de Monique Canto-Sperber, a quien saludo, y a quien distingo en primera fila, frente a mí, para hablar de filosofía antigua. Cuando uno emprende estudios de filosofía comienza con la filosofía de los griegos. Cuando se comienza por abordar la filosofía de los griegos, la palabra *entelequia* resulta, para el estudiante, sumamente difícil. Dicha palabra —dicho concepto filosófico— resulta sin embargo indispensable para comprender el pensamiento de Aristóteles y, sobre todo, las tan singulares especulaciones de Zenón. La entelequia no es una intención en el mundo psicológico, lingüístico o semiológico. No es una voluntad en el mundo de la praxis. Ni siquiera es un esfuerzo. Por ejemplo, no es en lo absoluto un *conatus* para perseverar en su ser. La entelequia es aquello que vuelve posible el cumplimiento de un posible entre otros posibles. Se trata de un empuje que desborda del ser, que actualiza una potencialidad contra la cual ni la realidad ni la percepción pueden rivalizar.

Entelekheia, esa palabra tan culta que constituye el centro de la filosofía de Aristóteles, es en realidad

muy simple: es aquella *acción que está inacabada en la pintura*.

El instante de la pintura es el de la duda entre diversos posibles en el seno de una imagen que no los lleva a efecto. Que es, pues, impotente para *representarlos*. En griego es esta *energeia* una ola que se hincha, antes del *telos*, antes del fin, antes de romper sobre la playa. Si hemos de traducir la palabra griega *entelekheia* al latín, es esa *potentia* en estado libre que duda en el seno de la *possibilitas*, anterior ella misma a la *realitas*.

Para dar a entender esta extraña fuente ontológica (que se «carga» poco a poco de futuro, que se crece de futuro), para comprender ese proceso de «realización que se prepara» (y que se toma su tiempo para despojarse de sus condiciones, de sus «expectativas»), propio a la pintura antigua, voy a servirme de la más célebre escena romana.

César está de pie ante el Rubicón.

Nosotros sabemos ya cuál será su decisión, pero debemos tratar de penetrar al interior de la meditación de César meditando. Hay que entrar en la *possibilitas*. Hay que entrar en el «futuro de su pasado». Hay que estar sobrecogido, viéndolo dudar en la lodosa orilla del pequeño Rubicón, por la idea de que habría podido tomar el partido contrario: Pompeyo se habría convertido en dictador; el imperio nunca hubiera ocurrido; Octavio habría permanecido en Atenas, etcétera.

La pintura romana muestra el instante en que el alma va a mudarse en afecto.

El instante en que el dios da el salto dentro del cuerpo de su fiel.

El instante en que el virus vira.

Medea antes de ser Medea.

César antes de ser César.

Agavé antes de ser Agavé.

Marsias antes de que Apolo lo desuelle, etcétera.

La pintura romana fija el punto de inestabilidad previo a la metamorfosis.

Aquiles oculto tras su pozo es lo contrario de Bonaparte sobre el puente de Arcole. El héroe griego está en cuclillas, emboscado, casi invisible o al menos disimulado tras un pozo. El general revolucionario, sable desenvainado, está ya sobre el puente, cabalga al frente de sus tropas entre el humo de los cañones austriacos.

Delacroix muestra a Medea con la espada desnuda en mano sujetando bajo el brazo a sus dos hijos que gritan y lloran. Timomaco los muestra mientras juegan con sus tabas de marfil. La espada está aún enfundada, todo está tranquilo y en calma. Es de día, estamos en el interior de un templo consagrado a la esposa de Zeus. La joven esposa de Jasón medita, placida y grave. El preceptor Tragos mira enternecido a los pequeños Mérmero y Feres que juegan con los astrágalos. Ambos, con la palma abierta, cuentan sus puntos bajo una hermosa luz dorada.

Me permito ahora aportar una precisión que no tiene mayor utilidad pero que en lo personal me parece maravillosa. Plinio el Viejo cuenta en el libro XXXV de su *Historia natural* que César compró la *Mèdeia*, aún inacabada, de Timomaco. Y resulta que dicha pintura de Timomaco fue el modelo de la *Medea* de la Casa de los Dioscuros que tratamos de meditar durante el curso de esta exploración del *imaginar* que aflora sin cesar al interior de lo *pensable*. Plinio el Viejo agrega que en la *Mèdeia* —que la muerte de Timomaco dejó inconclusa—, sobre aquella tabla original que compró César, vemos aún aparecer los «rastros del dibujo» (*lineamenta reliqua*) y que, al quedar dichos rastros, podemos sorprender el «pensamiento» (*cogitatio*) del gran pintor antiguo. Plinio dice bien que en ellos podemos sorprender no el contenido de un pensamiento (*cogitatum*), sino el movimiento del pensamiento mientras se realiza (*cogitatio*). Es un dolor, se exclama Plinio de súbito, sentir esa «mano detenida por el tiempo» a la mitad de tan bella acción (*dolor est manus cum id ageret extinctae*). Pero se trata ahí de la mano de Timomaco que sostiene un pincel (*penis*) y no la mano ensangrentada de Medea empuñando un gladio (*ensis*). Y tampoco se trata, por supuesto, de la mano ensangrentada de Bruto asesinando bruscamente a ese tío suyo que era como su padre.

Nota sobre el gerundio latino

Cuando abordamos por primera vez la gramática latina, cuando somos todavía un niño, una niña pequeña y tenemos diez u once años, un extraño adjetivo-participio resulta difícil de entender.

Se le llama el gerundio.

El gerundio describe la acción no como exteriorizada en el mundo sublunar, no como realizada en el medio, no como actual en el tiempo, no como efectiva en el mundo social: el gerundio indica la acción como «estando-delante de ser hecha». Como aún invisible en el espacio común. Como aún interiorizada en el mundo psíquico. Un tiempo tal parece complicado al joven estudiante ya que es una especie de pasado que participa del futuro.

Es exactamente el tiempo de la pintura romana.

Consumit tempus legendo. Consagra su tiempo a la lectura: palabra por palabra «consume su tiempo delante de leer».

Así es, por ejemplo, mi vida: he pasado mi vida no leyendo, no teniendo como designio abrir *todas* los volúmenes que contiene la biblioteca, sino *debiendo leer*.

Legendo.

*Étant devant lire. Estando ante leer:*²

Como hay quien vive ante el espejo para observar el declive de su belleza o el progreso de sus males, yo he vivido «estando ante la acción de leer para comprender mis días».

Y es así como existe un «*devant devant devant*».

Hay un *devant* (debiendo) *devant* (frente a frente, delante) *devant* (antes, previo al actual).

Voy a detenerme un instante en el segundo «*devant*», aquél del cara a cara, del frente a frente. Me detengo ante ese *devant* de enfrentamiento (*in front of*) porque me remite a otro «*devant*» sumamente célebre. Un «*devant*» puesto en escena por Platón en *Politeia* [*La república*] VII, 514. El filósofo tiene una curiosa idea de nuestra condición y la audacia de describirla. Imagina una cueva (*spèlaion*). Encierra en ella a los hombres. Les encadena las piernas. Por si fuera poco, les fija el cuello con un anillo de modo que vean «sólo aquello que está

² El autor juega, en el original, con la homofonía de *devant*, preposición (que entre otras maneras puede traducirse como “ante a”, “frente a”, “delante de”, “en presencia de”), y *devant*, participio presente del verbo deber. Precedido por la preposición en, un participio presente tiene el valor del gerundio español (i.e. en *devant*, debiendo). En la traducción se ha privilegiado una u otra opción en función del sentido. (N. del T.)

frente a ellos». Palabra por palabra, Platón escribe *to prosthen monon boran*. En griego de diccionario bilingüe: el frente solamente ver.

To pros-then es en griego, palabra por palabra, lo que delante-se-tiene. Los hombres, encadenados en una oscura caverna, no pueden ni mirar de lado ni volver la cabeza hacia atrás.

Están condenados al delante.

Ese *ante a* impedido en el espacio está ligado al *ante a* en el tiempo (el antes).

Volvemos a toparnos con el cuento de la hija del alfarero de Corinto llamado Butades que no trataba de estrechar al hombre que amaba, y ello aunque se tratara de su última noche juntos.

No sólo la humanidad en la cueva está repartida ante el *delante* sino que está también atada al *delante* mientras que la luz brilla *detrás* de ella.

La visibilidad queda inmovilizada en el instante de antes.

Una emboscada es el instante escópico por excelencia. El instante *aposkeuôn*. El instante aposcópico. El depredador inmóvil acecha (delante de él) a su presa (a la cual no ve, pero a la que espera resuelto, sea cual fuere, presto a lanzarse sobre la cosa misteriosa que va a saltarle delante).

Un último punto. En distintas lenguas el futuro recurre, de un modo que parece regular, casi universal, al verbo ir. Ella va a venir. *She's going to come*.

Palabra por palabra ella «va ir ir». Son lenguas de acciones en curso, de acciones en desarrollo, lenguas de ir-ir.

To come is going to come.

En francés, el adjetivo *suspenso* indica admirablemente la manera en que el felino se retrae sobre las patas traseras *antes* del salto hacia *delante*.

*Nota sobre los huesecillos
con que juegan Mérmero y Feres*

A decir verdad, en el fresco de la Casa de los Dioscuros los dos hijos visibles de Medea no sólo están, como pude decirlo, «jugando a los huesecillos en que se están convirtiendo». En la tragedia de Eurípides —cuya primera función, que fue un fiasco, tuvo lugar en Atenas en el 431 antes de Jesucristo— una escena muy particular entra en resonancia con el juego de los niños.

Jasón está por casarse con Creúsa —hija del rey de Corinto— y Medea está a punto de ser exilada. Jasón discute con Medea. Quiero volver sobre esa escena, sobre ese mercadeo. Ambos ajustan detalles, si no de su divorcio, al menos de la partida de Corinto de Medea y sus dos hijos. Medea reclama un plazo mayor. Jasón, entonces, declara:

—Estoy dispuesto a concederte, para los niños y para tu propio exilio, una prenda.

Es el verso 613.

La palabra griega que emplea Jasón es «symbola». Jasón se declara dispuesto a proporcionarle símbolos. Los símbolos, en griego, son los signos de reconocimiento en el caso del abandono de los hijos (un carta rota, una prenda de vestir desgarrada). Por lo que concierne a la hospitalidad,

cuando los huéspedes quieren sellar su alianza, lo que se quiebra es una *tessera*, o lo que se reparte es una mano de huesecillos (*astragalos*). El anfitrión y huésped conservaban, cada uno, una mitad del símbolo. Cuando volvían a encontrarse —ellos o, años o decenios más tarde, sus descendientes— y los dos pedazos (*symbola*), al acercarlos uno al otro (*symbolô*), embonaban de pronto, probaban la relación contractual pactada antaño. La alianza se veía refrendada. Una vez más, y de inmediato, el contrato se volvía operante.

El escoliasta antiguo del verso 613 explica en una nota de su edición de la tragedia que los *symbola* que Jasón propuso a Medea fueron tabas (*astragaloî*).

Un juego de tabas propiamente dicho constaba de cuatro vértebras absolutamente semejantes y del mismo peso. Los huesecillos no eran necesariamente falanges humanas ni vértebras animales: eran las más de las veces lujosos y estaban esculpidos (en piedra preciosa, en marfil), manufacturados y decorados —ya sea pintados, grabados, escritos o numerados. Cerca de Varna, los arqueólogos encontraron tabas no de hueso sino de oro que remontan al quinto milenio antes de Jesucristo. En el origen —en el origen del reconocimiento— se trataba de una mano real que embonaba en una mano real, del mismo modo en que se había concluido el acuerdo. En el mundo paleolítico las manos impresas en positivo o en negativo son

signos de reconocimiento, como lo son también sus falanges seccionadas. Se trata de un motivo que corre hasta la huella del pie desconocido en Robinson Crusoe. Cada uno desliza sus pies en otros pasos —como Electra en las huellas que su hermano Orestes dejara, más de mañana, sobre la arena ante la tumba de su padre al inicio de las sublimes *Coéforas* de Esquilo. En el mundo japonés, aún en nuestros días, las manos negativas de los luchadores, aplicadas sobre las pancartas, anuncian los combates de sumo; las falanges seccionadas testifican el valor de los miembros de las mafias e indican su jerarquía en las pandillas marginales que constituyen; esas manos rojas y esas falanges dislocadas —unas y otras venidas del mundo siberiano— han perdurado hasta el día hoy, hasta la hora misma en que vivimos. Treinta mil años han pasado como si de un día se tratara, pero no aquella sangre.

He aquí la manera más común de jugar a las tabas en la Grecia antigua: se colocaban cuatro huesecillos en el cuenco de la mano. Se cerraba con fuerza el puño y se lanzaban de golpe, los cuatro, al aire. Partían por los aires como esporas que vuelan del cáliz de una flor que se abre. Se voltea rápidamente la mano por debajo de su vuelo para recibir el mayor número sobre el dorso de la mano o sobre las propias falanges. Y entonces se lee el porvenir, o se apuesta sobre el número alcanzado,

o se interpreta la alianza de caras entre ellas, o se ensamblan las letras inscritas en éstas. Cuatro letras —como los nucleótidos de los genes. Para la genética son A, T, G, C. Para el astrágalo de la Grecia antigua el lado plano vale 1, el lado cóncavo vale 3, el lado convexo vale 4, el lado sinuoso vale 6. Al lado sinuoso se le llamaba *kboos*. *Kboos* designaba la fortuna. Los valores, dos por dos, son lunares, $6 + 1 = 7$, $4 + 3 = 7$. Por último, al usarse cuatro huesecillos en cada tiro, treinta y cinco combinaciones son, cada vez, posibles. Cada una de esas treinta y cinco combinaciones lleva el nombre de undios. Por ejemplo, recibir todas juntas sobre los cuatro dedos palma abajo las cuatro posiciones era el «tiro de Afrodita».

En el centro del fresco Mérmero y Feres contemplan los huesecillos.

Sus palmas están todavía abiertas.

Los cuatro astrágalos han caído sobre el extraño cubo verde sobre el cual se inclinan.

Todos los ojos (de Mérmero, de Feres, pero también los de Tragos, los de Medea) convergen en ellos y en el sentido misterioso que indican (la suerte que presagian).

Observen por último cuán extraordinario es el valor semiológico que tiene este fresco en lo concerniente a la adivinación cuadrangular característica

de la Roma antigua. Quien lo contempla tiene la impresión de que lo trazó un lituo de mano de un agorero. Tres rectángulos lo cimientan en el espacio. A la izquierda, el agorero parece salir de un rectángulo blanco. Arriba está el admirable rectángulo amarillo en el que se perfila el templo mismo; el cielo está vacío. Y por último, al centro mismo del fresco, está el cubo sombrío como un dado sombrío; y en la superficie del rectángulo verde —del verde de las aguas estancadas de los Infernos— golpeó ya la fortuna.

[Página en Blanco]

Nota acerca de Plutarco,
Sobre la fama de los atenienses V, 1

Voy a plantear una última pregunta: ¿existe algún texto antiguo que pruebe lo que afirmo acerca de la imagen que falta en los frescos grecorromanos? Sí. Se le halla en Plutarco, *Sobre la fama de los atenienses* v, 1. He aquí el texto de Plutarco: *Oi zoographoi deiknuousi praxeis ôs ginoménas, oi logoi diègountai tautas gegenèménas.*

En griego de diccionario bilingüe: Los pintores muestran las acciones como a punto de acaecer, los relatos los narran como ya acaecidas.

De entrada pareciera que Plutarco no hace sino conjugar el verbo *gignumai*. *Ginoménas* frente a *gegenèménas*. Las acaecientes frente a las acaecidas. Las acciones que comienzan frente a los actos concluidos. La dimensión temporal se divide así de manera equilibrada —de manera simbólica— entre lo que todavía no está ahí y lo que ha desaparecido. Entre por-venir y pretérito. Las formas verbales griegas que se oponen aquí son muy cercanas de dos regímenes de la conjugación inglesa: *present continuous* y *past perfect*.

Pero tras esta oposición tan manifiesta, tan visible, entre los dos principios griegos que la frase de Plutarco enfatiza (al ponerlos, uno y otro, al final

de cada proposición), otra oposición mucho más profunda nos es señalada por el mayor pensador (junto a san Agustín) del fin de la Antigüedad: mostrar no es lo mismo que narrar. Pintor se dice en griego *zoo-graphos*, vida-escribiente. Heródoto, cuando inventa «la historia», precisa por su parte que «*historein*» significa «indagar sobre lo que era» (llevar a cabo una investigación acerca de lo que había visto o de lo que le habían contado, *Hist.* II, 98). Por un lado la escritura viviente (la pintura) en la que la acción que aún no ha tenido lugar no ha sido aún representada, y por el otro la escritura muerta (la historia) en la que se consigna el pasado después que haya sido contado a quien indaga. Y Heródoto precisa con modestia: «Todo lo que antaño ocurrió yo sólo lo conozco desde ayer», *Hist.* II, 53. Se trata de dos mundos distintos que exigen dos prácticas distintas. Por una parte, la germinación de la epifanía; por la otra, la evocación de la vida acabada de quienes han muerto. Por un lado el presagio, por el otro, el elogio fúnebre.

Para ponerlo de alguna manera, se trata de dos imágenes faltantes que son evocadas: por un lado, la parte del feto, por la otra, la parte del cadáver.

Porque Plutarco, tras ese comienzo extraordinario, en *Sobre la fama de los atenienses* III, 2 prosigue su demostración: la muerte es lo que aporta sentido

a un testimonio. Pone como ejemplo a Eucles en Maratón; el guerrero corre de la llanura de Maratón hasta la acrópolis de Atenas; llega, al cabo de los treinta y cuatro kilómetros, en un estado de agotamiento extremo; ni siquiera tiene tiempo de explicar de un modo articulado la victoria de Milcíades sobre Darío I que debe anunciar a la asamblea; *expira* la verdad histórica de la cual es mensajero; muere frente a sus conciudadanos clamando victoria.

Los pintores (*zoographoi*) *muestran* (*deiknuousi*) las acciones (*praxeis*) como acaeciendo (*ginoménas*) —corriendo aún los treinta y cuatro kilómetros que conducen de la llanura a la ciudad.

Los relatos (*logoi*) las *cuentan* (*diègountai*) como habiéndose cumplido (*gegenèménas*) —incluida la muerte al pie de la Acrópolis.

La Historia es la muerte que grita.

Los pintores sueñan, *aspiran* a una realidad que no está aún ordenada, que no es aún consecutiva, que no es aún lingüística, que aún no ha sido narrada, y que no puede por ende ser representada.

La historia es una *expiración* dramática que tiende sus muertos (los seis mil cuatrocientos muertos de la batalla de Maratón).

El relato supone su fin para poder comenzar; es diegético; las escenas de batalla que pertenecen a la historia son como las intrigas de las novelas (ellas

mismos relatos, diégesis); unas y otras se componen, tras la muerte del héroe, a la sombra que proyecta el instante de su muerte sobre el recuerdo de su vida.

La imagen, por su parte, pertenece aún al mundo vivo; es biológica; vive antes del fin; señala indicios; vaga en la potencia pre-motriz de la acción.

Y así es como podemos meditar aún más sobre la frase, que parece tan simple, de Plutarco. No hay más discursividad que la de la lengua. La discursividad de la lengua reside en la frase. *El sueño es, pues, algo distinto a una frase*. La pintura, que se deduce de éste, debe en consecuencia ser algo distinto a una frase, es decir, algo distinto a una representación.

Un paisaje es también, para alguien que penetra en él, algo distinto a una frase.

Algo más está *prosthen* —delante, antes de todo lo que acaece—, hacia donde corremos al vivir.

Un empuje, una floración. Un deseo.

Nuestra vida no es una biografía. El objetivo de la vida no es narrativo. La interrupción de la vida es la muerte, pero nada de lo que se buscaba en los mil caminos de la existencia viene a cumplirse en ella.

El origen contingente y el enigma de todos los instantes valen más que todo instinto biológico, que todo modelo genealógico, que todo destino histórico, que toda integración social, que todo significado psicológico.

Todo es falso: tanto lo que dicen las hadas sobre la cuna como lo que dicen los sobrevivientes encima de la tumba. Así es como Plutarco tenía razón. Todo es reconstruido en el lenguaje una vez acaecida la muerte. Mientras que para el que vive sólo cuenta el instante que surge. Sólo cuenta el momento en que la experiencia y el instante se miran cara a cara. Sólo cuenta el momento en que la inminencia del «ahí viene» del tiempo se encuentra con lo vivo. Es así como la pintura antigua muestra la acción antes del punto sin retorno, el que pone en marcha la metamorfosis.

¿En qué momento se franquea el punto sin retorno? ¿Se franquea al momento de la brusca autodestrucción de una forma? ¿Se franquea en el momento de la suspensión del suicidio celular que la esculpe? ¿En el momento de la aparición indecisa de una morfología completamente nueva? ¿En el instante de su súbita eclosión?

La pintura antigua busca mantenerse antes de ese punto *aleatorio*.

«*Alea*», en latín, son una vez más los dados. Los alea en latín son en griego los *astragaloi* lanzados por Mérmero y Feres en el silencio del templo, bajo las miradas perplejas, oscuras, inescrutables, de Medea y de Tragos.

Tal como el estado del cielo no da la certidumbre ni de la tormenta ni de la brusca restauración de un cielo azul, tampoco las nubes que pasan anuncian

exactamente el instante que recomponen en un movimiento infatigable, siempre incierto.

Para todos nosotros, que sufrimos del frío, que tememos a la canícula, a quienes la lluvia sume en la tristeza, la meteorología es un perpetuo *suspense*.

Hay tres temporalidades que no se corresponden. La temporalidad celeste (astral, mensurable en eones). La temporalidad de la vida en la tierra (la de las estaciones, biológica). La temporalidad del mundo humano (métrica, la de la historia).

He aquí entonces la tesis que se resume por sí misma: los frescos romanos no sueñan siquiera con ilustrar la acción de un relato que las precedería. Hacen emerger lo que *acaso seguirá* al instante que está aún en instancia (*to gignomenon*). O, para hablar como los agoreros, tienen la potencia de hacer venir *o no* lo que no está ahí. O incluso, para hablar como los biólogos, bifurcan, están aún lanzando sus ramas al interior de ellos mismos para palpar el espacio vivo que inauguran. *Echan brotes*. Las imágenes de la antigüedad europea son emocionantes porque todavía emocionan. No pertenecen al pasado (*ta gegenèména*) del mundo humano (la Historia). Es posible que la destrucción sea prorrogada. Ningún imperator, ningún caballo acorazado ha franqueado aún el pequeño río Rubicón que está vedado al vencedor en armas. Todo ocurre justo antes de que sea franqueada la línea fronteriza de la metamorfosis. El soldado Eucles va *quizá* a morir antes de lograr

alcanzar la asamblea de Atenas para proclamar la victoria del general Milcídes. Eucles se precipita, corre hasta morir —corre hasta perder el aliento en la dicha del anuncio de la victoria ateniense. La metamorfosis define *la mutación sin vuelta atrás*. Así, la pintura antigua evoca la acción antes del punto sin retorno.

La frase de Plutarco en *La fama de los atenienses* v es una verdadera llave de oro para descorrer el cerrojo de las figuraciones pintadas que los antiguos hombres de la Grecia y la Roma antiguas admiraban en las paredes de los pórticos y en los muros de sus villas.

Dos vicarios temporales muy distintos están a disposición de los mortales: la imagen, la palabra.

La imagen ve aquello que falta.

La palabra nombra lo que fue.

Detrás de la imagen está el deseo: fantasma durante el día, sueño durante la noche, oráculo, la víspera.

Del mismo modo en que tras cada biografía humana está la Historia, e igual que tras el nombre de cada uno de nosotros hay un antepasado, igualmente hay, tras cada palabra, un ser perdido.

[Página en blanco]

Nota del traductor

En entrevista radiofónica (*Du jour au lendemain*, France Culture, 21 de junio de 2014), el autor ha declarado que aunque preparó el texto de la charla para su edición, no lo considera propiamente un libro. Lo puntualizo no por sugerir que su prosa hablada pudiera carecer del rigor de sus páginas escritas, pero sí para señalar que son, la una y las otras, de diferente naturaleza.

El cotejo de la transcripción de una versión posterior de la conferencia (distinta a aquella que fijó el presente texto) permite, por contraste, intuir hasta qué punto se trata de un material en flujo que el autor glosa y recompone con gran libertad a partir de algunos firmes asideros centrales. Más que ofrecernos pensamientos acabados, la prosa hablada de Quignard nos permite —como en el comentario de Plinio sobre el cuadro inconcluso de Timomaco citado en el texto— *sorprender el movimiento del pensamiento mientras se realiza*.

Ello, claro, repercute en la forma. Estilísticamente, la prosa hablada de Quignard se resuelve en un discurso fluido en el que largas cascadas de reiteraciones, puntuadas de comas, se suceden y acumulan componiendo imágenes o argumentos que adquieren, progresivamente, nitidez y precisión. La cadencia resultante produce un tono hipnótico

que una translación directa al español no siempre soporta con gracia —o así consideré. Al privilegiar claridad de sentido frente a efecto estilístico, he juzgado conveniente imponer, por momentos, una puntuación un tanto más abrupta.

No está de más alertar al lector que ciertas derivaciones filológicas del griego y del latín al francés no siempre operan, al pasar al español, de la manera deseada.

Quignard se revela, en la presente obra, bastante afecto a la creación de neologismos; aquellos que pudieran verse volcados al español han sido vertidos por transparencia, los que no, por perífrasis. Por último, aun cuando no se ciña a las convenciones tipográficas habituales del mundo editorial, el uso que da el autor a las cursivas es de carácter fundamentalmente expresivo y ha sido respetado.

Ilustraciones

1. Cueva de Lascaux, Montignac (Dordoña)
© Aisa/Leemage.
2. Paestum. © Costa/Leemage.
3. Necrópolis de Monterozzi, cerca de Tàrquinia,
Italia © De Agostini/Leemage.
4. Pompeya, Casa de los Dioscuros. © Museo
Arqueológico de Nápoles.



ILUSTRACIÓN
Cueva de Lascaux, Montignac (Dordogne)



ILUSTRACIÓN 2
Paestum

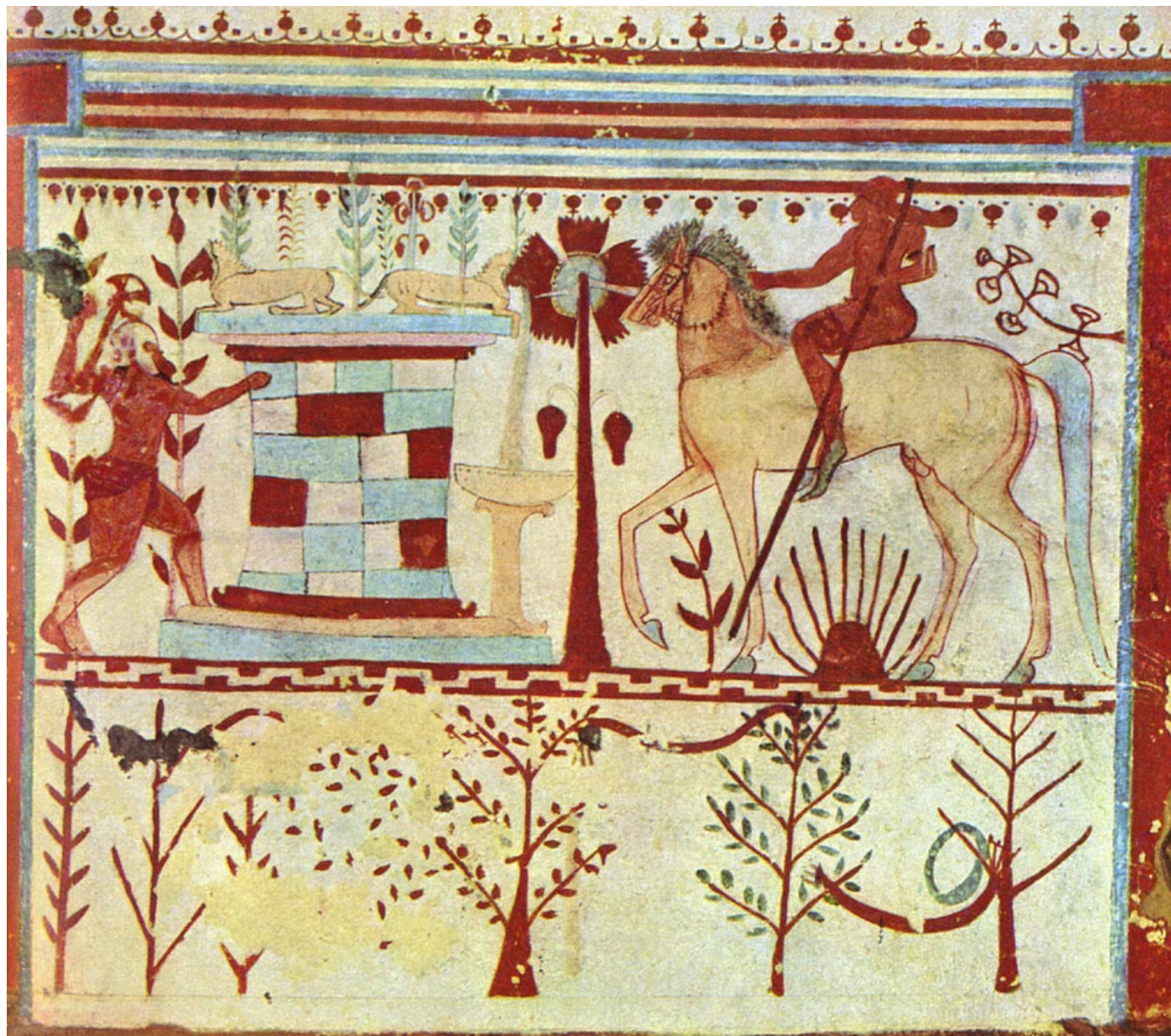


ILUSTRACIÓN
Necrópolis de Monterozzi, cerca de Tarquinia, Ital

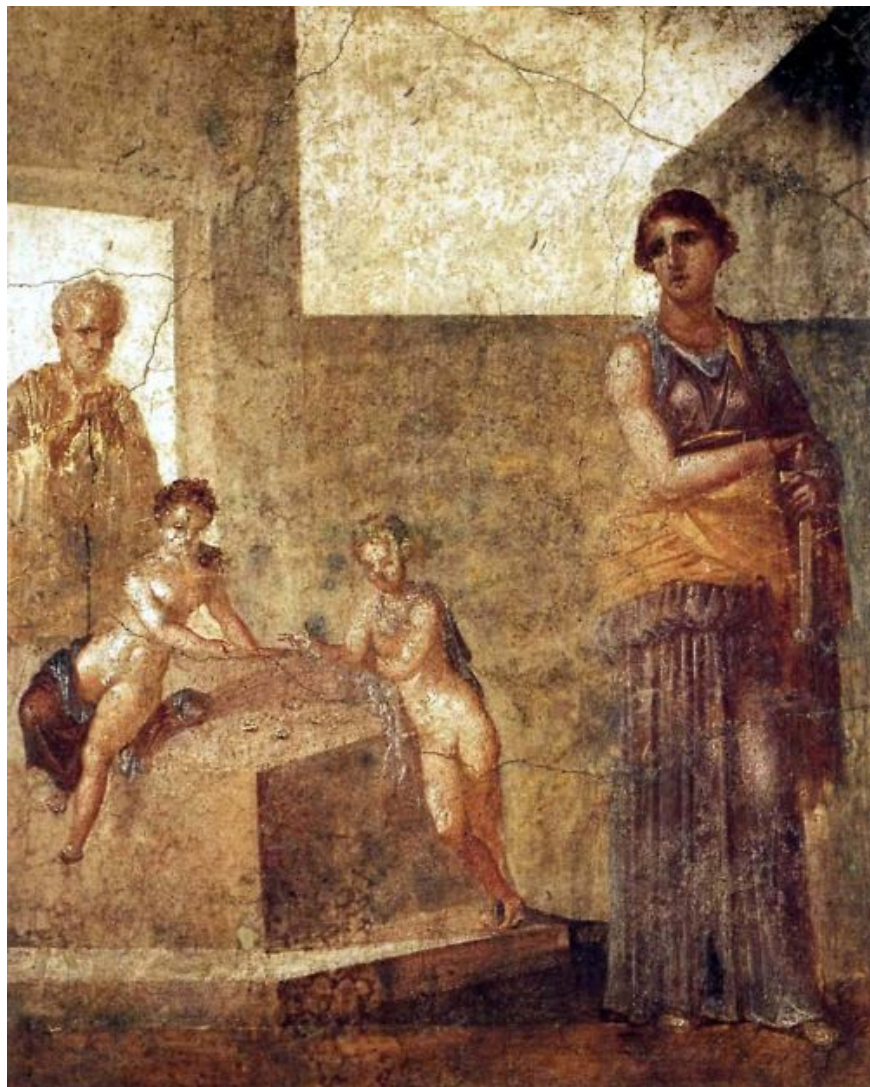


ILUSTRACIÓN 4

Pompeya, Casa de los Dioscuros

Títulos de nuestra colección
serieve

1

El imaginario fotográfico

Michel Frizot

2

Breve historia del error fotográfico

Clément Chéroux

3

El momento interminable de la fotografía

Geoff Dyer

4

Después de la fotografía

Fred Ritchin

5

La experiencia fotográfica

Régis Durand

6

Arde la imagen

de Georges Didi Hubermam

7

Fotografía & Cine

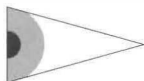
Philippe Dubois

8

La fotografía vernácula

Clément Chéroux

www.edicionesve.com



La imagen que nos falta
se terminó de imprimir en
mayo de 2015 en la imprenta
Offset Santiago. Para su
formación se utilizó la fuente
Janson Text diseñada en
el siglo diecisiete por
Nicolas Kis.





COLECCIÓN
Puerto de luz

Una imagen falta en el origen. Ninguno de nosotros pudo asistir a la escena sexual de la que es el resultado. El niño que proviene de ella la imagina interminablemente. Es lo que los psicoanalistas llaman *Urszene*.

Una imagen falta al final. Ninguno de nosotros asistirá, vivo, a su propia muerte. También el hombre y la mujer imaginan interminablemente su descenso hacia los muertos, al otro mundo, el de las sombras. Es lo que los griegos llamaban *Nèkhuia*.

De un modo más radical, quisiera mostrarles que hay, en toda imagen, *una imagen que falta...* «Hablar de la imagen que falta no es sólo una imagen. Y tampoco se trata de una mera forma de hablar». Quisiera hacerlos palpar, una vez nada más, la imagen particular que falta en una imagen particular.

Pascal Quignard

ISBN: 978-607-95286-8-3



9 786079 528683



edicionesve