

LA VIDA SECRETA DE LAS PLANTAS

(Las obras de Fontcuberta y Knight
o cómo fotografiar la vida sin herborizarla)

Ricardo Tejada

«*Au fond de la matière pousse une végétation obscure; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leurs velours et la formule de leur parfum*».

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.

Miremos atentamente la fotografía en blanco y negro de una planta. Un tallo irregular, prolongado en distintos momentos por dos ramas, a modo de ganzúas, culmina en una especie de excrecencia en forma de cactus. Pertenece este ejemplar a la especie *Licovornus punxis*. Veamos otra fotografía. Un tallo en forma de junco, continuado por una hoja alargada tiene a su izquierda algo así como una pinza o un pico, a modo de inflorescencia. La especie de la que forma parte es la *Cornus impatientis*. Una ligera sonrisa empieza a dibujarse en nuestros labios. Otra foto: un tallo negro de arandelas escamosas, serpentino, deslizante, aboca en el nudo de una rama informe cuyas prolongaciones, a modo de injertos, son completamente inusitadas. Estamos ante la especie *Barrufeta godafredo*. La sonrisa irónica es ya franca.

La balsa de la Medusa, 53-54, 2000.

Estamos hablando de unas plantas fotografiadas por el artista barcelonés Joan Fontcuberta¹. Como lo habrán sospechado, estas plantas no «existen», y, sin embargo –al principio es más notorio– damos un crédito, un cierto crédito a su existencia. La presentación sobria y pulcra, el fondo gris claro, indefinido y racional, y, por último, el nombre científico a la izquierda de la foto y en letra pequeña. Todo ello invita a la credulidad, una credulidad en absoluto ingenua, en el sentido peyorativo de la palabra, puesto que es el fruto de la confianza cultural que damos a los productos, a los documentos y a los testimonios humanos, sean libros, imágenes fotográficas y televisivas, o documentos radiofónicos. Es sencillamente la confianza en que no nos mienten, en que todo lo que se nos presenta es veraz, verdadero al fin y al cabo. Estamos empapados hasta los huesos de esa creencia primaria en la existencia de las cosas, cosas que nunca hemos visto ni seguramente veremos jamás, porque desde niños se nos ha invocado siempre la confirmación de la realidad, es decir, que esa foto del alcázar de Segovia que vimos en el álbum familiar existía porque (prueba irrefutable) lo vimos más tarde nosotros mismos, con esos ojos absortos y maravillados, los nuestros, o más bien con unos ojos.

De esa creencia en las cosas ya habló con perspicacia, hace poco más de dos siglos, el filósofo escocés David Hume. Para él, la creencia (*Belief*) en una cosa no era una idea añadida a la idea de esa misma cosa. Lo que cambia cuando creemos en una cosa y cuando dejamos de creer en ella es el modo de concebirla. «Una idea a que se presta asentimiento se *siente* de un modo distinto a una idea ficticia, presentada por la sola fantasía.» Sentirla de un modo diferente quiere decir sentir la cosa con mayor «fuerza, vivacidad, solidez, firmeza o consistencia»².

¹ Joan Fontcuberta, *Herbarium*, European photography, Göttingen, 1985 (con introducción en alemán de Vilém Flusser).

² Consultar David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, ed. Tecnos (ed. preparada por F. Duque), pp. 158-165. Deleuze ha dado una enorme importancia a la noción de creencia, en Hume, en su relación con la constitución de la subjetividad humana. Escuchémosle: «De lo dado infiero la existencia de algo distinto no dado: creo. César está muerto, Roma ha existido, mañana amanecerá, el pan alimenta. En la misma

Ricardo Tejada (1965) ha sido profesor de Civilización y Literatura española en la Universidad de Amiens. Ha publicado diversos estudios sobre el pensamiento francés contemporáneo, en especial sobre Deleuze y Foucault.



Barrufeta godafreda.

Cuando creemos en algo, ese algo se dota de una mayor vivacidad. Pongamos un ejemplo. Si me dice un amigo que un equipo de fútbol ha sido eliminado de la competición a pesar de haber metido seis goles en el último encuentro, de inmediato sentiré cierta perplejidad pero tenderé a creérmelo si cuento con todo un bagaje de ideas, más o menos justas, que me permitan explicármelo: los últimos partidos que he visto, cierta ausencia de estrategia y un acendrado conformismo, la variabilidad del entrenador, la trayectoria histórica de ese equipo, e incluso, ciertas consideraciones pesimistas o fatalistas acerca del llamado «espíritu nacional», como el individualismo, la falta de trabajo en equipo, la desorganización, la palabrería vacua y prepotente... Todo ello puede contribuir a que dé crédito a dicha información, a que me lo crea. Al día siguiente leeré el periódico pero sin ningún ánimo de confirmación puesto que el testimonio de mi amigo y todo ese conjunto de ideas que anidaban en mi mente me habían hecho creer en la noticia, en una palabra, sentía ya el resultado con no poca viveza, y decepción... Casos mucho más complicados los hay, como por ejemplo, cuando nos aproximamos a lo infinitamente pequeño o a lo infinitamente grande. ¿Se puede creer en los quarks? ¿O en los agujeros negros?³ En estos casos, ni mi amigo, por mucho que sea licenciado en Física, ni otras ideas asociadas —¿cuáles?— me pueden ayudar mucho en dilucidar el problema. A medida que nos acercamos a estos dos límites la creencia va cediendo el paso a la fascinación y a la interrogación. ¿Serían los productos de una imaginación... científica? ¿Ideas borrosas, *floues*, lo suficiente como para no creer demasiado en ellas, y lo suficientemente presentes en el espíritu como para que caigamos en una sugestiva ensoñación?

Ahora bien, lo que es indudable es que desde el desarrollo y la expansión de los transportes y de las telecomunicaciones, iniciados a fines del siglo pasado y llevados plenamente a su culminación a lo largo del siglo XX, la creencia en las cosas ha adquirido una nueva dimensión y una mayor complejidad, que el mismo Hume no hubiera sido capaz

operación y al mismo tiempo juzgo y me propongo como sujeto: al superar lo dado. Afirmo más que lo que sé. Tanto es así, que al problema de la verdad se lo debe presentar y enunciar como el problema crítico de la subjetividad misma: ¿con qué derecho afirma el hombre más que lo que sabe?». En *Empirismo y subjetividad (La filosofía de David Hume)*, ed. Gedisa, 1977 (1.ª ed. 1953), pp. 91-92.

³ El mismo Diccionario de la Real Academia Española deja constancia de esta perplejidad al final de la definición de «quark»: «No hay prueba experimental de su existencia aislada».

de imaginar. Los totalitarismos, las guerras, los genocidios y los horrores que se han derivado y que, desgraciadamente, se siguen derivando de todo ello han acentuado si cabe aún más el dramatismo del problema de la creencia. Hay quienes no quieren creer, de forma obcecada e irresponsable, en las atrocidades pasadas a pesar de los testimonios de todo tipo... Hay eventos de los que se dice que no han ocurrido por la falta de documentos visuales... Hoy en día tenemos a nuestra disposición un cúmulo enorme de informaciones relativas al mundo que nos rodea, hasta lo más lejano de nuestra realidad cotidiana. Los esquimales, los marsupiales de Australia, la conformación de las galaxias, y muchísimas más cosas están potencialmente al alcance de nuestra mano. El problema es que exploramos y exploramos sin crear ámbitos nuevos de exploración. Agotamos al mundo como a una vulgar lata de bebida refrescante. A mayor exceso de información, mayor indiferencia y falta de curiosidad intelectual. Este es nuestro triste sino.

Pero el lado estético-metafísico del problema adopta otra configuración. Nunca la humanidad había dispuesto hasta ahora de una cantidad tan grande de información y de medios tan sofisticados para poder evacuar lo imaginario de lo real. Constantemente, desde una pretendida superioridad de la razón científica, se nos bombardea con esta evacuación. La ciencia —se nos dice— deslinda lo imaginario de lo real, de la misma forma que un escalpelo extrae con precisión el tumor del órgano sano. En un museo actual de Historia Natural, vemos por ejemplo la ilustración magnífica de un rinoceronte, proveniente del siglo XVI, y a su lado una acuarela del siglo XIX. A la primera le han puesto el encabezamiento siguiente: «Observación fantaseada»; a la segunda: «Observación razonada». Al parecer los dos dibujantes observaban pero uno de ellos fantaseaba (claro está era un hombre primitivo, lleno de temores y supersticiones) y el otro razonaba (éste estaba ya imbuido de la ciencia y así veía bien las cosas, sin fantasear). En último término, lo de menos es saber si los dos dibujos están o no hechos del natural, lo de menos es si los europeos podían tener más o menos ocasiones de poder ver animales exóticos. ¿No estaría más bien la diferencia entre estos dibujos en el *modo* por el cual es observado el *mismo* rinoceronte? ¿No sería la propia visibilidad de las cosas la que sería contemplada de un modo u de otro: con más o menos viveza, con más o menos nitidez, con más o menos fuerza intensiva, con más o menos impulso evocativo? ¿No se podría hacer una especie de historia de la creencia en las cosas?

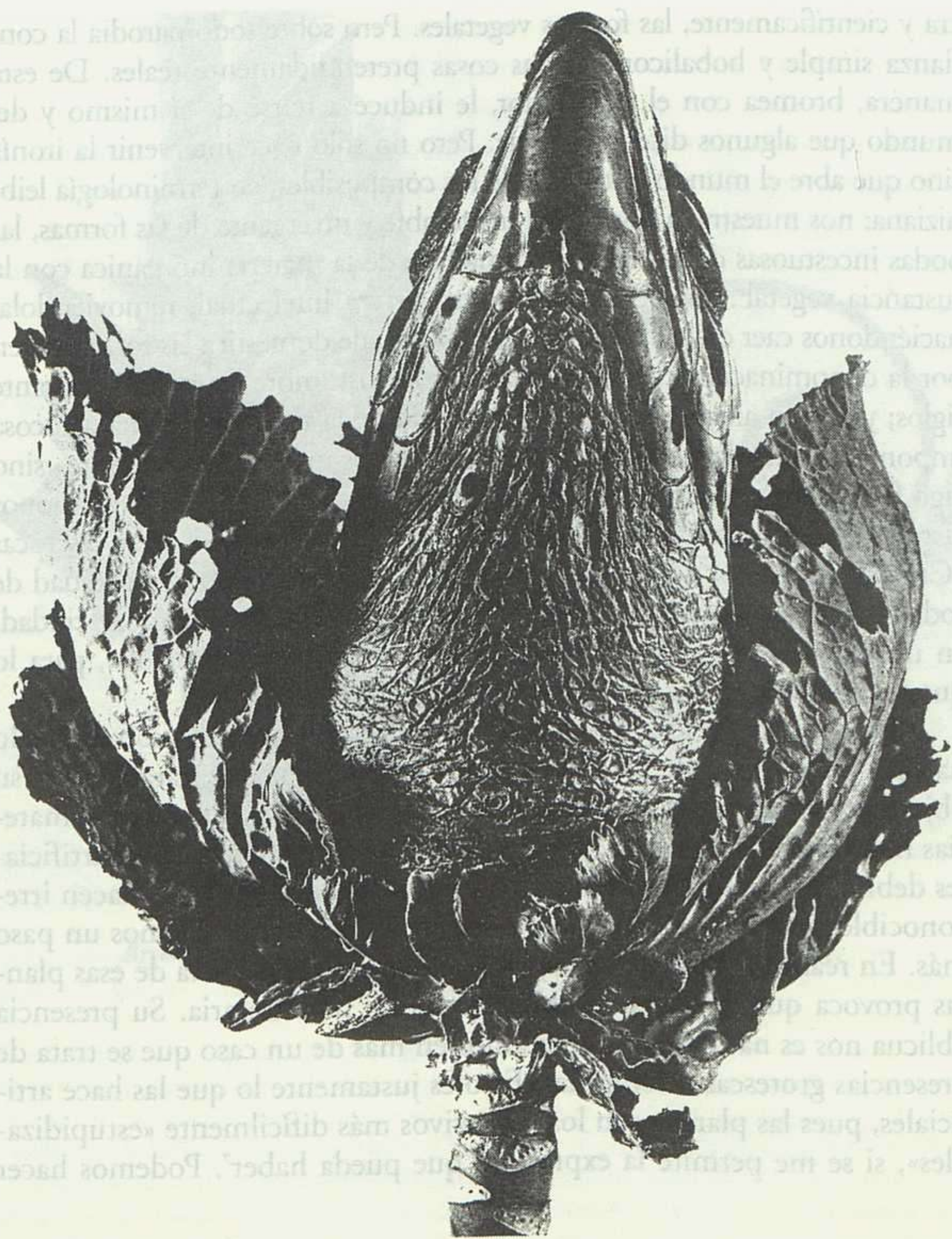
La fotografía ha adquirido a lo largo de este siglo, ya en trance de acabar, una importancia inusitada puesto que ha generado una agudiza-

ción del sentido objetivo de las cosas, que en ocasiones bordea, como bien lo analizó Barthes en las fotografías de prensa, la pura mitología⁴. La ciencia se ha servido de ella para fines diversos: en el campo de la genética, de la astronomía y de las ciencias naturales, pero curiosamente en este último dominio del saber el dibujo ha mantenido una extraordinaria vigencia como lo prueba el hecho de que las guías de campo, de animales en especial, estén en su mayoría, todavía hoy en día, ilustradas con dibujos, siendo las guías de campo con fotografías menos fiables pues no permiten distinguir tan bien las diferencias específicas entre tlo cual especie⁵. En el caso de los animales es flagrante dado que la variabilidad de la luz, los reflejos y reverberaciones, así como la dificultad de la toma en el caso de animales veloces o habitantes de sitios recónditos, hacen difícil la obtención de una nitidez perfecta. Las plantas, con la salvedad quizá de las plantas submarinas, son más proclives a ser fotografiadas con estos fines puesto que su estatismo contrabalancea en parte las dificultades lumínicas derivadas de la toma al aire libre.

Pero volvamos a nuestro fotógrafo. Lo que hace Fontcuberta en esas fotografías de las que hablábamos al comienzo de este trabajo es entre otras cosas un juego paródico. Fontcuberta parodia la ciencia y en especial hace un guiño irónico a las fotografías naturalistas que bajo el imperativo de la Nueva Objetividad (Blossfeldt) presentaron, a comienzos de este siglo, pul-

⁴ El mito para Barthes se caracterizaría por ser una metalenguaje adosado subrepticamente a otro lenguaje, visual o escrito. Sería una especie de trucaje, de robo a escondidas, que permitiría hacer de la historia una naturaleza eterna, convertiría el mensaje en un imperativo. Despolitizaría lo que es constitutivamente social y político. En palabras del mismo Barthes: «La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel: il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible». Consultar de este autor su todavía instructivo *Mythologies*, ed. Seuil, 1957.

⁵ Uno de los grandes dibujantes de flores fue el francés P. J. Redouté, a comienzos del siglo XIX. La finura y delicadeza de su trazo son útiles para distinguir bien lo específico de la planta, pero al mismo tiempo nos embarga al contemplar sus dibujos una extraña nostalgia, mezclada de extrañeza, la de una belleza todavía al servicio de la ciencia. En una exposición reciente de París, titulada «Nature», consagrada al arte actual y a sus relaciones complejas con eso que llamamos naturaleza, se mostraba, entre otras cosas, una espléndida colección entomológica. ¿Era sólo el espacio museístico el que posibilitaba una reintegración estética de lo disecado por la ciencia? ¿Quién era el artista en todo esto? ¿El entomólogo? ¿El coleccionista que quiso exponer sus insectos? ¿La misma naturaleza? Propuesta irónica, esta última, que iría en el sentido de otra instalación artística de la misma exposición, la de un insecto que fabricaría estuches multicolores, de oro y piedras preciosas, gracias al engaño de un ¿artista? que sustituiría las modestas piezas de barro usualmente utilizadas por el animal por esas magníficas alhajas.



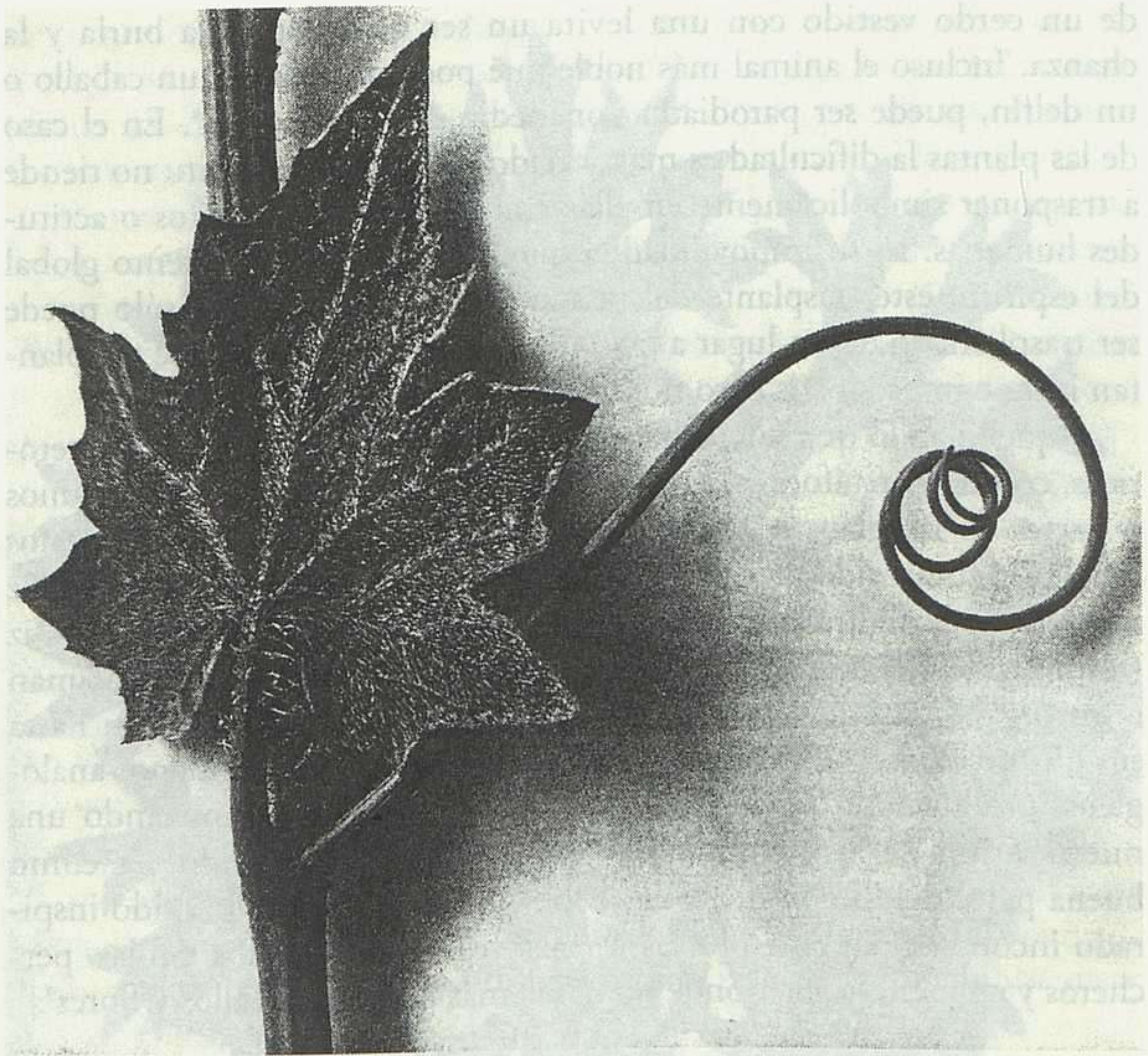
Lavandula angustifolia.

cra y científicamente, las formas vegetales. Pero sobre todo parodia la confianza simple y bobalicona en las cosas pretendidamente reales. De esta manera, bromea con el espectador, le induce a reírse de sí mismo y del mundo que algunos dicen ser veraz. Pero no sólo hace intervenir la ironía sino que abre el mundo obturado de los composites, en terminología leibniziana: nos muestra la diversidad inagotable y divergente de las formas, las bodas incestuosas de los tejidos animales o de la materia inorgánica con la sustancia vegetal⁶. Incide así en nuestra pereza intelectual, removiéndola, haciéndonos caer en la cuenta de que el lenguaje domestica las formas, bien por la denominación científica, bien por la costumbre acumulada durante siglos; y que lo arcano, la experiencia bruta de la materia, esa masa rocosa imponente, aureolada de sombras y luces, no es un «hombre yacente» sino algo fascinante y maravilloso que nos atenaza y nos cultiva, agarrotándonos la nuez de la garganta. El haber llamado a ese conjunto de grandes rocas «Ciudad fantástica» no es sino una manera de desproveer a esa realidad de toda fantasía, aplacándola además con el término humanizador de ciudad, en un lugar precisamente bastante alejado de toda «civilización», para lo que son los parámetros europeos de poblamiento.

Otra interrogación nos lanza Fontcuberta: la distinción entre lo natural y lo artificial. En cierto sentido, las plantas retratadas por su objetivo son naturales en tanto que compuestas de elementos o materias más o menos vegetales. En otro sentido, dichas plantas son artificiales debido al sinnúmero de injertos y prolongaciones que las hacen irreconocibles con respecto a su supuesta forma originaria. Demos un paso más. En realidad, nuestra creencia ingenua en la existencia de esas plantas provoca que las naturalicemos de forma involuntaria. Su presencia oblicua nos es natural aunque veamos en más de un caso que se trata de presencias grotescas o estúpidas. Esto es justamente lo que las hace artificiales, pues las plantas son los seres vivos más difícilmente «estupidizables», si se me permite la expresión, que pueda haber⁷. Podemos hacer

⁶ En la lectura de Deleuze, compositible es aquel conjunto compuesto de series convergentes y prolongables en un mundo, así como un conjunto de monadas que expresan el mismo mundo. Ver *El pliegue (Leibniz y el barroco)*, ed. Paidós, 1989 (1.ª ed. 1988), p. 82.

⁷ «Il n'y a pas de apenas en deudor de ce que est pobrement *humana*. Un pasaje porras êTer Bea, gracieux, sublime, insignifiant ou laid; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine». En H. Bergson, «Le rire», recogido en *Oeuvres* (Ed. du Centenaire), p. 388. Así pues, la naturaleza es risible sólo cuando su apariencia es *trucada* mecánicamente, por ejemplo, cuando vemos un perro esquilado sólo por la mitad



Bryonia alba. Zaunrübe. White bryony. Bryone, navet du diable.
Blatt mit Ranke in 4facher Vergrößerung.

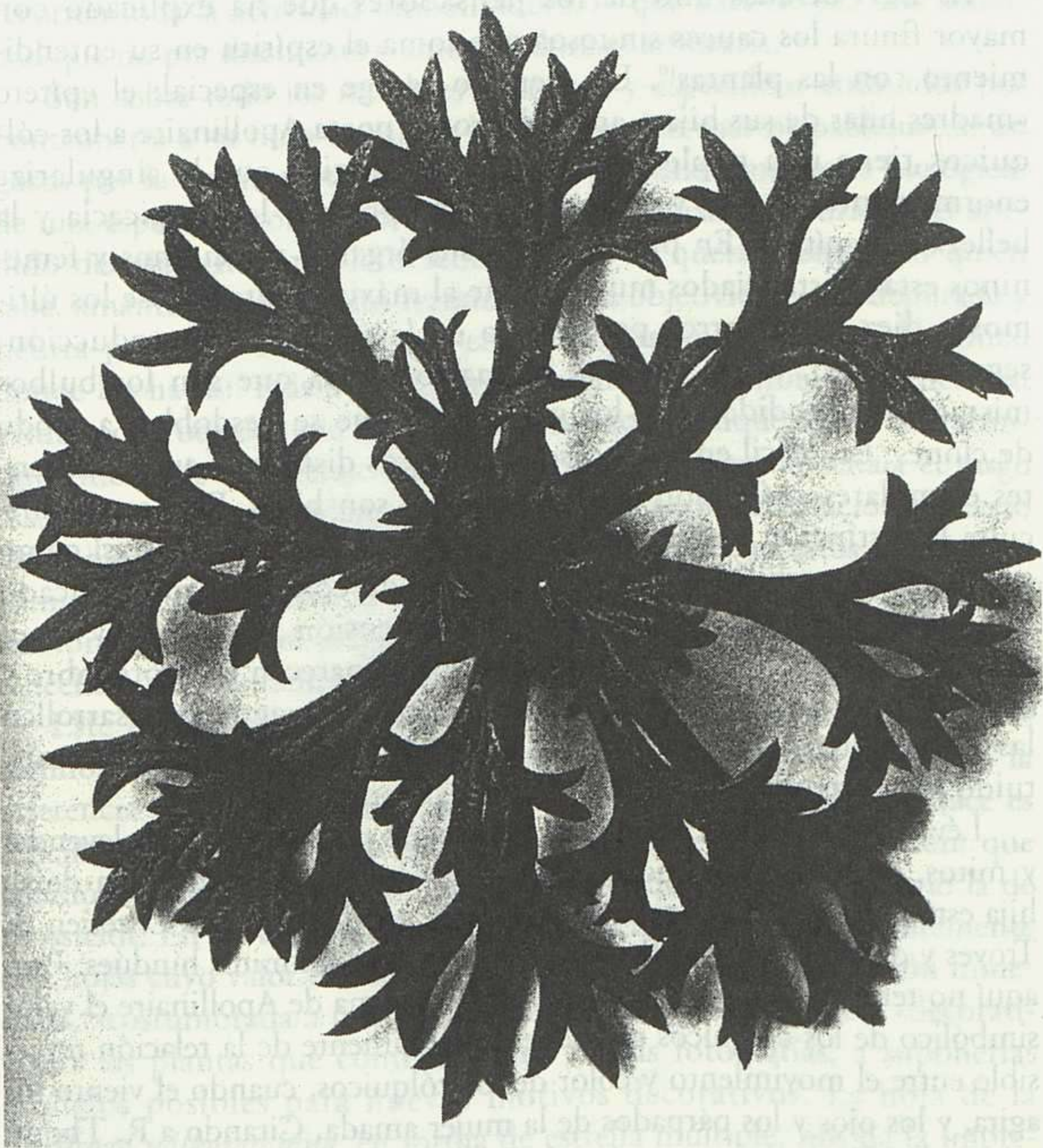
de un cerdo vestido con una levita un ser que inspire la burla y la chanza. Incluso el animal más noble que podemos pensar, un caballo o un delfín, puede ser parodiado por medio de la caricatura⁸. En el caso de las plantas la dificultad es mayor dado que nuestro espíritu no tiende a trasponer simbólicamente en ellas comportamientos, gestos o actitudes humanas. Es su inmovilidad la que impide este movimiento global del espíritu, este trasplante del pensar. La planta es lo que sólo puede ser trasplantado de un lugar a otro. En el espacio del pensar se trasplantan ideas e impresiones pero nunca el movimiento de las plantas...

Aquello en lo que puede hacer presa la analogía y sus variantes retóricas, como la metáfora y la metonimia, es en las formas, en los órganos o partes de las plantas. De esta manera, hacemos de las ramas de los árboles los brazos de un caballero o de una dama, vemos en las raíces de una planta la figura o el perfil de un ser humano, hacemos del cáliz (reparemos en el mismo nombre) o del pistilo formas que se aproximan a los órganos sexuales. Fotógrafos como Karl Blossfeldt llevaron hasta sus últimas consecuencias, con una gran maestría, los fenómenos analógicos, produciendo resultados chocantes e inusitados, mostrando una nueva visión de las plantas y, al mismo tiempo, haciendo ver cómo buena parte del diseño de nuestros objetos cotidianos había sido inspirado inconscientemente por las formas vegetales. Veíamos farolas, percheros y chimeneas allá donde no había más que raíces, tallos y flores⁹.

de su cuerpo o cuando vemos, en un jardín, un parterre con flores artificialmente coloreadas. Trucaje mecánico quiere decir que escenificamos de alguna manera la naturaleza, hacemos de ella una mascarada.

⁸ Como lo vio Lévi-Strauss, la humanización de la naturaleza (pájaros disfrazados de doncellas y ginetas o lincees disfrazados de príncipes...) es el reverso, cómico, podríamos decir, del totemismo, pero tanto en un caso como en otro estamos ante una homología entre el sistema de diferencias de la naturaleza y el sistema de diferencias de la cultura. Claro está, aquí se prescriben conductas, como, por ejemplo, las prohibiciones alimenticias, mientras que allá sólo se critican o se ridiculizan estatutos sociales, o incluso se los idealiza. Ver de dicho antropólogo su célebre: *El pensamiento salvaje*, ed. FCE, 1982 (1.ª ed. 1962).

⁹ Consúltese y véase su gran obra fotográfica: *Urformen der Kunst (Das Photographische Werk in einem Band), mit einem Text von Gert Mottenkloft*, ed. Schirmer/Mosel, 1994 (1.ª ed. 1928). Walter Benjamin fue uno de los primeros intelectuales en prestar atención a la obra de Blossfeldt. Se hace eco de sus «sorprendentes fotos» en uno de sus textos más importantes dedicados a la fotografía: «Kleine Geschichte der Photographie», recogido en *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, t. II, vol. 1, pp. 368-385. Esta edición alemana presenta algunos errores de translación con respecto al texto original publicado en la revista *Literarische Welt*, en 1931. Una traducción francesa que responde a la edición original la encontramos en la separata del



Saxifraga willkommiana. Steinbrech. Willkomm's saxifrage. Saxifrage de Willkomm.
Blattrosette in 8facher Vergrößerung.

Es Lévi-Strauss uno de los pensadores que ha explicado con mayor finura los cauces sinuosos que toma el espíritu en su entendimiento con las plantas¹⁰. Un ejemplo escoge en especial: el epíteto «madres hijas de sus hijas» aplicado por el poeta Apollinaire a los cólquicos tiene una triple característica biológica que le singulariza enormemente, lo que va a hacernos comprender la perspicacia y la belleza del epíteto. En primer lugar, sus órganos masculinos y femeninos están distanciados mutuamente al máximo, situándose los últimos a diez centímetros por debajo de la tierra. Su reproducción, segundo rasgo, es en realidad hermafrodita ya que son los bulbos mismos, confundidos con los granos, los que se desdoblán a modo de clones. Es difícil en estos casos biológicos distinguir entre diferentes ejemplares cuáles son madres y cuáles son hijos. Este rasgo dificulta la distinción neta entre las generaciones transcurridas así como su misma contabilidad. Un «individuo» de cólquico, multiplicado por miles, puede así ocupar una gran extensión de terreno y tener más de mil años. En tercer lugar, las flores aparecen en septiembre y octubre, y no en primavera. Es en esta estación cuando se desarrollan las hojas y luego los granos. Cada año el bulbo se agota y es sustituido por otro que se ha desarrollado a su lado.

Lévi-Strauss indaga además en los saberes populares, en las leyendas y mitos, permitiéndole mostrar cómo la idea de ser madre-hija de su hija está presente en la figura de la Virgen, en el *Parsifal* de Chrétien de Troyes y de Wolfram von Eschenbach, e incluso en mitos hindúes. Pero aquí no termina la cosa puesto que en un poema de Apollinaire el valor simbólico de los cólquicos proviene explícitamente de la relación reversible entre el movimiento y color de los cólquicos, cuando el viento los agita, y los ojos y los párpados de la mujer amada. Citando a R. Thom: «el significado emite, engendra el significante en un ronroneo ramificante ininterrumpido. Pero el significante reengendra el significado, cada vez que interpretamos el signo».

Este caso ejemplar de cólquico, espléndidamente indagado por Lévi-Strauss, muestra cuán recónditos pueden ser los caminos que nos conduzcan a calificar o tal planta, tal o tal forma, con un epíteto o una definición determinada, pero también nos advierte de las balizas que

le cuales en prestar atención a la obra de Lévi-Strauss en sus años de sus sorprendentes fotos en uno de sus textos más importantes dedicadas a la investigación «Kleine número uno de la revista *Etudes photographiques*, con el título de «Petite histoire de la photographie», noviembre de 1996.

¹⁰ Véase *Le regard éloigné*, en particular el capítulo XVI, titulado «Une petite énigme mythico-littéraire», pp. 291-299, ed. Plon, 1983.

recorren toda la actividad simbolizadora, lo que hace de ella una actividad que no por fascinante y embelesadora es arbitraria.

Son sobre todo los nombres genéricos y específicos atribuidos por Fontcuberta a su flora inusitada los que revelan más palpablemente un gusto por la ironía y por la parodia. En las denominaciones biológicas de una especie encontramos, en ocasiones, la marca latinizada del apellido del científico que la descubrió o de su querida esposa, o quién sabe, amante. En el ámbito recóndito de la objetividad más depurada y neutra podemos encontrarnos con el narcisismo (¡nombre botánico donde los haya!), más o menos inconfesado, del hombre de ciencia, su avidez por troquelar con su nombre el mundo (aunque sea en un recóndito rincón de su esfera). Otras veces, la especificación señala el rasgo distintivo de un individuo, aquello que resalta con ostentación del resto de su morfología. Fontcuberta juega y se divierte con estos dos lugares comunes de la taxonomía científica, bien por medio de la irrisión del nombre, bien por el juego chocante que produce la aplicación de lo específico a lo contemplado en ese momento.

Este procedimiento irónico le emparenta, en cierto sentido, con algunos maestros del surrealismo, Max Ernst y Magritte, pero con la diferencia de que sus plantas son todo menos oníricas. Lo que hace es sencillamente llevar hasta sus últimas consecuencias la extrañeza que paradójicamente se deriva de una representación objetivista como la de Blossfeldt. En las fotos de este último nos encontramos frecuentemente con hojas cuyo valor es decorativo, o mejor dicho, nuestra visión inmediata, acostumbrada a una decoración pétrea, nos conduce a «decorativizar» las plantas que contemplamos en sus fotografías, a suponerlas modelos posibles para nuevos motivos decorativos. La hoja de la *Saxifraga wilkommiana*, en forma de estrella múltiple, nos da la impresión por su elegante simetría de ser la forma decorativa por excelencia¹¹.

¹¹ Y, sin embargo, es muy probable que no exista ninguna forma decorativa, en hierro o piedra, que se le aproxime. Igual sí. Poco importa. La extraña simplicidad de lo decorativo consiste en que toda nueva forma natural, desde que la vemos por primera vez, nos remite a lo «decorativo» (si cumple ciertos requisitos), como si nuestras ideas fuesen de piedra o de hierro y los vegetales se convirtiesen de repente en verjas o columnas.

La simetría es un requisito pero también el hecho de que la parte de la planta, tallo u hoja, esté separada del cuerpo de la planta y, sobre todo, de la tierra. Difícilmente vemos espontáneamente en el campo plantas «decorativas». Hace falta separarlas y aislarlas además de inmovilizarlas completamente para que ni siquiera el viento pueda moverlas. Por último, es preciso que la planta sea retratada en la escala adecuada. Generalmente, Blossfeldt (lo que no es el caso de Fontcuberta) recurre al aumento en

Pero también podemos encontrar otro grupo de plantas: el de las caprichosas. Una forma nos resulta caprichosa cuando adopta una forma inusual, original, sugerente. Es el caso de la *Bryonia alba*, con la combinación original de una hoja y una especie de pedúnculo en forma de rizo o de alambre en espiral. Por último, otras plantas nos resultan inauditas, es decir, sus formas son inusitadas pero no porque nos proporcionen un simple placer de ver algo nuevo sino porque nos pueden hacer recordar formas extravagantes. Una ilustración clara de ello es la *Aquilegia chrysantha*, cuya flor nos parece adoptar la forma de un elefante volando, y, sin embargo, es *real, existe*. El procedimiento de Fontcuberta es el de volver cómico lo caprichoso y monstruoso lo inaudito. En verdad, tanto Blossfeldt como Fontcuberta trampean la realidad puesto que hacen *posar* las plantas, pero el primero lo hace para indagar mejor la realidad mientras que el segundo para reírse de ella. En cierto sentido, la verdad del pretendido realismo del primero es en el fondo el hiperrealismo del segundo¹². Si con un objetivo macro y unos aumentos de más podemos descubrir lo inusual ¿por qué no hacer como si una planta fuese real para que ingrese en el grupo de las plantas normalmente inusuales? Toda una ironía acerca del mundo se encuentra aquí condensada, bastante alejada ya del surrealismo y muy fin de siglo: la indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario.

El *Herbarium* de Fontcuberta es en este sentido todo menos un herbario. Es más bien una *Botánica secreta*, haciendo alusión así a otra obra suya: *Fauna secreta*, expuesta en 1989 en el Museo de Zoología de Barcelona. En esta obra, Fontcuberta lleva hasta el extremo sus recursos los objetivos, agrandando las plantas hasta treinta veces su tamaño natural. Ahora bien, si contemplamos la misma *Saxifraga wilkommiana*, pero aumentada dieciocho veces una de sus hojas radiadas, en vez de ocho, el efecto decorativo desaparece. El proceso inverso puede ocurrir, no obstante, con otras plantas o seres vivos.

¹² Este término es utilizado por el mismo Fontcuberta en una entrevista-conversación con Jorge Ribalta. Lo relaciona en especial con sus frotogramas, fotos en las que el negativo ha sido frotado con los objetos, animales o plantas retratados. Son «heridas que sufre el negativo», dice él. Se trataría de «regresar a la fotografía como huella», «traza» o «valor lexical», «lo único real, objetivo que hay en la fotografía, su único valor de evidencia». Se recuperaría así, en cierta medida, la realidad perdida en la representación fotográfica, en la época de su reproductibilidad técnica e industrial, como diría Benjamin. Esta representación habría confinado la realidad a lo estrictamente gráfico, visual, mientras que Fontcuberta apuntaría, como él mismo dice, a «un nuevo estatus fotográfico: el de la fotografía que supera la visualidad, la fotografía que incorpora lo táctil, por un lado, y lo sonoro, el ruido, por el otro». En *Adgráfica* (Diseño y comunicación visual), año III, número VI, febrero 1992, Barcelona.



Aquilegia chrysantha. Akekei, Columbine. Ancolie.

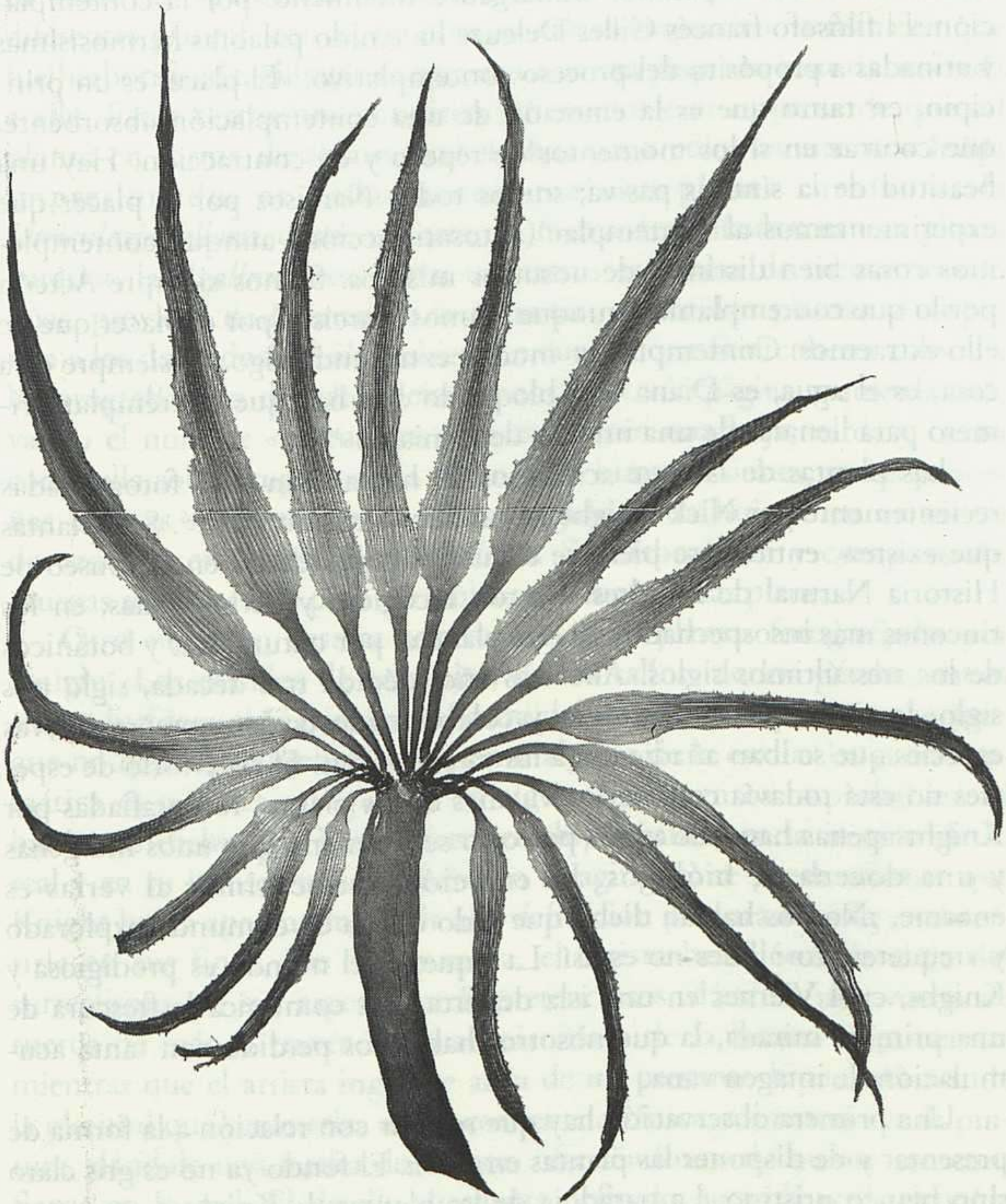
Blüte in 6facher Vergrößerung.

paródicos. No sólo «crea» especies nuevas de animales, presuntamente especies en vías de extinción o raras, sino que las presenta como descubiertas por un científico llamado Peter Ameisenhaufen, del cual se presenta la biografía, la carrera científica y todo el historial de las capturas de dichos especímenes. A primera vista todo parece «serio» y, sin embargo, a nada que detengamos la mirada y observemos, el lado cómico o inquietante aparece enseguida. Vemos, por ejemplo, la carta de despido de este científico, fechada en 1932, y escrita en alemán por el rector de la Universidad Ludwig Maximilian. En ella se justifica el despido no por razones personales sino porque no tenía el suficiente nivel científico... Pasando las páginas, vemos los cuadernos de campo y la sala de estudio de dicho científico. Vemos las radiografías hechas a una extraña especie, a mitad de camino entre la culebra y el ciempiés con patas de pájaro, además del «sonograma» (*sic*) del canto del animal. Vemos incluso fotos en las que se ve al científico, con pinta de capitán «Tan» o de doctor Livingstone, acompañado del animal en cuestión. Fontcuberta llega aquí a un grado de hilaridad nunca visto en la fotografía. La realidad y la ficción se confunden y se entrelazan en una *narración fotográfica* que parodia hasta en sus elementos más banales las prácticas de la ciencia, su solemne pretenciosidad en el trato con lo real¹³.

Pero dejemos de lado a Fontcuberta. Veamos otras plantas, las plantas vistas por otro fotógrafo. Nos sorprenden de entrada sus colores, tan variados y ricos, tan inusitados y extraños. Nos sorprenden sus formas, tan atípicas pero al mismo tiempo tan verosímiles. Pero sobre todo nos fascina su presencia. Es una presencia que nos invade el espíritu, nos estimula los sentidos y nos vuelve calmos. Nos sentimos de repente liberados de las preocupaciones diarias y nuestro deseo no es otro que el de volver a poder contemplarlas lo más pronto posible. Es un puro gozo de lo sensible. ¡Sí, somos felices al verlas!¹⁴. El mundo de esas plantas es espléndido, abigarrado, pleno. Es la lujuria de lo sensible y, sin embargo, plácida y sosegada. Viéndolas, contraemos, como si de un inicio de hábito se tratase, esa miríada de colores, tejidos y pétalos, tan múltiple y diversa, en un movimiento ondulatorio, en diversas olas

¹³ Este será el camino que le conducirá a dar un paso más: reinventarse a sí mismo como un astronauta de la Unión Soviética, en *Sputnik*.

¹⁴ Worringer afirma que lo que llamamos «belleza» se debe en líneas generales a su capacidad de volvernos felices. ¿Por qué la estética de las últimas décadas ha olvidado algo tan fundamental como esto?



Phaeophyt. Postela palmiformis (California).

visuales, sin orden preciso, embargados totalmente por la contemplación. El filósofo francés Gilles Deleuze ha tenido palabras hermosísimas y atinadas a propósito del proceso contemplativo. «El placer es un principio, en tanto que es la emoción de una contemplación absorbente, que contrae en sí los momentos de reposo y de contracción. Hay una beatitud de la síntesis pasiva; somos todos Narcisos por el placer que experimentamos al contemplar (autosatisfacción) aunque contemplemos cosas bien distintas de nosotros mismos. Somos siempre Acteón por lo que contemplamos, aunque seamos Narcisos por el placer que de ello extraemos. Contemplar es mudar, extrayendo algo. Es siempre otra cosa, es el agua, es Diana o el bloque lo que hay que contemplar primero para llenarse de una imagen de sí mismo»¹⁵.

Las plantas de las que acabamos de hablar han sido fotografiadas recientemente por Nick Knight en un libro titulado *Flora*¹⁶. Son plantas que existen, entiéndase bien: se encuentran guardadas en el museo de Historia Natural de Londres. Fueron recogidas y herborizadas, en los rincones más insospechados de este planeta, por naturalistas y botánicos de los tres últimos siglos. Año tras año, década tras década, siglo tras siglo, la ciencia ha descubierto y coleccionado pacientemente nuevas especies que se iban añadiendo a las ya conocidas. El repertorio de especies no está todavía concluido. Muchas de las plantas fotografiadas por Knight apenas han sido vistas por otro ser humano que unos indígenas y una docena de biólogos. La emoción que sentimos al verlas es enorme. ¿No nos habían dicho que todo estaba en el mundo explorado y «requetevisto»? Pues no es así. La riqueza del mundo es prodigiosa y Knight, cual Viernes en una isla desierta, nos comunica la frescura de una primera mirada, la que nosotros habíamos perdido con tanta acumulación de imagen vana.

Una primera observación hay que realizar con relación a la forma de presentar y de disponer las plantas en *Flora*. El fondo ya no es gris claro sino blanco pristino. La paradoja de las plantas de Knight es que provienen de herbarios y, sin embargo, no vemos el paso del tiempo que el amarilleo y la descomposición orgánica delatan en los cuadernos de herborización. Están ahí, eternamente, desde que inclino la cabeza sobre ellas y las veo. Al lado de las plantas no hay ya nombre científico,

¹⁵ Ver *Différence et répétition*, ed. PUF, 1968, p. 102. La traducción española (*Diferencia y repetición*, ed. Júcar, pp. 143-144) es ligeramente diferente a la aquí propuesta.

¹⁶ *Flora*, Nick Knight, Schirmer/mosel, Natural History Museum, Munich-London, 1997.

ni «serio» ni «paródico». Sólo al final del libro aparecen reseñadas las diferentes plantas, con su nombre científico respectivo, la fecha en que fue herborificada, el lugar en que crece, y una pequeña historia asociada a ella. Estos textos nos permiten enterarnos con sorpresa de que tal planta en forma de alga o de helecho, cuyo color oscuro nos había impresionado, es nada menos que una planta carnívora, la *Utriculariastellaris*, o que tal otra, en forma de radículas, es una planta parásita, la *Agalinis laxa*. Otra, un cactus en forma de meteorito con púas, proviene de México: es la *Opuntia robusta*. Las plantas se disponen a los dos lados del libro abierto, mientras que Fontcuberta colocaba la fotografía a la derecha, dejando en blanco la página izquierda, salvando el nombre «inventado». Algunas veces una hoja, verde y tierna como ella sola, ocupa toda la página. En otras ocasiones, varias pequeñas plantas se disponen en el rectángulo de la hoja, bien en cierto desorden o en formación rectilínea. Su disposición y composición mutuas son buscadas pero no violentan a las mismas plantas.

Otro elemento destaca con fuerza de las plantas fotografiadas por Knight. Los detalles de las hojas, de los tallos, de los pétalos, están «reproducidos» al máximo. La finura del detalle es impresionante aunque no haya aparentemente aumento alguno de la escala. La gama cromática es tan rica que parece en algunos momentos improbables. Si habíamos dicho que Fontcuberta era hiperrealista en la irrisión de lo real y en su indiscernibilidad con lo imaginario, se puede afirmar que Knight busca aparentemente la alta definición para trastocarla y subvertirla en sus fines. De esta manera, el artista barcelonés se aleja del surrealismo, en sus aspectos más pretenciosos, dándole una vuelta de tuerca de más, a través de la autoironía y de la broma inquietante, mientras que el artista inglés se aleja de un presunto hiperrealismo, de la platitud que caracteriza a esta corriente artística, sobre todo en la pintura, dándole una vuelta de menos, ofreciéndonos de nuevo una confianza en lo real. El detalle altamente definido no es la renta extraída por un prodigio técnico sino que es el signo de la minucia, de la microbelleza al alcance del ojo humano. En Blossfeldt el detalle buscaba siempre la forma, mientras que en Knight se busca el hormigueo continuo que habita en la forma. En contraste, en Fontcuberta, el detalle era el capricho absurdo de la forma.

Pero lo más importante en Knight es la plenitud de la presencia, una plenitud no sólo visual sino sutilmente táctil, odorífera y sonora. Quisiéramos tocar esas hojas relucientes, esos tallos dúctiles; quisiéramos oler esas flores; en realidad, las palpamos, las tocamos en la con-

templación. Nos rodeamos de ellas. Danzan en torno nuestro. Hay una correspondencia secreta entre formas y colores que una distribución asimétrica y una ausencia serial parecen denegar. Pasemos las páginas, primero hacia adelante, una, dos, tres, luego hacia atrás. El efecto extraído es enteramente musical: una «música callada», la de las hojas mecidas por el viento, la del frotar de las ramas, un silbido, un pájaro que se posa, una fragancia que inunda la escena, apenas nada. La flora de Knight es una flor musical¹⁷. Quizá hubiera deseado Messiaen componer una tal obra, esta vez sin pájaros...

Y algo más extraño todavía. Las plantas de Knight, gracias a su musicalidad contenida, se mueven. El ser vivo más inmóvil se mueve. Entendámonos. No es que se muevan sino que las ondulaciones de la visión, el intenso colorismo de las flores y hojas, las innumerables armonías y correspondencias inusitadas que se establecen entre las gamas cromáticas, todo ello invita a realizar una especie de travelling cinematográfico que, en realidad, no se efectúa, pero que se otea, se presiente, como si las fotos se apelmazasen en secuencias sonoras, táctiles, musicales. ¿No había dicho Deleuze que el color-movimiento era lo que caracterizaba más genuinamente al cine? La fórmula del colorismo, en palabras de Godard es la siguiente: «no es sangre, es rojo». La imagen-color del cine se caracteriza por su capacidad «*absorbente*». «Absorbe todo lo que puede: es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcance», y líneas más tarde prosigue Deleuze: «el color es el afecto mismo, es decir, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta»¹⁸.

Al absorber todo, al llenar la contemplación en su ejercicio ondulante, en toda su continuada y sinuosa plenitud, el color-movimiento, o

¹⁷ No en vano el compositor alemán Anton Webern se inspiró directamente en la teoría goetheana de *La Metamorfosis de las plantas*, y en especial, en la idea de proto-planta como elemento en el que todo está contenido germinalmente, al modo de la serie musical. Como bien apunta Carmen Pardo en su sugestivo artículo «Un système sans zéro?», todo estaría contenido en la serie salvo el cero, salvo el encuentro azaroso, aquello que le interesa precisamente a Cage, cuya música se «inspiraría» más bien en las setas, en su proliferación azarosa, en su irreductibilidad a la lógica arborescente. Ahora bien, la «música» de *Flora* es una música virtual, en el quiasma entre el cero y el uno, entre lo inorgánico y lo orgánico, entre lo azaroso y lo necesario. No habría series pero tampoco azar total, dada la sutil composición de las plantas en el espacio del libro. El artículo de Pardo se puede encontrar en *Les cahiers du CIREM*, núms. 42-43, dedicado a Anton Webern.

¹⁸ En *La imagen-movimiento (Estudios sobre el cine 1)*, ed. Paidós, 1984 (1.ª ed. 1983), pp. 171-172,

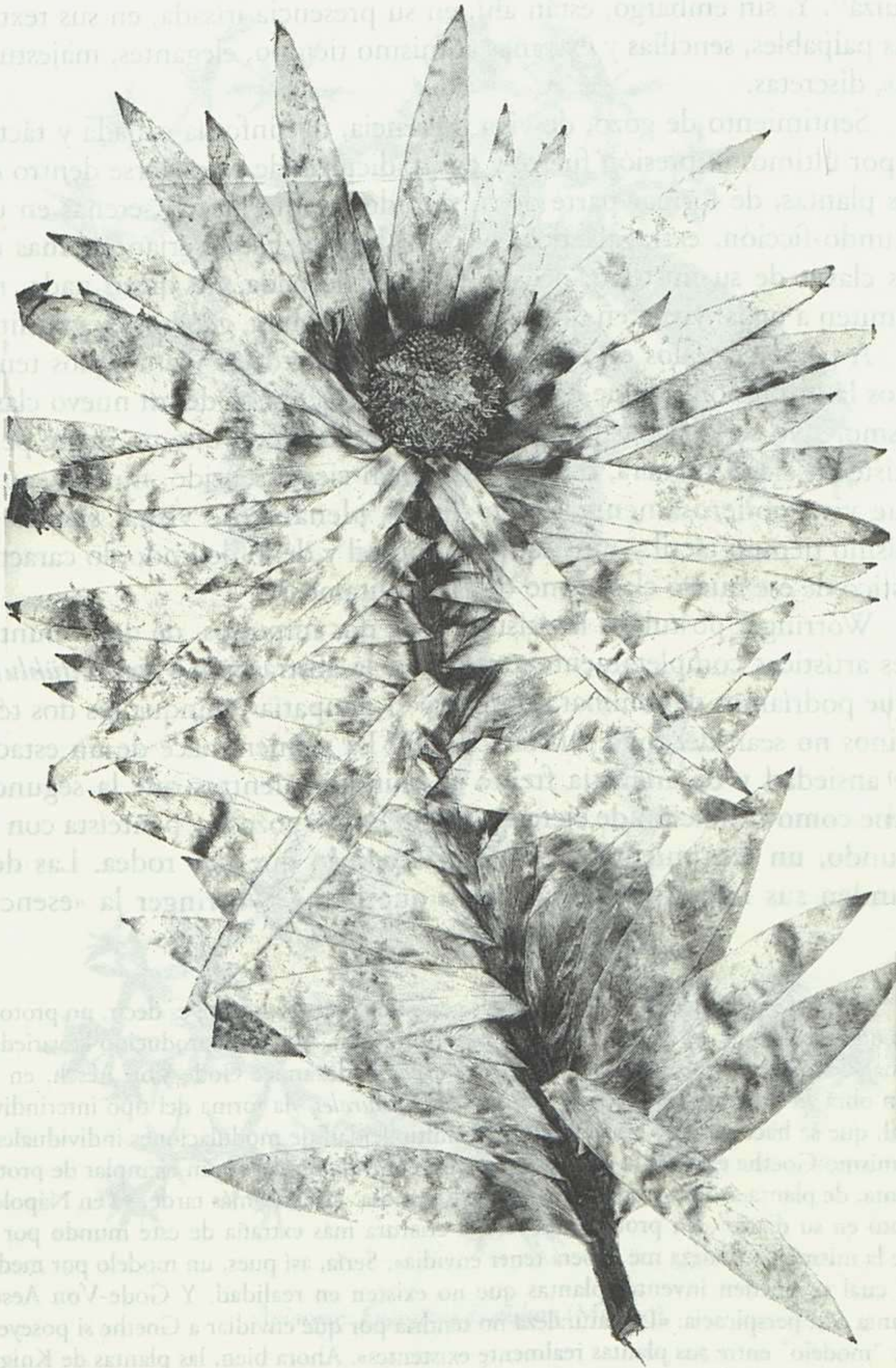


Lentibulariaceae: Utricularia stellaris (Zimbabwe).

lo que podríamos llamar el devenir-color, se vuelve fuente de toda expresividad. Pero desde el momento en que algo se expresa deviene, se actualiza en un estado de cosas. Por ejemplo, en una escultura en trance de elaboración: una línea, una incisión en una materia, poco a poco, y ya tenemos una sonrisa. La materia se ha expresado a modo de «sonrisidad». Otra cosa ocurre cuando lo expresable se mantiene en la inmanencia de su potencia, sin consumirse, sin efectuarse, o cuando lo efectuado es inmediatamente reabsorbido por la fuerza expresiva que la había «originado», generándose nuevas efectuaciones y así sucesivamente.

Esta expresividad fuera de lo común podría explicar una nueva paradoja. Son plantas muertas. Seguramente, desde hace más de un siglo no corre savia alguna por sus tejidos. Y, a pesar de todo, nos maravillan en su viveza, en su intenso vivir. ¡Nadie diría que están muertas! Han sido las hojas absorbentes entre las que reposaban y la cámara de Knight los elementos demiúrgicos que han hecho posible esta transformación. De cualquier forma, cuando las vemos nos abstraemos completamente de estos dos elementos. Nos dejamos invadir por su belleza en la ausencia de su autor y de nosotros mismos. ¿No había dicho André Bazin, reconocido crítico de cine, que todas las artes estaban fundadas en la presencia del hombre, salvando la fotografía, en la que «disfrutamos de su ausencia»? Esta ausencia, en vez de eternizar, «embalsamaría el tiempo», lo sustraería a su propia corrupción. Ahora bien, en la *Flora* no se embalsama el tiempo, en sentido estricto, puesto que las plantas no estuvieron alojadas en ningún tiempo nuestro que luego posteriormente quisiésemos recuperar. No pudo haber recuerdos de ellas antes de que las viésemos en fotografía. No pudimos desearlas antes. Las deseamos en ese siempre ahora indescomponible que es el de la contemplación.

Avancemos un poco más. Habíamos dicho que la primera impresión al ver las plantas de *Flora* era de sorpresa. Veíamos algo nuevo, desconocido, improbable. Su belleza se apodera tan inmediatamente de nuestro espíritu que uno no sabe si realmente existen. No es el capricho o lo anómalo, como en Fontcuberta, lo que nos conduce a esta duda sino paradójicamente su mágica presencia. ¿Existieron? ¿Existen en algún mundo? Como dice el mismo Knight, en el prefacio a su libro, sus plantas parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que al de la botánica. No se presentan como plantas sino como otras cosas, seres vegetales de otros planetas... Dándole la vuelta a la misma reflexión podríamos decir que son plantas míticas, legendarias, u-tópicas



Proteaceae: Lencadesdron argutenm (Sudáfrica).

quizá¹⁹. Y, sin embargo, están ahí, en su presencia irisada, en sus texturas palpables, sencillas y extrañas al mismo tiempo, elegantes, majestuosas, discretas.

Sentimiento de gozo, de viva presencia, de sinfonía callada y táctil, y por último, impresión fuerte y contradictoria de envolverse dentro de las plantas, de formar parte de su mundo aunque floten serenas en un mundo-ficción, extragaláctico, por así decirlo. Éstas serían algunas de las claves de su misterio: no son reliquia de nada, no dicen nada, no remiten a nada, viven en una expresividad absoluta, generosa y gratuita.

A pesar de todos estos elementos contradictorios y ambiguos tenemos la impresión de que hay una búsqueda refinada de un nuevo clasicismo. ¿No sería la búsqueda de las fronteras, de lo que no existe pero existe en cierta manera, de lo que está, en cierto sentido, muerto, aunque viva poderosamente, de lo que es plenamente visual siendo al mismo tiempo táctil y musical, de lo brutal y de lo delicado, lo característico de ese nuevo clasicismo que barruntamos?

Worringer postulaba la existencia de dos impulsos, de dos voluntades artísticas completamente antitéticas: la abstracción y la *Einfühlung* (que podríamos denominar «simpatía» o «empatía», aunque los dos términos no sean del todo satisfactorios)²⁰. La primera nace de un estado de ansiedad y de angustia frente al mundo, mientras que la segunda tiene como condición de ejercicio una relación gozosa y panteísta con el mundo, un sentimiento de confianza con lo que nos rodea. Las dos hunden sus raíces profundas en lo que llama Worringer la «esencia

¹⁹ Serían *Ur-pflanzen*, en el sentido más genuinamente goetheano, es decir, no prototipos que a modo de gérmenes, elementales y primitivos, hubieran producido la variedad actual de la flora, sino más bien, como lo explica Alexander Gode-Von Aesch, en su gran obra *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, «la forma del tipo interindividual, que se hace patente tan sólo en una multiplicidad de modulaciones individuales». El mismo Goethe exploró la isla de Sicilia con el fin de buscar algún ejemplar de protoplanta, de planta arcana, pero de manera infructuosa. Un mes más tarde, ya en Nápoles, anotó en su diario: «La protoplanta será la criatura más extraña de este mundo por la que la misma naturaleza me deberá tener envidia». Sería, así pues, un modelo por medio del cual se pueden inventar plantas que no existen en realidad. Y Gode-Von Aesch apunta con perspicacia: «La naturaleza no tendría por qué envidiar a Goethe si poseyera este “modelo” entre sus plantas realmente existentes». Ahora bien, las plantas de Knight existen, aunque no nos lo parezca, como si las plantas arcanas hubiesen sido descubiertas al fin, no en Sicilia sino en un oscuro cajón del Museo de Historia Natural de Londres...

²⁰ Nos referimos a la obra de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung (Ein Beitrag zur Stilpsychologie)*, Piper & Co Verlag, Munich.



Apiaceae: Eryngium foetidum (México).

última de toda experiencia estética: la necesidad de autodesposesión de uno mismo (*Selbstentäußerung*)», pero la satisfacen de dos maneras muy diferentes, de entrada, la abstracción con una intensidad mayor y la *Einfühlung* con menor intensidad. La tendencia a la abstracción nace cuando, presas de la inseguridad que nos atenaza, y dándonos cuenta de la contingencia de nuestro existir, sentimos la vida como «un obstáculo al disfrute estético», lo que nos hace buscar el reposo en una forma absoluta e inalterable. No nace dicha abstracción de una operación del intelecto, sino que surge de nosotros mismos como una fuerza instintiva que en realidad tiene poco de imitación de la naturaleza. Es una voluntad de estilo en lo inorgánico²¹. En contraste, la *Einfühlung* se complace en encontrar un gozo en el interior de «la misteriosa potencia de la forma orgánica». No se trataría de liberarse del tiempo ni de la vida sino de gozar de esta última como si lo contemplado se deleitase al contemplarlo. Nada de voluntad de estilo sino un naturalismo en el que no se liberaría de la individualidad de la que forma parte, en el equilibrio sosegado de lo orgánico.

Es interesante destacar el hecho de que la abstracción trata por todos los medios de inhibir el espacio tridimensional, en especial, todo efecto de profundidad, profundidad que como bien han señalado Merleau-Ponty y luego Deleuze, es el principal generador de temporalidad en toda obra artística en la que intervenga el espacio: pintura, cine, etc. Al restringir al máximo la fenomenalidad espacial se captaba sensiblemente, de una forma ingenua, táctil, la materialidad sensible.

La dilucidación del estatuto del ornamento es un paso crucial en la argumentación de Worringer. Para el teórico alemán, nada más lejos de la realidad que el pensar que los motivos decorativos, por ejemplo, la flor de acanto, hayan sido extraídos de la imitación y de la translación de su forma. En realidad, la abstracción restituyó no la planta misma sino la legalidad de su formación exterior. Como esta legalidad era orgánica y no inorgánica, como cuando abstraemos

²¹ José Ortega y Gasset tiene un ensayo destacable y brillante («Arte de este mundo y del otro», julio y agosto de 1911, en *Obras Completas*, vol. 1) en el que habla de Worringer con el fin de establecer una distinción entre los dos polos del hombre europeo, de su sensibilidad: el sur y el norte. Refiriéndose al impulso de abstracción, y empleando un motivo conceptual que será más tarde importante en su obra, el del naufragio, lo califica así: «no gozo yo (...) de mí mismo en el dibujo geométrico, sino, al contrario, me salvo del naufragio interior, olvidándome de mí mismo en aquella realidad regulada, clara, precisa, sustraída a la mudanza y a la confusión. Me salvo en ella de la vida, de mi vida».

figuras geométricas de minerales, se vio presa fácilmente de una naturalización posterior. Las regularidades y la suave dulzura de la formación orgánica eran capaces ambas, en su acción expresiva conjugada, de despertar los sentimientos de gozo propios a la *Einführung*. De esta manera, a lo que asistimos en la Grecia clásica es a un equilibrio entre la tendencia a la abstracción y la tendencia a la empatía, no sin dejar de constatar a lo largo de la historia del arte un progresivo predominio de esta última en la definición del arte clásico.

Ante las plantas de Knight nos sentimos algo perplejos. Por su voluntad de eliminación de la profundidad y por su bidimensionalidad táctil, *Flora* formaría parte de una tendencia a la abstracción. Ello explicaría además ese sentimiento de eternidad en el instante que nos cautiva y nos mece en su contemplación. Pero al mismo tiempo, el sentimiento tan fuerte de absorción expresiva, de sentirse copartícipe de su devenir-color, clave del gozo de lo orgánico, eso sí, en su manifestación más elemental y primaria, más inocente y asignificante, todo ello nos conduce a pensar en una tendencia a la *Einführung*.

La originalidad de las fotografías de Knight estribaría en la interpretación de dos polaridades en tensión y apesamiento constante pero por un motivo distinto al del *Herbarium* de Fontcuberta. Éste llevaba el capricho a lo anómalo, sin por ello dejar de hacer creíble la existencia de sus plantas. Era la ironía, efecto de distanciamiento, lo que rompía, o al menos, limitaba la magia derivada de dicha tensión. En contraste, las plantas de *Flora* consiguen retenernos en la tensión de una presencia abigarrada de la materia, muy viva y dinámica, y una abstracción sutil de las plantas. La paradoja de las fotografías de Nick Knight estribaría en que llevarían hasta el límite su carácter de fotografías, siendo al mismo tiempo otra cosa que fotografías. Empleando un vocabulario propio de Barthes, se podría decir que es su carácter fuertemente denotativo y muy poco connotativo lo que haría de ellas fotos en el sentido más puro del término. La mayor parte de los procedimientos de connotación estarían obliterados: el trucaje, la pose, la artificialidad en la disposición de los objetos, el estetismo, la sintaxis y el texto acompañando la imagen. Todos ellos estarían, si no eliminados, seriamente perturbados e incapacitados de desarrollo. No es de extrañar, así, que, como dice Roland Barthes, «el mensaje denotado pueda aparecer como una especie de estado adánico de la imagen; liberada utópicamente de

sus connotaciones, la imagen se volvería radicalmente objetiva, es decir, al fin y al cabo inocente»²². Ahora bien, la inocencia brutal de *Flora* no provendría de una lograda objetividad sino de una denotación que es todo menos obvia: la presencia de una vida secreta, o lo que es su declinación sutil, una música callada, una caricia impalpable.

²² Léase el artículo «Rhétorique de l'image», recogido en *L'obvie et l'obtus (Essais critiques III)*, Seuil, 1982.