

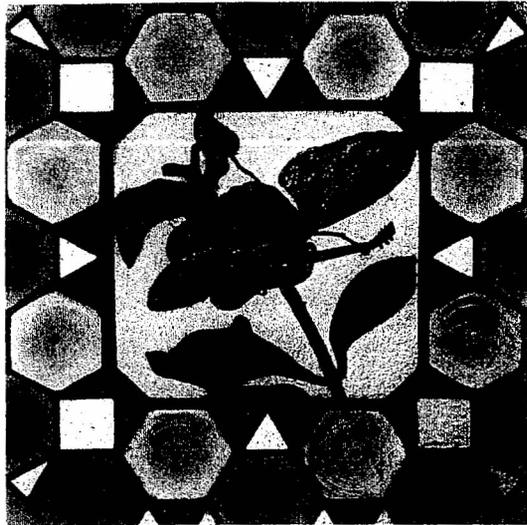
GEORGES DIDI-HUBERMAN

GEORGES DIDI-HUBERMAN

ISBN 84-935921-1-0



9 788493 592110



GEORGES DIDI-HUBERMAN

TRADUCCIÓN DE JUAN JOSÉ LAHUERTA

Frontispicio:
Detalle de una vidriera de El Capricho (Comillas, 1883-1885) de Antoni Gaudí.
Imagen gentilmente cedida por Triangle Postals S.A.

© de la edición Muditó & Co.
e-mail: lahujans@coac.es

Primera edición, Barcelona 2007

© del texto, Georges Didi-Huberman
© de la traducción, Juan José Lahuerta

ISBN: 978-84-935921-1-0
Dep. legal: B-48.687-2007

"El espíritu bajó sus alas de falena,
Y calló. Tembló el aire..."
V. Hugo, *El espíritu humano* (1856-1867)

"En medio de tanta destrucción, turbación y violencia, en un pliegue de la red, temblando y sin embargo llena de gracia, resistía la mariposa aterrorizada."
W. Benjamin, *Infancia berlinesa* (1933)

"Bate las alas, vuela. Bate las alas, se desvanece.
Bate las alas, vuelve a aparecer.
Se posa. Y ya no está. En un batir de alas se ha desvanecido en el espacio blanco.
[...] Pero yo me quedo, contemplándola, fascinado por su aparición, fascinado por su desaparición."
H. Michaux, *La vida en los pliegues* (1949)

e repente, algo aparece. Por ejemplo: una puerta se abre, una mariposa pasa batiendo sus alas. Basta con esta nada. El pensamiento ya advierte el peligro. Para empezar, corre el riesgo de equivocarse creyendo apropiarse de lo que acaba de aparecer y absteniéndose de considerar lo que viene luego, que no es sino desprendimiento, desaparición. Porque es un error creer que una vez *aparecida*, la cosa *está*, permanece, resiste, persiste tal cual en el tiempo como en nuestro espíritu, que la describe y conoce. Bien sabemos que no es nada: una puerta no se abre sino para cerrarse en un momento u otro; una cosa, una mariposa, no aparece sino para desaparecer al instante. Pero el pensamiento se engaña una segunda vez realizando con lo que *desaparece* la misma abstracción que con lo que aparece. También aquí tendrá que tener en cuenta lo que sigue, es decir, el modo en que lo que *ya no está* permanece, resiste, persiste tanto en el tiempo como en nuestra imaginación, que lo rememora. ¿Cómo podemos hablar de una aparición sino desde el punto de vista temporal de su fragilidad, de la oscuridad en la que vuelve a sumergirse? Pero, ¿cómo hablar de esa fragilidad sino desde el punto de vista de una tenacidad más sutil, la que surge de la posesión, de la aparición, de la supervivencia?

Como los batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento otra vez, de reabertura... Es un batir de alas, un *latido*. El ser y el no-ser cogen el ritmo. Debilidad y fuerza del latido. Debilidad: nada se ha conseguido, todo se pierde y debe ser recuperado a cada momento, todo empieza siempre. Fuerza: lo que late o bate -lo que se bate contra, lo que debate con- lo pone todo en movimiento. Así como la puerta nos deja entrever a un ser amado dormido en la habitación y preserva sin embargo su

descanso; así como las alas permiten a la mariposa volar; así como nuestro corazón marca su cadencia de sístoles y diástoles; así como la respiración aspira y expira el aire necesario para la vida. Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo en cualquier caso, un ritmo que vive de la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo. Quienes agonizan se baten con sí mismos como una mariposa que agita sus alas hasta el final.

La mariposa –en particular la falena, esa mariposa nocturna que se cuelga por la puerta entreabierta y se pone a bailar alrededor de la lámpara para acabar cayendo rápidamente consumida– podría ser el emblema de una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad, es decir, de un cierto estatus, ni que decir tiene que inestable, de la aparición de *la imagen como realidad*. No es casualidad que una mariposa apenas visible, porque no hace más que pasar, sirva de frontispicio a las reflexiones de André S. Labarthe sobre el carácter a la vez soberano y fugaz de las imágenes cinematográficas (il. 1).¹ Incluso es posible que algo así como un batir de alas de mariposa sea lo que da un sentido y un límite a cualquier intento de descripción de una imagen. Igual que la palabra *phasma*, la palabra falena contiene los valores etimológicos de la aparición, o sea, de la luz diurna que permite ver las cosas (*phaos, phôs*) y de la luz nocturna que las convierte en inasibles –resplandor blancuzco (*phalos*), brillante en la noche, o negro punteado de blanco (*phalios*)–, de lo fenoménico en general (*phainesthai*) y, en fin, del fantasma y de la imaginación (*phasma, phantasia*).

Casi podríamos adelantar la hipótesis de que a cada dimensión fundamental de la imagen corresponde rigurosamente un aspecto particular de la vida de las mariposas: su belleza y la infinita variedad de sus formas, de sus colores; la tentación y la aporía de un saber exhaustivo sobre esas cosas frágiles y proliferantes que son las imágenes y las

mariposas; la paradoja de la forma y de lo informe contenida en la metamorfosis –ese proceso a través del cual un ser inmundo, un gusano, se transforma en momia, ninfa o crisálida, para después “renacer” con el esplendor del insecto formado al que llamamos entonces, con razón, *imago*–; el juego de la preñez y del alumbramiento, de la simetría y de la simetría rota; el poder del parecido y las trampas del mimetismo; el despilfarro insensato de las apariencias y su alteración fatal; el valor fantasmal y legendario en el que la *imago* constantemente se antropomorfiza; el movimiento obstinado (un latido a los lados de un eje de simetría), desgarrador (cerramiento-abertura) y, finalmente, errático de la imagen mariposa; la hendidura que se esconde en el juego de sus apariciones y desapariciones; el deseo y la consumación que manifiesta ante nuestros ojos... Y hasta el tipo mismo de escritura, de saber, que todo eso supone. Podría acabar relacionando mi propia obstinación por la inestabilidad –cada vez que desde el mundo académico me endosan este juicio un tanto agrio: “¡Mariposeas!”– con el simple hecho de consagrar mi escritura a las imágenes.

*

En términos kantianos, la belleza de las mariposas está situada más acá de la de las obras de arte. La suya, igual que la de las flores o los pájaros exóticos –Kant se entretiene evocando el loro, el colibrí y el ave del paraíso, cuyos llamativos colores recuerdan los de los lepidópteros–, forma parte de las “bellezas naturales (*Naturschönheiten*) [...] que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en cuanto a su fin”.² Está claro que tales bellezas no tienen nada que ver con la imitación, lo cual, para Kant, constituye su limitación principal: “La belleza de la naturaleza concierne a la forma del objeto, que consiste en su limitación”.³ Jean Lacoste ha llegado a sugerir que el destino de la estética

occidental después de Kant —es decir, de Goethe a Rilke y más allá— podría concluir en una nueva manera de mirar una mariposa que pasa.⁴

Después de Goethe, antes de Rilke, Jules Michelet se empeñó en observar las mariposas como “imperceptibles constructores” de formas, reclamando un acercamiento decididamente poético o estético a sus bellezas.⁵ Una “renovación de nuestras artes a través del estudio de los insectos” es posible, decía, porque, para empezar, “el ornamento saldrá ganando si en vez de intentar renovarse escarbando entre las antiguallas, busca su inspiración en la infinidad de bellezas” que le ofrecen el baile de las medusas, el ojo de una mosca o las alas de las mariposas; sobre todo, porque los insectos exhiben sus formas como si se tratase de “energías visibles” —energías de la aparición y del deseo, es decir, de la muerte— comunes al arte y a la naturaleza.⁶

Pero, ¿sabemos mirar sencillamente una mariposa? ¿Cómo definir esa “energía visible” que autoriza a los entomólogos a clasificar las casi diecisiete mil especies de lepidópteros según el “modelo” formal y coloreado de sus alas (*wing color pattern*)? Desde Galileo, la ciencia es un agudo ejercicio de observación provocada y clasificatoria,⁷ de modo que el conocimiento de las mariposas se funda sobre unos criterios formales que permiten la elaboración de tablas construidas a partir de las diferencias reveladas por el análisis.⁸ Ésta es la razón por la que el *Bilderatlas* de las enciclopedias, cultas o populares, se llena tan a menudo de decenas o, incluso, de centenares de mariposas.⁹ Y ésta es la razón por la que, justo después de que Daguerre hubiera fotografiado entre 1837 y 1839 una colección de fósiles, Henry Fox Talbot quiso fijar en sus calotipos la imagen mucho más tenue de las alas de las mariposas, sin saber muy bien —en todo caso, no eran a color— si era mejor verlas en positivo o en negativo, en versión diurna o en versión nocturna (ils. 2-3).¹⁰

Puesto que no tiene una explicación inmediata, la belleza de las mariposas provoca rápidamente la inquietud y el sentimiento crepuscular de *Unheimliche*. “Los insectos nos repugnan, nos inquietan, incluso nos dan miedo, en proporción exacta a nuestra ignorancia”, escribe Michelet. “Casi siempre los matamos, por toda explicación.”¹¹ Pero esa condena a muerte, que pasa por explicación, no revela, en definitiva, más que la aporía de un saber atrapado en la trampa de la búsqueda del *quid* de las cosas, según la famosa “máxima de Solón”, que comenta Aristóteles: es necesario que Sócrates muera para que yo pueda decir, sin posibilidad de error, que es —que ha sido— feliz. En el tiempo de la vida, esa proposición, “Sócrates es feliz”, corre siempre el riesgo de ser desmentida. Un conocimiento sin error, es decir, no errante, no existe sino a condición de que su objeto esté muerto.¹²

Así pues, ¿cuál sería la mariposa conocida en su integridad sino la sometida al éter y definitivamente clavada en su panel de corcho? Está claro que esa integridad es ilusoria, puesto que le falta nada menos que la vida. ¿No vale más una mariposa esquiva pero viva —móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de sus alas—, aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos? Vladimir Nabokov, a quien gustaban las mariposas en todos sus aspectos, tuvo un día la penosa experiencia de confundir los dos estadios de la *imago*: le sucedió cuando, al retirar de su tabla entomológica un espécimen, muerto obviamente desde hacía mucho tiempo (o sea, demasiado bien reconocible), sus alas se levantaron de repente, volviendo a una casi vida aún más aterradora.¹³ A pesar de su encanto y de su fundamental inocencia, las mariposas instauran un reino de lo siniestro, porque la ley de su aparición y de su tránsito contradice violentamente nuestra propia experiencia de seres vivos, mortales. Un hombre muere, se momifica —o, al menos, es envuelto en un

sudario— y acaba pudriéndose en la tierra con los gusanos, mientras que una mariposa sigue el camino inverso: gusano en la tierra, se convierte en momia —la crisálida— y, al fin, en libre y espléndida *imago*.

Sabemos bien dónde se encuentran las mariposas que conocemos: en las vitrinas de los museos de historia natural. Pero no sabemos muy bien de dónde vienen y a dónde van las mariposas vivas que vemos pasar, las mariposas errantes. Proliferan de repente, y de repente desaparecen. “A lo largo de cientos de kilómetros, las mariposas migratorias pueden contarse por millones. En Tejas, durante el verano de 1921, se formó una nube de lepidópteros de la especie *lihytheana bachmanii* que se desplazó en un frente de cuatrocientos kilómetros. Cada minuto, 1.250.000 mariposas pasaban por delante del observador, en un vuelo que duró dieciocho días.”¹⁴ ¿De dónde venían, pues, esos casi treinta mil millones de criaturas aladas? Plinio el Viejo creía que la mayor parte de las mariposas nacen del rocío. “Éste, al principio de la primavera, se deposita sobre la hoja de la col y, condensándose con el sol, se reduce al grosor de un grano de mijo; de allí sale estirándose un gusanillo (*vermiculus*) que, a los tres días, se convierte en una oruga (*uruca*), la cual va creciendo durante los días siguientes, inmóvil, en un estuche duro. No se mueve si no se la toca; está envuelta por una tela de araña que llamamos crisálida (*chrysallis*). Cuando la envoltura se rompe, sale volando una mariposa (*papilio*).”¹⁵ Sin embargo, algunas líneas más abajo, su hipótesis sobre la aparición del gusanillo es bien distinta: “Nace también de los gusanos en la carne muerta, e incluso en la de los hombres vivos”.¹⁶

Criatura de la tierra, es decir, de la carne, desde el momento en que empieza siendo un gusano informe, la mariposa se convierte al final en criatura del aire y de la forma por excelencia —de la *formositas*, de la belleza—: simetría, armonía del dibujo, esplendor del colorido, *imago* libre en el

cielo. Un sueño que Rainer Maria Rilke tuvo en Venecia en 1919, relatado por su amiga Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, nos habla de manera ejemplar de su no poca rareza: “Tiene en la mano un terrón de tierra negra, húmeda, asquerosa, y siente, en efecto, un profundo asco, una aversión nauseabunda, pero sabe que tiene que amasar el barro, formar lo, como quien dice, con sus manos, y lo trabaja como si fuera greda, con gran repugnancia. Coge un cuchillo, tiene que cortar una raja fina de esa masa de tierra y, al cortar, piensa que el interior será aún más repulsivo que el exterior y mira, vacilando, el interior que acaba de destapar y ve la superficie de una mariposa, las alas abiertas, de dibujo y colorido adorables, una maravillosa superficie de pedrería viva”.¹⁷

*

No hay imagen sin imaginación, forma sin formación, *Bild* sin *Bildung*. No nos sorprendamos de que los grandes pensadores de la forma y la imagen —desde los antiguos pintores chinos hasta Paul Klee o Hans Bellmer— nos hablen de ellas como procesos y no como estasis, como actos y no como cosas. Al final de las *Metamorfosis*, por ejemplo, partiendo de la imagen de “la cera maleable sobre la que el escultor deja siempre nuevas huellas, que nunca permanece en el mismo estado y que cambia sin cesar de forma, aunque continúa siendo cera”, Ovidio afirmaba que “todo fluctúa” porque “cualquier imagen que se forma es cambiante”.¹⁸ (*cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago*)... La imagen, en efecto, fundamentalmente vaga (*vagat*): vagabundea, va y viene, de aquí a allá, se prodiga sin motivo aparente. Mariposea, como suele decirse. Pero ello no significa que sea imprecisa, improbable o inconstante, sino que cualquier conocimiento general de las imágenes tiene que construirse como conocimiento de los movimientos exploratorios —de

las migraciones, como decía Aby Warburg— de cada imagen particular.

Así que, tratándose de imágenes, hay que renunciar a las pretensiones de la metafísica, la cual ha forjado “un conjunto de conceptos tan abstractos y, por consiguiente, tan extensos, que querría poner todo lo posible, y hasta lo imposible, junto a lo real”, mientras que, en cambio, un pensamiento filosófico, para ser exacto, debe permanecer constantemente “adherido a su objeto”.¹⁹ El elogio de la singularidad que Bergson propone en estas líneas —a la espera de Gilles Deleuze— concluía, como se sabe, recusando el modo en que toda la tradición metafísica occidental había privilegiado la permanencia de las *formas fijas*, fácilmente concebibles como ideal, a costa de las *formas móviles*, tan difíciles de comprender a causa de su duración concreta, de sus cambios, de sus anacronismos, de sus metamorfosis: “Así, la metafísica acabó buscando la realidad de las cosas más allá del tiempo, más allá de lo que se mueve y cambia, más allá, en fin, de lo que nuestros sentidos y nuestra conciencia perciben. De ese modo, no podía ser más que una disposición más o menos artificial de conceptos, una construcción hipotética. Pretendía ir más allá de la experiencia, pero, en verdad, no hacía sino sustituir a la experiencia cambiante y plena, susceptible de una creciente profundización, colmada de revelaciones, por un extracto detenido, seco, vacío, por un sistema de ideas generales abstractas, sacadas de esa misma experiencia o, peor, de sus capas más superficiales. Sería como si, disertando sobre el envoltorio del que surgirá la mariposa, pretendiéramos que la mariposa en vuelo, tornadiza, viva, encontrase su razón de ser y su finitud en la inmutabilidad de aquella membrana. Bien al contrario, arranquemos la envoltura. Despertemos a la crisálida. Restituyamos el movimiento a su movilidad, su fluidez al cambio, al tiempo su duración”.²⁰

Así pues, despertemos a la crisálida. Mirémosla de cerca (il. 4), intentando ajustar nuestra mirada a la dimensión de lo que, de todos modos, no podremos ver. Con la crisálida ocurre algo aún más relevante que con el proceso de *conformación* descrito por Gilbert Simondon a partir de la condición de invisibilidad contenida en la huella: “Tendríamos que poder penetrar en el molde con la arcilla, convertirnos a la vez en molde y arcilla, vivir y sentir su acción común, para poder entender la conformación en sí misma. [...] Lo que nos falta es lo esencial, el centro activo de toda la operación es lo que permanece oculto”.²¹ También en una metamorfosis tenemos a menudo la impresión de que lo que nos falta es lo esencial: lo esencial de la duración, del cambio, de la plasticidad y del despliegue de las formas. Para acercarnos a ella tenemos que *articular la mirada y la imaginación*, según la precisa definición de Baudelaire que dice que la imaginación es una facultad capaz de “percibir de entrada [...] las relaciones más íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías, [de modo] que un sabio sin imaginación no es más que un falso sabio, o, como mucho, un sabio incompleto”.²²

No es casualidad que, en el siglo XIX, el gran pensador sobre la metamorfosis fuera a la vez observador e imaginativo, indagador y dramaturgo, sabio y poeta. Después de los trabajos fundamentales de Jan Swammerdam y de Réaumur, antes de los de Johann David Herold,²³ Goethe, como se sabe, consagró un importante estudio a la metamorfosis de las mariposas: desde 1796 había ido observando a la *Phaleana grossularia* o esfinge de la correhuela, alimentando las orugas igual que había hecho su padre, quien criaba gusanos de seda, para observar las fases de su transformación.²⁴ Tampoco es casualidad que Goethe escribiera en estos mismos años su ensayo *Sobre el Laocoonte*, en el que instaura el paradigma —desde entonces esencial en todo análisis estético— del “momento transitorio” en la imagen, aunque sea

de mármol.²⁵ Ni casualidad es, tampoco, que en una carta a Hetzler el poeta articule el objeto de esta estética alrededor de la observación experimental de las metamorfosis vivas, lejos de las tablas de corcho y de las mariposas muertas:

“Mendelssohn y otros [...] han intentado capturar la belleza como si fuera una mariposa clavada con su alfiler, inmóvil, para el observador curioso. Lo han conseguido. Pero eso es como la caza de mariposas; el pobre animal palpita en la red y batiéndose pierde sus más bellos colores; aunque se pudiera atrapar intacto, sería para acabar con él atravesándolo con un alfiler, rígido y sin vida. El cadáver no es la *totalidad* del animal, hay algo más que forma parte, y parte principal, en este caso como en cualquier otro, la parte principal entre las principales: la vida [...].”²⁶

¿Qué ocurre, pues, entre la larva informe y el insecto fastuoso, constituido, simétrico, forma por excelencia? Michelet, que había tomado el partido epistemológico y literario de Goethe, lejos de las bellezas clasificadas de la vitrina del entomólogo, no encontró sino un desafío a la imaginación, “laguna espantosa” y, sobre todo, un equívoco espléndido de vida y muerte en el lapso que discurre entre *larva*, *nympha* e *imago*:

“Hay, en efecto, motivo para confundir y asustar a la imaginación, cuando piensa que una oruga, al inicio del grosor de un hilo, esconde todos los elementos de sus mudas, de sus metamorfosis. [...] Decimos: su *larva*, su máscara; ¿por qué? [...] No hay nada de tranquilizador en esa pequeña masa blanda, blanquecina. Abrid la ninfa poco después de que haya sido tejida; en ese estuche no encontraréis otra cosa que una especie de fluido lechoso en el que no somos capaces de descubrir nada, apenas

algunas dudosas indicaciones que vemos o que creemos ver. Al cabo de poco, con una aguja fina podréis separar esos no sé qué, e imaginaros que son miembros de la futura mariposa. Laguna espantosa. [...] Sin embargo, confiada, la momia se envuelve con sus vendas, aceptando dócilmente las tinieblas, la inercia, la cautividad del sepulcro. Siente una fuerza propia y una razón de ser, un motivo para vivir, *causa vivendi*. [...] Está muerta y no lo está; es una especie de muerte parcial. [Después] el golpe de efecto es total. De la momia gris, negruzca, reseca y empequeñecida, veréis salir al nuevo ser, el resucitado, el fénix, desprenderse y resplandecer en plena juventud. De modo que, al contrario de lo que nos sucede a nosotros, que empezamos con los días alegres en los que parecemos mariposas, para después arrastrarnos y languidecer, ella empieza por la edad triste, y después de una larga vida de oscuridad se abre a la juventud, en la que muere en la gloria.”²⁷

Jean-Henri Fabre, otro poeta de la observación de los insectos, nos ha dejado muchos otros textos, minuciosos y líricos, sobre la paradoja de las larvas, las ninfas (o crisálidas) y las *imago*s: “Al salir del huevo tienen una *forma provisional* que cambiarán luego por otra. En cierto modo, nacen dos veces: primero imperfectas, pesadas, voraces, feas; luego perfectas, ágiles, sobrias y a menudo de una riqueza y una elegancia admirables”.²⁸ Puesto que sólo la imaginación sabe *montar* o articular los elementos que le ofrece la observación, ante procesos morfogenéticos de considerables resonancias fantasmales como son éstos, deberemos concluir admitiendo que sería posible ligar y leer conjuntamente la decisión matemática de René Thom de llamar *mariposa* a una de las grandes “catástrofes de bifurcación”²⁹ topológicas —decisión que, por lo demás, se apoya en una teoría de la analogía—,³⁰ y el “soplo de pánico” que Vladimir Nabokov

sentía surgir en él viendo una metamorfosis de mariposa ocurrida tras largos meses de gestación.³¹

*

Los griegos llamaban a las mariposas *psyché*, una palabra que, por lo demás, da la impresión de haber perdido las raíces, tan distinta es de una lengua a otra. Como si con la mariposa hubieran querido expresar una idea de aliento que pasa, de alma errante, de sombra furtiva, de muerte en todo caso.³² No tan sólo toda una especie de mariposas ha conservado en francés esta apelación de *psyché*, sino que, a decir de Fabre, sería necesaria una auténtica psicología para comprenderlas del todo.³³ Por su parte, Maurice Maeterlinck no veía contradicción alguna en interrogar del mismo modo la psicología de los sueños humanos y la vida de los insectos.³⁴ En esa misma época –es decir, en una época en que todas las cosas, cuadros, lámparas, cabeceras de cama, joyas, etc., se revestían con motivos ornamentales en forma de mariposa–³⁵ Loïe Fuller construía su danza como un puro ejercicio de metamorfosis: crisálidas de seda ligera que se abrían con alas de falena, batidos rítmicos del plegado y desplegado orgánico (ils. 5-6).

Lógicamente, las opciones estéticas de Loïe Fuller –que trastornaron a Mallarmé, Rodin y Valéry– se alejaban de la simple luz diurna, la que nos permite discernir “claramente” las cosas en la naturaleza o en un escenario. Lo que buscaba, bien al contrario, era el destello de una aparición, un destello “psíquico”, un equívoco sobre la materia y el movimiento de los cuerpos. Loïe Fuller no se disfrazaba de mariposa, como ocurre en las peliculitas divertidas y a menudo ridículas de la época; no, lo que ella pretendía era más bien *aparecer como una falena*, es decir, como una criatura del paso y del deseo, del movimiento y del consumo. Tras crear su danza *La mariposa* y ensayar con toda clase de experiencias

luminosas –fósforo o radio, en todo caso con sustancias abrasadoras que herían sus ojos–, Loïe Fuller acabó por ser vista como una especie de mariposa con un destino sin esperanza, hasta el punto de que se rumoreó que había muerto quemada y que sus últimas palabras, las únicas que podían imaginarse como exclamadas por una falena, habían sido: “¡La luz! ¡La luz!”.³⁶

En la pintura, la mariposa juega a menudo el papel de una imagen –ese es su nombre técnico, *imago*– en la imagen. Puede ocurrir que no sepamos muy bien si el insecto que vemos en un cuadro está posado en la manzana pintada o en la misma tela, creando un espacio en el que, revelándose el engaño, reconocemos la ilusión. Teniendo en cuenta que los historiadores del arte son los primeros en creer que ellos *no se engañan* con el *trompe-l'œil*, no es de extrañar que florezcan una gran cantidad de sabios estudios sobre el insecto como indicio del virtuosismo mimético, “conquista del detalle” o, como dice Jean-Louis Scheffer adoptando una expresión de Barthes, “puzón de la realidad”.³⁷ Pero en los cuadros en los que esta “conquista del detalle” parece más manifiesta, es decir, las naturalezas muertas del siglo xvii, *ver una ilusión* –dejarse atrapar por un instante, reconocerla inmediatamente y admirar el dispositivo virtuoso– no basta para hacer justicia a la eficacia más profunda de la imagen.

En la *imago* que sobrevuela algunas frutas arrugadas (il. 7) hay mucho más que la ilusión de una cierta realidad. Por de pronto, esta realidad parece haberse vuelto improbable, inquietante, incluso contradictoria: un borde de mesa que evoca casi una lápida funeraria; tres nísperos que no muestran sino grietas, defectos, estragos del tiempo; una mariposa de colores muy frescos, pero absolutamente extraña en ese cielo negro en el que, extrañamente, parece haberse detenido. La realidad improbable da paso a una realidad de otra naturaleza, algo que adquiere consistencia psíquica, casi alucinatoria en su propia limpidez. Nos sentimos *observados*

por una aparición. De este modo, desde un punto de vista menos consensual que el que se ampara en la teoría humanista de la representación, comprendemos que aquí se da la oposición secular entre *mimesis* y *phantasia*.

Mimesis y *phantasia*: regla de la imitación (toda imagen lo es de algo en la realidad visible) y licencia de la imaginación (una imagen también puede alcanzar su parte de fantasía o de inspiración, es decir, de genio).³⁸ La cuestión se radicaliza si aceptamos remontarnos a un sentido más fundamental de la *phantasia*, aquel que Jackie Pigeaud, en su gran libro sobre la locura en la antigüedad, propone con acierto traducir por *aparición*.³⁹ Dos textos, entre otros, nos ayudarán a comprender esta decisión. El primero es de Longino, quien en su tratado *De lo sublime* habla de las apariciones como de "fabricantes de imágenes", en la medida en que designan "toda clase de pensamiento que se presenta [aparece] engendrando la palabra".⁴⁰ El segundo texto es de Filóstrato, quien en su *Vida de Apolonio de Tiana* se pregunta si Fidias y Praxiteles habían representado a los dioses del Olimpo por *mimesis* —lo cual supondría que habían ido al cielo para observarlos, retratarlos o, lo que es lo mismo, "traerse sus huellas", todas hipótesis absurdas— o por *phantasia*, esa facultad de provocar apariciones visuales a partir de cosas invisibles, esa "imaginación, que es mayor artista que la imitación. La imitación, en efecto, no representa más que lo que ve, mientras que la imaginación será capaz de representar incluso lo que no ha visto: se lo *figurará*", más bien y precisamente, bajo la forma de una imagen, de una aparición.⁴¹

Muy adecuadamente, Filóstrato añadía que la imitación no gusta de los contratiempos, mientras que en cambio "la *phantasia* no rechaza nada", avanzando, intempestiva, entre las sorpresas y las conmociones que ella misma desencadena gracias a la consistencia de su aparición.⁴² Según esta fenomenología, las imágenes producidas por la *phantasia* no

serían tan sólo simples metáforas. Como ocurre con las mariposas, lo que provocan pertenece al orden de las *metamorfosis*: "La metáfora pone en evidencia al ser preexistente a su desvelamiento; la *phantasia* alcanza hasta el ser del no-ser de la visión; o sea, que el no-ser de la aparición implica el ser", como dice Jackie Pigeaud.⁴³ Se comprende entonces que lo "real" que mencionaba más arriba —oponiéndolo a la realidad, objeto clásico de la *mimesis*— surja en el fondo de un cierto abandono de la *psyché* a los poderes del inconsciente. En una carta a su hermano Théo escrita desde Saint-Rémy el 22 de mayo de 1889, Vincent Van Gogh narra la emocionante aparición, en su cuarto, de una "gran mariposa nocturna" cuyo aspecto dibuja (il. 8) pero que rehúsa pintar. "Para pintarla habría tenido que matarla...". La falena permanecerá bien viva en su memoria: "[Esa] gran mariposa nocturna tan rara, que llaman esfinge de la muerte, [tiene] un colorido sorprendentemente elegante, negro, gris, blanco matizado con reflejos carmín o ligeramente cambiantes al verde oliva...". Vivaz esfinge de la muerte: esta aparición, que pronto se convertirá en obsesión, tiene lugar en un contexto que acentúa la intensidad del trastorno. Justo antes de este párrafo, en efecto, Van Gogh ha descrito el colorido de su reclusión psiquiátrica: su "cuartito con papel pintado de color gris-verde, con cortinas verde agua con un dibujo de rosas muy pálidas, animado con ligeros toques de rojo sangre"; pero también las "desgraciadas" mariposas errantes con las que comparte su vida, y cuya locura interroga a la suya. En continuidad inmediata con este estado psíquico, se trenzará un estado pictórico dominado por la apremiante "necesidad de colores" para afrontar la noche como la cegadora luz de sus paisajes afectivos.⁴⁴

Las mariposas no se contentan con su propia metamorfosis. Sus apariciones transforman también nuestro tiempo psíquico y nos arrastran hacia metamorfosis más oscuras. "Por el color o por la fecha en que las encontramos, significan

muerte o abundancia. Así ocurre con la primera mariposa vista en primavera, cuyo color negro es el anuncio de una muerte próxima.⁴⁵ No es extraño que los nombres comunes –y sabios– de los lepidópteros estén a menudo revestidos de connotaciones míticas: *Argos*, *Aurora*, *Apolo*, *Marte*, *Pavón*, *Parnaso*, *Saturno*, *Esfinge*, *Urano*... Tampoco es extraño que la leyenda de Psique, esa mortal de cuerpo encantador transformada en alma inmortal,⁴⁶ se convierta, gracias al nombre griego, en una historia más o menos de mariposas, tal como podemos comprobarlo en el museo del Capitolio, en Roma, ante una adorable joven alada que un escultor romano copió de un original griego del siglo IV antes de Cristo (il. 9) y, mucho más tarde, ante los frescos de Rafael en la Farnesina, de Julio Romano en Mantua o de Perin del Vaga en el castillo de Santángel.

Así pues, junto con la psique, la falena constituiría el doble sistema, nocturno y luminoso, de una posible figuración del alma.⁴⁷ La iconografía manifiesta este equívoco recurriendo a encantadores *putti* de alas de mariposa (Mantegna en la *Cámara de los esposos* de Mantua) o, al contrario, en la figuración de Lucifer como un ser monstruoso, mitad huevo y mitad pájaro, pero con una bella cabellera trenzada y un par de espléndidas alas de mariposa (Brueghel en su pintura *La caída de los ángeles rebeldes*, en el Museo de Bellas Artes de Bruselas). En esa época, Dosso Dossi representa un Dios supremo concentrado, con el pincel en la mano, en un cuadro en el que acaba de pintar tres mariposas sobre el fondo aéreo de un cielo puro.⁴⁸ Todos los valores simbólicos se reúnen o, mejor, aparecen subsumidos, como es lógico, en la figura de Cristo, *vermis quia resurrexit*, tal como Teresa de Ávila lo explica en su *Castillo interior*: Él fue gusano por su humildad; larva por su humillación en la Cruz; ninfa o crisálida por la sábana que lo envolvió en el sepulcro; y, en fin, *imago* y gloria en su resurrección celeste, y es por ello que el alma devota debe modelarse a sí misma a imagen de este proceso.⁴⁹

Habría que esperar a la época romántica y al reconocimiento de los poderes de la imaginación para que esas dos formas extremas –*larva* e *imago*, resplandor nocturno y luz diurna– sean concebidas ya no como un movimiento anagógico de sublimación mística, sino como un equívoco irreducible, inseparable de la propia psique. Victor Hugo, por ejemplo, descubre con la falena que “la vida voladora puede venir a continuación de la vida reptil”.⁵⁰ Pero advierte también que el simple resplandor de una vela puede *aparecer* como trampa mortal, o sea, primero como motivo de *admira*ción, luego de *consumación* y, al fin, de *desaparición*:

“Una luz puede no ser una luz. Porque aunque la luz es verdadera, el fulgor puede ser traicionero. Creemos que alumbra, y no, incendia.

Es de noche; al borde de un hueco en las tinieblas, una mano deja una vela, sebo vil transformado en estrella. La falena se acerca. [...] La mirada del fuego fascina a la falena, como la mirada de la serpiente fascina al pájaro.

¿Podría ocurrir que la falena o el pájaro no se dejasen atrapar? ¿Puede una hoja negarse a ser arrastrada por el viento?”⁵¹

*

Psique o falena, en todo caso esa cosita que revolotea y nos cautiva, es reconocida y tomada por criatura del deseo. A menudo, Eros es representado con una mariposa en la mano. Lo entenderemos bien leyendo un fragmento célebre de *Fedro* en el que Sócrates, ante la hermosura de su joven discípulo, describe el “escalofrío” del deseo mezclado con el “espanto de lo pasajero”, imaginando que, en este espasmo visual, al alma le brotasen alas:

“[...] Cuando le es concedido contemplar un rostro divino, imagen perfecta de la Belleza, o la gracia de las líneas

de un cuerpo igualmente divino, empieza a temblar, y algo se insinúa en él de ese espanto de lo pasajero. [...] Ahora, contemplándolo, se siente como tras un escalofrío, y nota una especie de reacción, sudores, una calor inesperada: sucede que, habiendo recibido a través de los ojos la emanación de la Belleza, se ha encendido; debido a esa emanación [le crecen] alas. [...] Pues, bien, querido niño, ese es el estado [...] al que los hombres llaman amor, Eros.”⁵²

Si las mariposas revolotean por todas partes a través de la poesía erótica del Renacimiento, por ejemplo,⁵³ es tal vez porque, viéndolas moverse, nos preguntamos por aquella “energía visible” de la que hablaba Michelet, remarcando que nunca llega a ser tan refulgente como “en el momento del amor, de sus colores, fuegos, venenos”.⁵⁴ Las mariposas, escribe, “hablan a través del insigne ornamento del que entonces se revisten, por el ala, el vuelo y la vida ligera. [...] Hablan a través de esos brillantes hieroglíficos de colores, de dibujos extraños, esa rara coquetería de afeites extraordinarios. Hablan a través de la propia luz [...], monstruos admirables, con alas de fuego, corazas de esmeralda, revestidos con cien clases de esmaltes, tan brillantes como amenazadores, unas de acero pulido, bañado en oro, otras con penachos sedosos, forrados de terciopelos negros [...] En el fondo, ¿qué son? *El deseo visible*, el esfuerzo por gustar y ser amado, traducido en los cien diversos modos de los lenguajes de la luz”.⁵⁵

La etología de las mariposas no rechaza esta estética del atractivo sexual generalizado. La *imago* no existe más que por un acto de amor que consume y la consume, tras el cual no le queda sino reventar. Sabemos, por ejemplo, más allá del prestigio visual del que presumen los insectos, que el “aparato sexual de la mariposa nocturna *Olceclostara seraphica* evoca un instrumento musical: el macho frota dos

elementos de sus partes genitales, produciendo vibraciones que excitan a su compañera”; o que “el macho virgen de la mariposa de la col, un insecto aficionado a las praderas húmedas, eyacula un paquete de esperma equivalente a algo así como el 15% de su peso total”; o que “durante el coito, el macho de la *Utetheisa ornatix*, una especie de mariposa nocturna de la América tropical, introduce en la hembra una sustancia química que la protege de las arañas. Éstas sienten por ella tal repugnancia que la echan de sus telas después de haberla atrapado, cortando todos los hilos que la rodeaban. Una rara variante puede observarse en la cosmosoma escarlata (*Cosmosoma myrodora*), soberbia mariposa que imita a una avispa y que responde a su nombre: en el curso de la cópula, el macho recubre a su compañera con un velo impregnado de una sustancia que repele a las arañas”.⁵⁶

El ser que mariposea hace al menos dos cosas: para empezar, *palpita* y se agita convulsivamente, su cuerpo va y viene sobre sí mismo, como en un baile erótico o en un trance. Luego, el ser que mariposea *yerra* y se agita al tuntún, arrastrando su cuerpo de aquí para allá en una especie de exploración inquieta, en una especie de búsqueda de la que decididamente ignora cuál es el objetivo final. En esta danza hay algo de la inestabilidad fundamental del ser, una huida de las ideas, un poder absoluto de la libre asociación, un mandato del salto, una ruptura constante de las soluciones de continuidad. Es por ello que de la mariposa o del “mariposeador” se dice con malicia que lo derrochan todo sin fundar jamás nada sólido. En las alegorías morales y religiosas –en particular en San Francisco de Sales o en los cuadros de *Vanitas*– la falena es una figura de la inconstancia, de la esperanza rota, de la fragilidad de los deseos humanos, de lo exiguo de la vida terrenal.⁵⁷

Justo al contrario, el pensamiento libertino rehabilitará con ironía y ternura el “mariposear humano”,⁵⁸ hasta llegar

a ese gran sistema de inversión de los valores humanos que constituye la totalidad de la obra de Charles Fourier,⁵⁹ en la que la "mariposa" –"variante" o "alternante"– caracteriza una de las pasiones humanas que ninguna ley moral debería restringir. Roland Barthes lo ha resumido bien: la *pasión mariposa* "es una necesidad de variación periódica (cambiar de ocupaciones, de placeres, a todas horas); representa, por decirlo así, la disposición del sujeto que no invierte de un modo estable en el 'buen fin' [...]. Pasión despreciada por la Civilización, pero que Fourier eleva muy alto: la que permite recorrer rápidamente muchas pasiones a la vez y, al igual que una mano sobre un teclado múltiple, pone a vibrar armoniosamente (hay que decirlo) el gran alma integral; agente de transición universal, anima ese tipo de felicidad que atribuimos a los sibaritas parisinos, el arte de vivir muy bien y muy velozmente, la variedad y el encadenamiento de los placeres, la rapidez del movimiento...".⁶⁰ Pasión generalizada del movimiento, pero también de la imagen y de la analogía:⁶¹ Grandville no tan sólo consagró algunas ilustraciones al *Sistema Fourier*, sino que sus grandes colecciones de escenas alegóricas están poseídas por las mariposas, empezando por las *Escenas de la vida privada y pública de los animales*, publicadas en 1842.⁶² Walter Benjamin, porque había leído a Fourier con atención y era un admirador de Grandville, fue capaz de comprender todos los aspectos del "mariposeo" –ese vagabundeo aéreo– desde el punto de vista de una verdadera estrategia del deseo concebido como utopía política.⁶³

Así pues, mariposear: bailar con el propio deseo hacia y contra todo. Suscitar, por aquí y por allá, una aparición posible. "Cualquier cosa puede aparecer en una piedra de granizo", escribía André Breton en 1936. "La Virgen tiene niños, eso ya se ha visto, y hasta una mariposa tiene hombres. Pero la mariposa desaparece mucho más lentamente."⁶⁴ O, más bien, la mariposa no desaparece –incluso de

repente, en la llama de una vela– sino para hacer de su ausencia un largo transporte psíquico, una obsesión, una supervivencia, un deseo reconfigurado. De ahí viene la "Oda a Charles Fourier", compuesta por Breton una decena de años después, con su elogio de la pasión mariposa y su "grito del *Sphinx atropos*".⁶⁵ De ahí el inagotable bestiario surrealista en el que los reinos quedan abolidos y a menudo reinan las mariposas.⁶⁶ En el primer número de *Minotaure*, en 1933, Breton decidió iniciar su homenaje a Picasso con una obra –ahora famosa– que integraba una verdadera mariposa (il. 10):

"[...] Me preguntaba qué hacía que de su perfecta incorporación al cuadro dependiese de golpe esa emoción única que, cuando nos atrapa, atestigua sin error posible que acabamos de ser testigos de una revelación. [...] Por primera vez en 1933 una mariposa natural ha sido incluida en un cuadro, y eso no ha podido ocurrir sin que todo lo que la rodea no se haya convertido en polvo, sin que las inquietantes representaciones que su presencia en este lugar provocan no hayan desafiado inmediatamente al sistema de representaciones humanas en el que está comprendida. [...] Todo lo que el mundo tiene de sutil, todo aquello que el conocimiento no alcanza sino a costa de esfuerzo y gradualmente: el paso de lo inanimado a lo animado, de la vida objetiva a la subjetiva, las tres apariencias de los reinos, todo encuentra aquí su conclusión más sorprendente, logra su más misteriosa, su más sensible unidad."⁶⁷

La obra de Picasso había sido fotografiada por Brassai en el taller de Boisgeloup. Dos años después, otro número de *Minotaure* llevaba por subtítulo *El lado nocturno de la naturaleza* y, además del estudio de Roger Caillois sobre el mimetismo animal –con su cortejo de fásmidos, mantas y

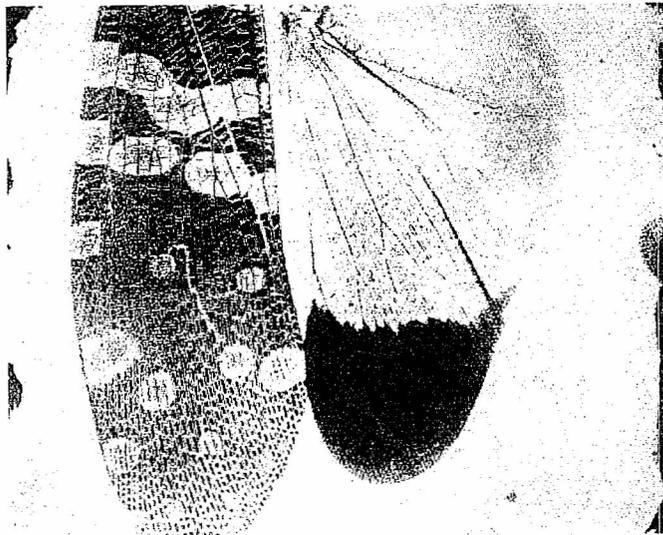
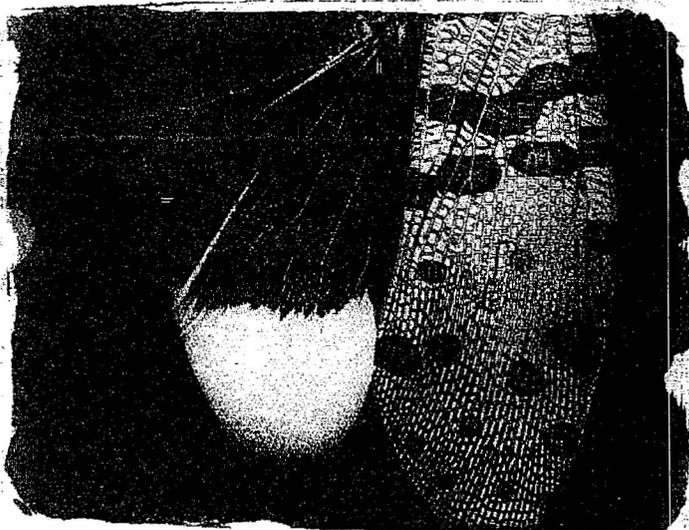
“mariposas hoja”–, recogía un conjunto de fotografías en las que Brassai ponía en evidencia la atracción fatal de la falena por la luz nocturna (il. 11).⁶⁸ Sin duda entenderemos mejor estas imágenes recordando que ya en 1928, en *Un perro andaluz*, Luis Buñuel y Salvador Dalí habían filmado la extraordinaria aparición de una mariposa de la muerte, o *Atropos*, en un contracampo de la mirada casi de Medusa de la heroína, tras la extraña muerte del protagonista masculino (ils. 12-15).⁶⁹

Podríamos recordar, también, los *collages* en los que, desde 1922, Max Ernst utilizó el motivo de la mariposa, o ciertos dibujos eróticos, o “metamórficos”, de André Masson, los *Cuadritos de alas de mariposa* compuestos por Jean Dubuffet, o los “poemas objeto” más tardíos de André Breton, uno de los cuales lleva por título *Mariposa cumplido*.⁷⁰ Sin mencionar a los artistas que, más tarde, desde Andy Warhol a Rebecca Horn, Claudio Parmiggiani, Paul-Armand Gette, Adam Fuss o Bertrand Gadenne, han echado mano del motivo de la mariposa.⁷¹ Incluso el viejísimo sueño demiúrgico de crear nuevas especies de mariposas vuelve a estar de actualidad gracias al más reciente *art biotech*, el cual, a través de una simple hendidura practicada en la crisálida en mutación, obtiene ocelos inéditos en el insecto adulto (il. 16).⁷² El deseo no hace sino figurarse poéticamente en la falena, y llega hasta querer inventar nuevas, improbables *imagos*.

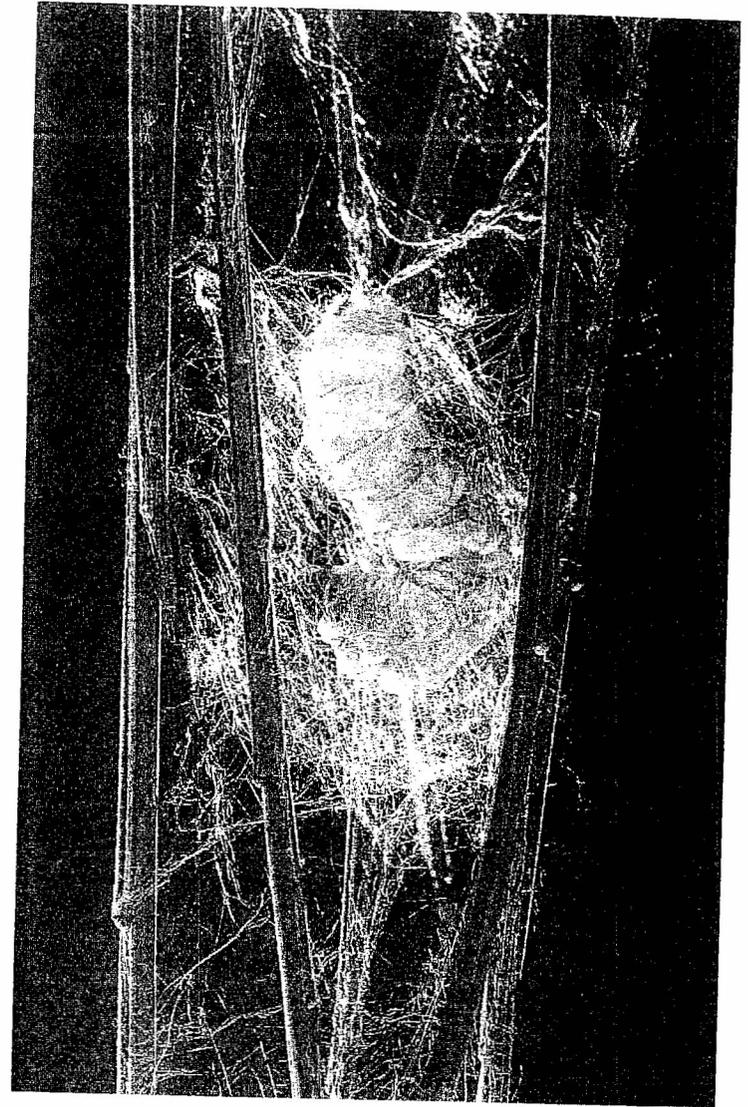
*



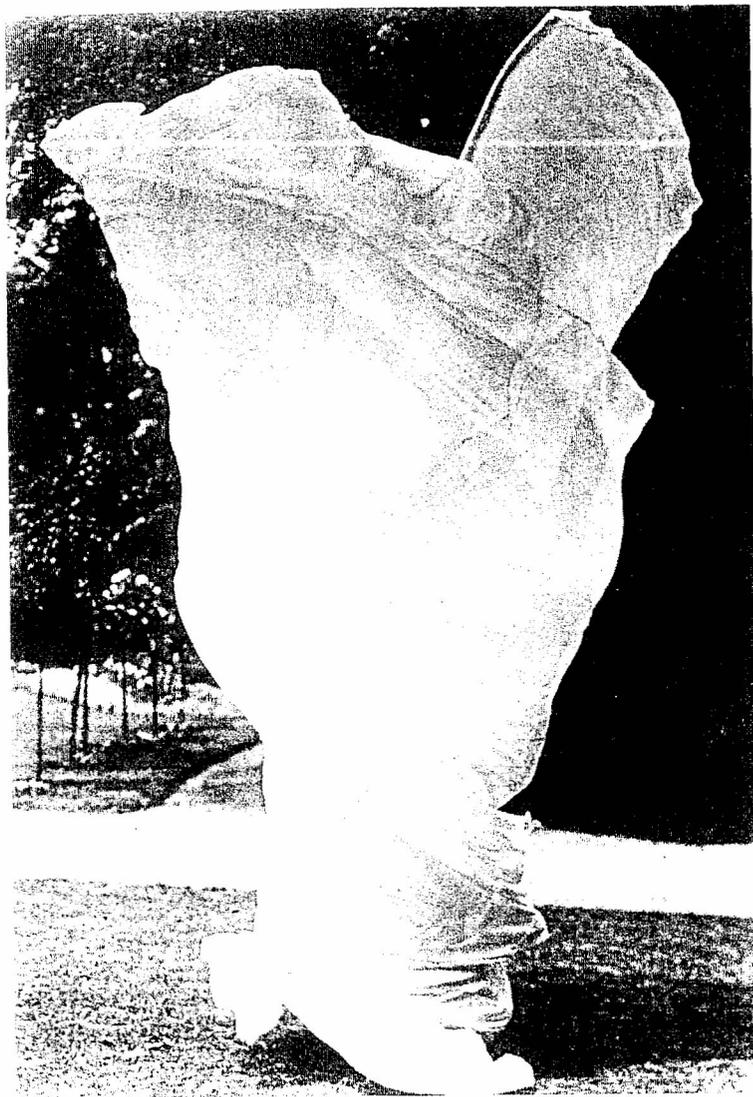
1. Anne-Lise Broyer, *Massais*, 2004. Fotografía. Colección de la artista.



2-3. William Fox Talbot, *Alas de mariposa*, 1839-1841. Calotipo (negativo) y copia positiva. Bradford, National Museum of Photography, Film and Television. Foto D. R.



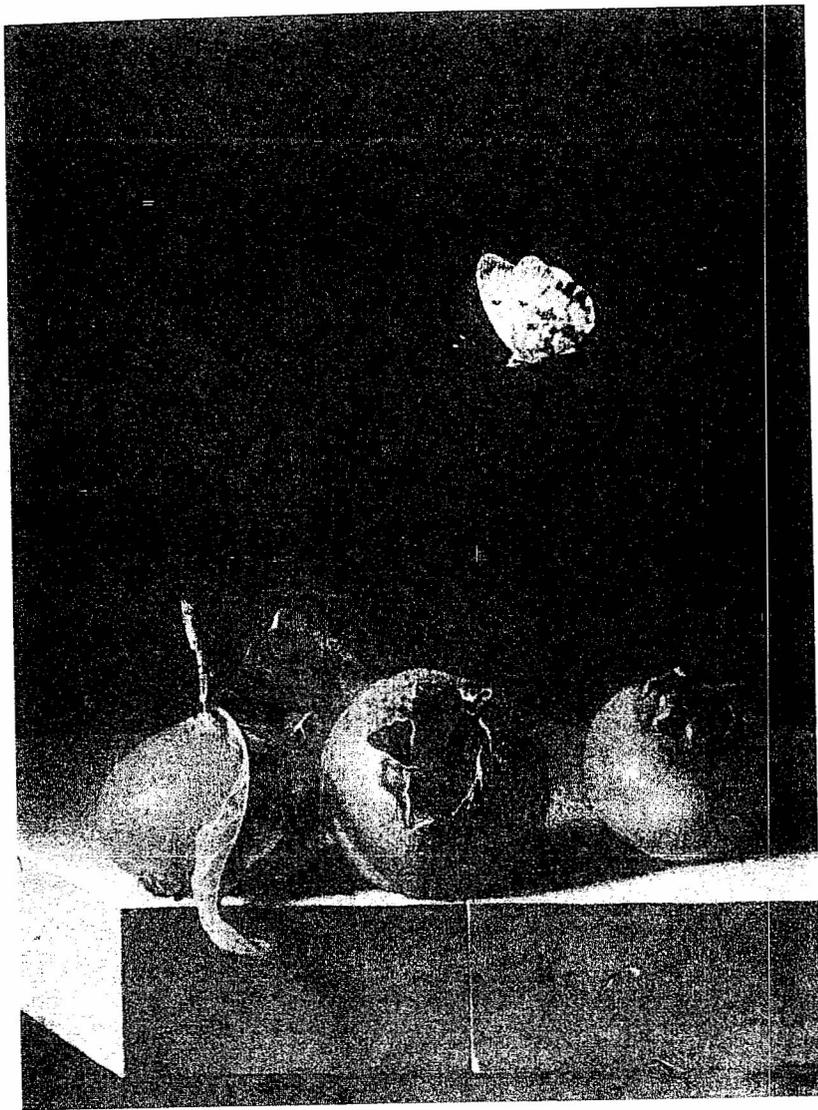
4. Crisálida de la mariposa *Bombyx mori*. Foto Paul Starosta.



5. Fotógrafo anónimo, *Loïe Fuller envuelta en su velo*, hacia 1900. Copia sobre papel argéntico. París. Musée d'Orsay. Foto D. R.



6. Fotógrafo anónimo, *Loïe Fuller como mariposa*, hacia 1900. Calotipo. París. Musée Rodin. Foto D. R.



7. Adriaen Coorte, *Naturaleza muerta con membrillos y mariposa*, 1698.
Óleo sobre tela. Colección privada. Foto D. R.

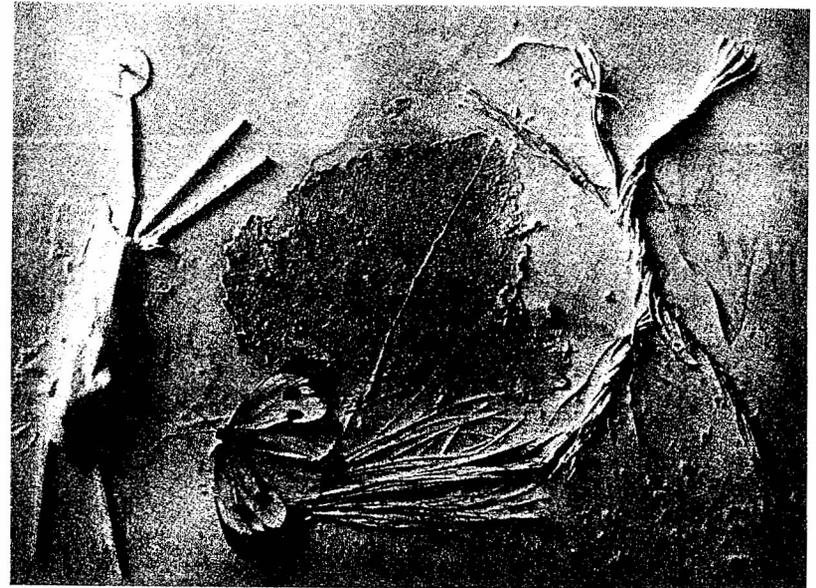
Lorsque je l'examiner les es loles que j'en en train du
 jardin Je verras que comptant que tu vis se puist ombout
 au jardin ce n'est pas de honte. / que des fois hier
 un tres grand papillon de couleur assez rare qu'on
 appelle la tête de mort d'une coloration d'un festingue
 étonnant noir gris blanc nuance et d'effets carminés
 ou vaguement tournant sur la vert olive et est très grand
 Pour le prendre et aurais fallu le tuer ad
 c'était deumaya tellement la bête
 était belle je l'en enverrai le dessin
 avec quelques autres des fleurs de plantes



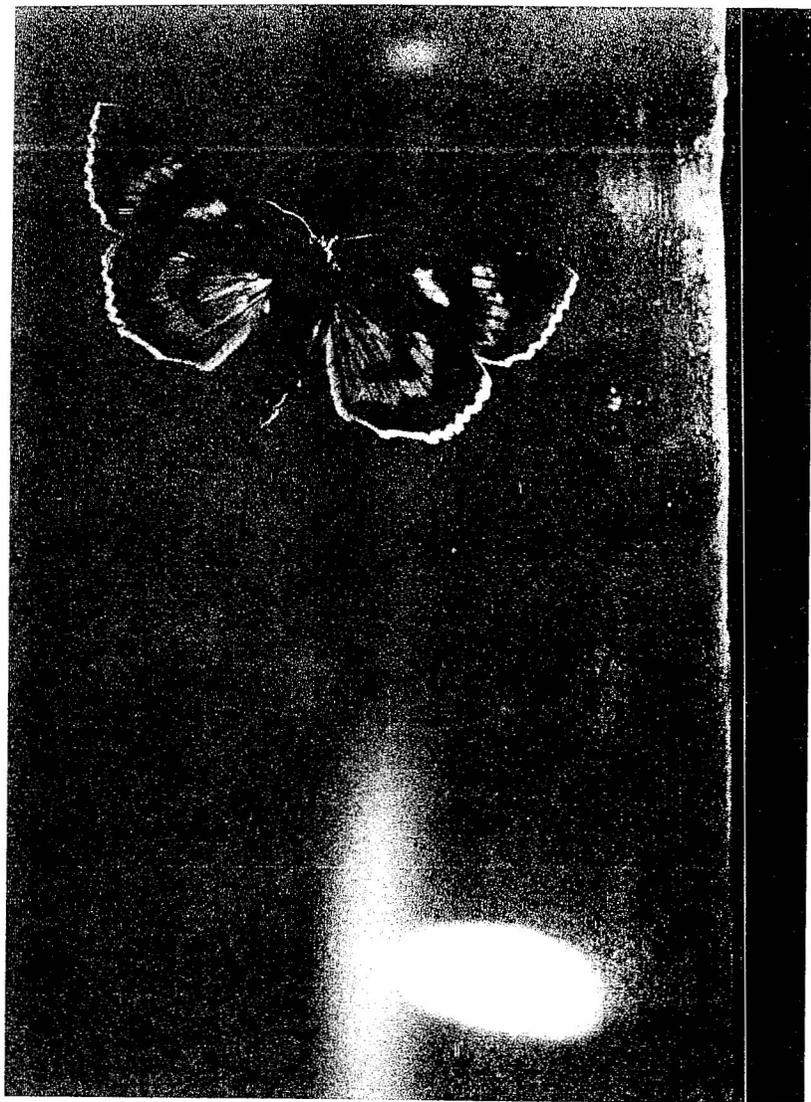
8. Vincent Van Gogh, *Carta a su hermano Théo*, 22 de mayo de 1889.
Amsterdam, Van Gogh Museum. Foto D. R.



9. Anónimo romano, *Psique*, siglo II d. de C., Roma, Musei Capitolini.



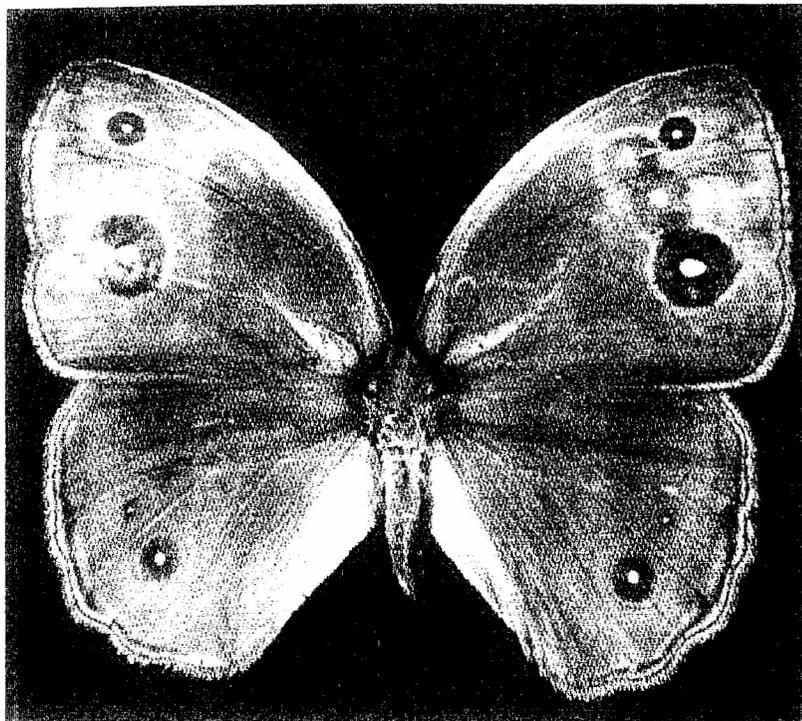
10. Pablo Picasso, *Composición con mariposa*, 1932. Tela, madera, plantas, hilo, chinchetas, mariposa y óleo sobre tela. París, Musée Picasso. Foto Brassá. (De *Minotaure*, nº 1, 1933, p. 9).



11. Brassai, *Sin título*, 1936. Fotografía. (De *Minotaure*, n° 7, 1935, p. 27.)



12-15. Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*, 1928. Fotogramas de la película.



16. Marta de Menezes. *¿Naturaleza?*, 2003. Mariposa con el fenotipo modificado. Foto M. de Menezes.



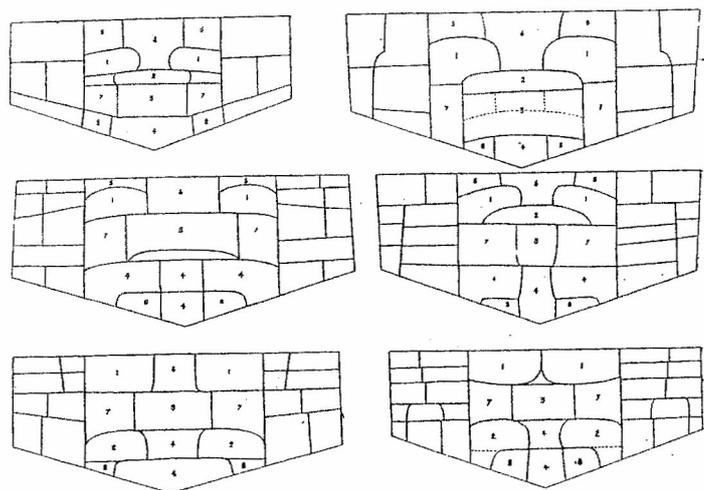
17. Diego Velázquez, *La Infanta María Teresa*, 1651-1652 (detalle). Óleo sobre tela. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Foto G. D.-H.



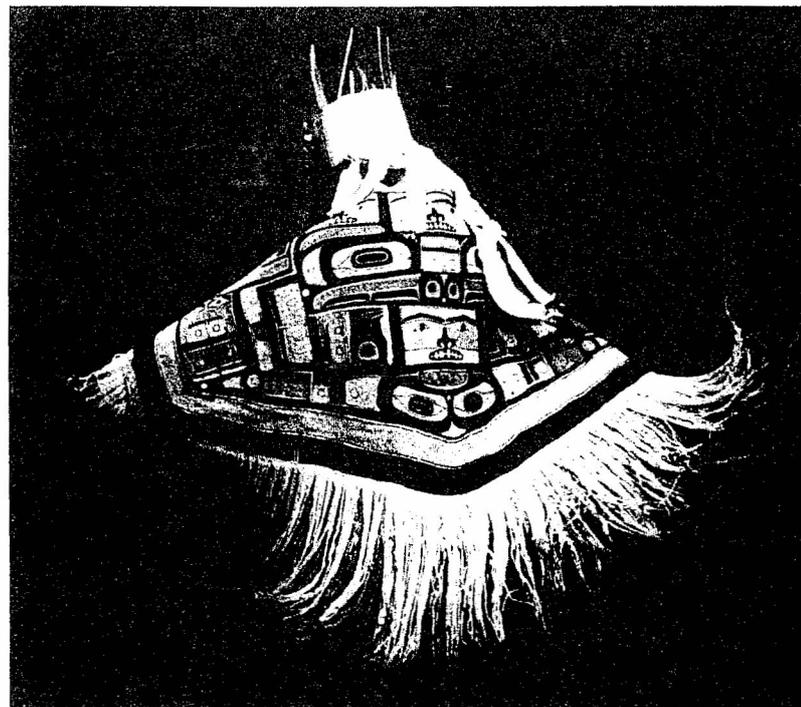
18. Yves Klein, *Antropometría. Sudario sin título*, 1960. Pigmentos puros y resina sintética sobre seda. Houston, The Menil Collection. Foto D. R.



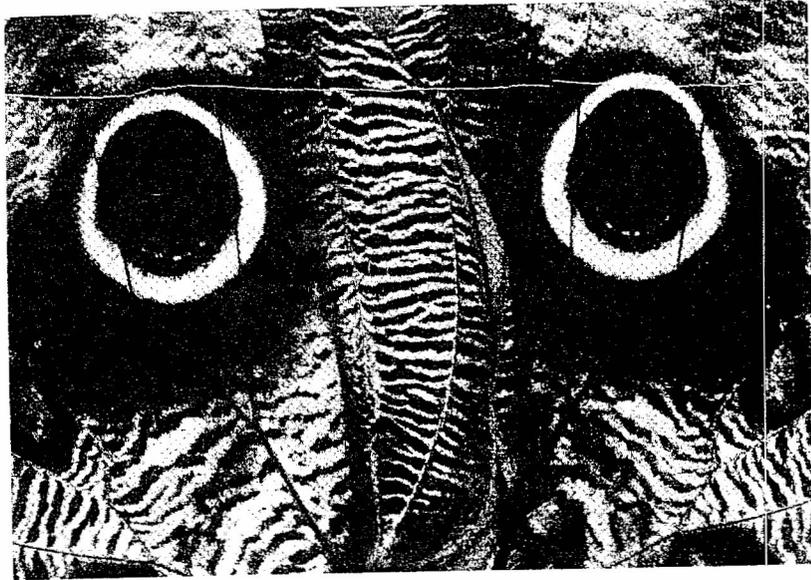
19. Hermann Rorschach, *Psicodiagnóstico*, 1921. Lámina v.



20. Diagramas de motivos de mantas tlingit. (De F. Boas, *Primitive Art*, Oslo, Aschehoug, 1927, p. 258).



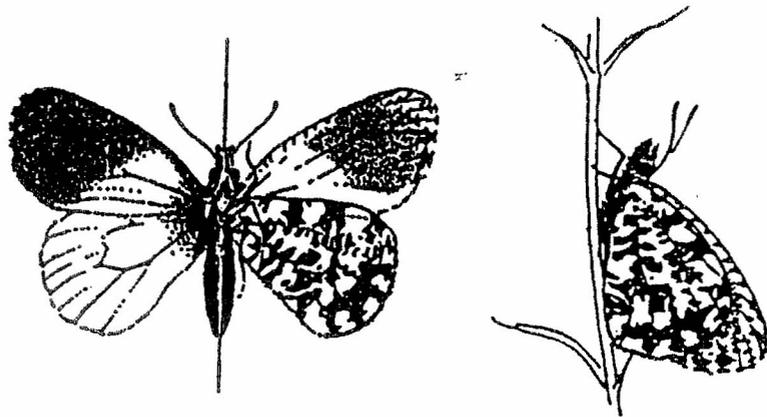
21. Bailarín chilkat vestido con su manto ritual. (De C. Samuel, *The Chilkat Dancing Blanket*, Norman-Londres, University of Oklahoma Press, 1982).



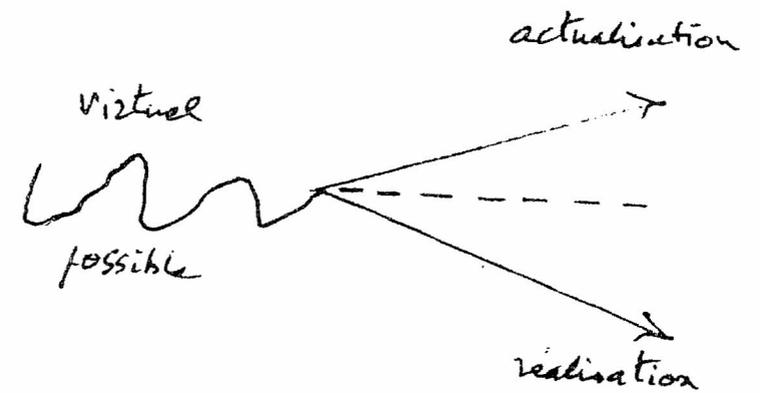
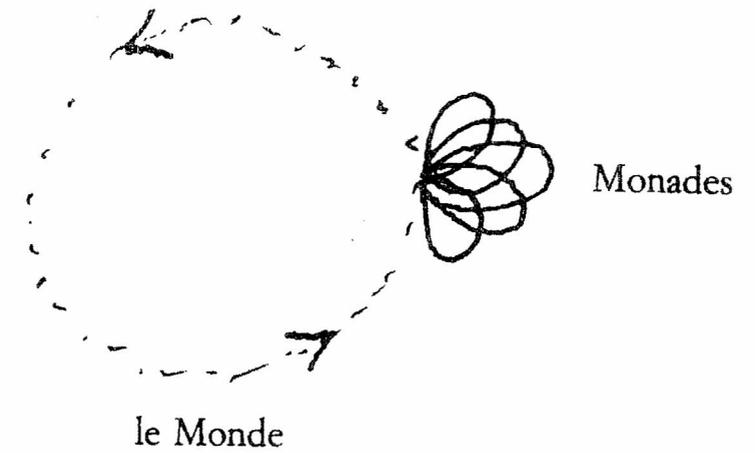
22. Ocelos de mariposa. (De R. Caillois, *Méduse et Cie*, París, Gallimard, 1960, il. 8).



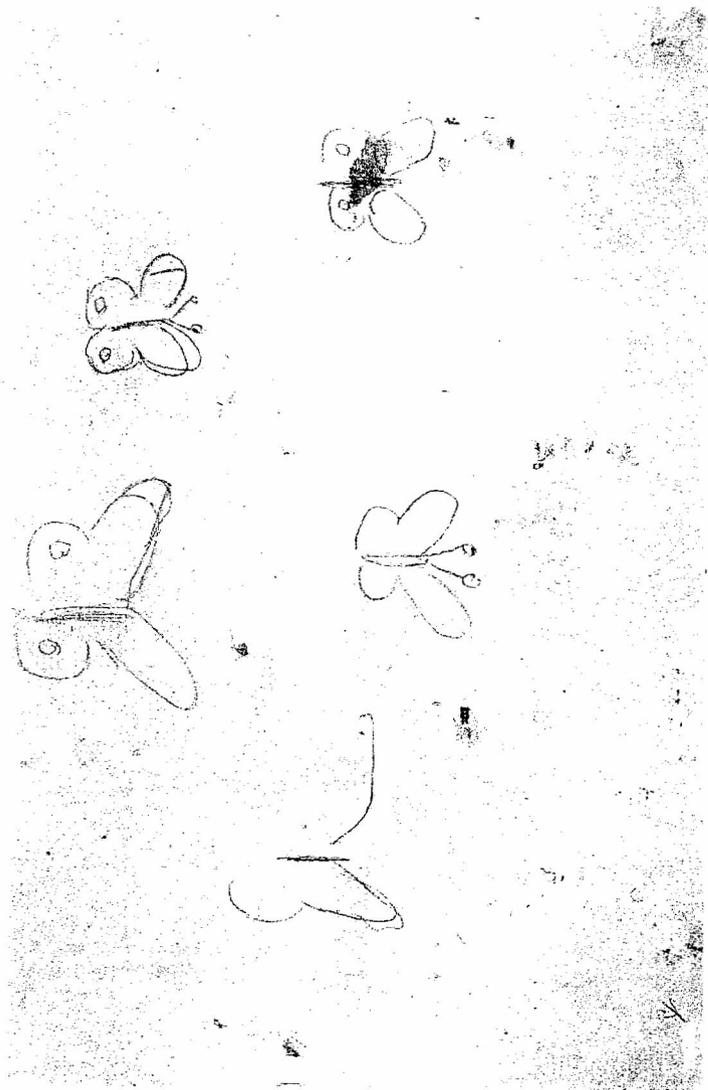
23. Mariposa hoja. (De R. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire", *Minotaure*, n° 7, 1935, p. 10).



24. El "fenómeno de Oudemans". (De A. Portmann, *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung* (1948), Basilea, Reinhardt-Verlag, 1960).



25. Gilles Deleuze, Diagramas filosóficos. (De *Le Pli. Leibniz et le baroque*, París, Minuit, 1988, pp. 36 y 140).



26. Eva Bulová, *Mariposas*, 1942. Lápiz sobre papel. Praga, Museo judío del Estado (inv. 129498). Foto D. R.



27. Éric Poitevin, *Mariposas*, 1994 (detalle). Fotografía. Colección del artista.

Hay mariposas llamadas *aporías*. En efecto, hay aporía –aporía imposible de fijar, aporía misteriosa– en la existencia de las mariposas. Jean-Henri Fabre recuerda sus “aberraciones del instinto”, sus *hipermetamorfosis*, que son como desarrollos orgánicos en los que muchas de las etapas parecen lujosas e inútiles; o las paradojas de desemejanza que reúnen bajo una misma especie, llamada *Bombyx disparate*, individuos que parecen no tener nada en común; o, aún más, esa contradicción viva que consiste en la existencia de mariposas sin alas: “¡Mariposas sin alas! –Sí, amigo mío, mariposas sin alas. Vamos a verlas. Esta se llama *falena deshojadora*”⁷³. En esa misma época, más allá de la simple *butterfly*, Lewis Carroll se divertía inventando una extraña *Bread-and-butter-fly* (dos tostadas con mantequilla a la manera de alas):

–A punto de trepar por vuestros pies, dijo el Mosquito (Alicia apartó sus pies, un tanto asustada), podréis observar una *Bread-and-butter-fly*. Sus alas son finas rebanadas de pan con mantequilla, su cuerpo la corteza y su cabeza un terrón de azúcar.

–¿Y esto de qué vive?

–De té claro con crema dentro.

Una nueva objeción pasó por la cabeza de Alicia:

–¿Y si no encuentra?

–Entonces se muere, por supuesto.

–Pero eso debe de ocurrir a menudo, remarcó pensativa Alicia.

–Eso ocurre siempre, replicó el Mosquito.”⁷⁴

Aporía imposible de fijar: errancia y –mortal– error de la mariposa. Vladimir Nabokov se preguntaba sobre ese ser de la desorientación; Francis Ponge veía en la “mariposa errática” una especie de inutilidad del tiempo, él que, “maltratado por el viento”, “vagabundeaba” para llegar siempre “demasiado tarde”.⁷⁵ Damos el nombre de *mariposa* a las contradanzas

barrocas en las que los cuerpos no cesan de atraerse, tocándose apenas y alejándose todo el tiempo; y también a una figura de la tauromaquia, la *mariposa*, en la que el toro no rebasa el engaño sino que lo sigue de cerca con la cabeza, fascinado por las evoluciones de la capa, alternadas, pulsativas, mientras que el torero recula bailando.⁷⁶ En ambos casos la mariposa nos habla de un *movimiento de dos*, cara a cara, o de evitación, dominio de la mirada o huida sutil del cara a cara. Hay fascinación por el otro, pero no por la vida en sociedad (sin duda por eso Aristóteles habla tan poco de mariposas y Michelet las olvida al evocar la sociedad laboriosa de los insectos).⁷⁷

Hay fascinación, es decir, fijación pasajera que nos retiene visualmente y luego nos deja escapar, aunque obsesiona nuestra psique, como toda aparición consecuente. Sería, pues, esa *potencia pasajera* a la que Baudelaire consagró numerosos poemas, y especialmente "El deseo de pintar", que trata, como ocurre a menudo en su obra, de los poderes de la aparición:

"¡Será desgraciado el hombre, pero feliz el artista desgarrado por el deseo!

Ardo por pintar a la que se me ha aparecido en tan pocas ocasiones y que tan velozmente ha huido, como un bello objeto añorado, dejado atrás por el viajero que se sumerge en la noche. [...] Ésta [mujer o aparición] excita el deseo de morir lentamente bajo su mirada."⁷⁸

Hay fascinación, una temporalidad hecha de golpes imprevistos y contragolpes interminables que sellan nuestro destino psíquico. Hay "ignorancia respecto al futuro" –fórmula nietzscheana que a Bataille le gustaba citar–, una danza compartida entre el miedo al tiempo y el juego con el miedo, como cuando el dios niño dionisiaco ya enlutado persigue riendo, fascinado, mariposas a las que presta un conocimiento especialmente profundo de lo que es el acontecer mismo.⁷⁹ Fascinación: tiempo psíquico de la mirada en

lucha con la ignorancia que nos planta cara. ¿Quién ve qué, en una experiencia semejante? ¿Quién mira? ¿Quién es mirado? ¿Quién está "expectante"? ¿A quién se espera? Sin duda nos situamos ante la imagen –por soberana que sea– como la falena ante la llama. Cuando salimos alegremente a cazar mariposas, ¿sabemos con certeza quién será el verdadero cazador y quién la verdadera presa? Con su precisión fenomenológica y su poesía inimitable, Walter Benjamin ha descrito esta experiencia en un breve texto de su *Infancia berlinesa*, cuando la "caja colgada en la pared de [su] cuarto infantil" conteniendo "los inicios de una colección de mariposas", le recordó de repente todas las emociones sentidas durante sus aventuras de niño solitario en los jardines de Postdam.

En las "oscilaciones" y en las constantes "dudas" de la mariposa ante sus ojos, Benjamin reconoce, de entrada, la belleza esencial de la aparición, su carácter tan fugaz –inabismable– como cautivador. En su recuerdo, el niño cazador ya no sabe dónde está, y se convierte en la presa psíquica del animal, a su vez capturado por la flor. Querría incluso convertirse en *imago* para que la *imago* le permitiera acercarse antes de que todo retornara a su lugar con el gesto fatal de la captura, por el cual el cazador volvería a ser humano y la víctima animal:

"[...] Asistía impotente a la conjuración del viento y los senderos, del follaje y del sol que debían guiar el vuelo de las mariposas. Revoloteaban hacia una flor, se posaban en ella. Con el cazamariposas levantado no esperaba sino el instante en que la fascinación que la flor parecía ejercer sobre aquel par de alas hubiera terminado su efecto; pero ocurría que el cuerpo frágil se deslizaba de golpe a un lado para, igual de inmóvil, cubrir otra flor con su sombra e, igual de rápido, abandonarla sin haberla tocado. De modo que cuando cualquier *Vanessa* o

esfinge del aligustre que habría podido tranquilamente dejar pasar se burlaba de mí con sus dudas, oscilaciones y paradas, yo quería disolverme en el aire y en la luz, tan sólo para poder acercarme a mi presa sin ser visto y apoderarme de ella. Y mi deseo se realizaba, puesto que cada batido o cada balanceo de sus alas me fascinaba y hacía surgir de mí un suspiro o un escalofrío. La vieja ley de la caza empezaba a reinar entre nosotros: cuanto más me identificaba con todas mis fibras con el animal, más me convertía en lepidóptero, y más las acciones y los gestos de ese animal adquirían el aire de las decisiones humanas y, en fin, resultaba que la captura era el premio que yo debía alcanzar para recuperar mi naturaleza humana."⁸⁰

A esta ejemplar fenomenología de la fascinación sigue la toma de conciencia –“un penoso camino”, constata Benjamin– de todo lo que habrá sido necesario *destruir* para poseer el signo, el saber, el trofeo de semejante experiencia. Es el proceso de la condena a muerte de la *imago* con “el éter, el algodón hidrófilo, los alfileres de cabezas de colores y las pinzas.” Es, también, superada su colorista hipnosis, la mirada retrospectiva que se posa de repente sobre el terreno de caza y devastación: “¡En qué estado quedaba el terreno de caza a mi paso! La hierba aplastada, las flores pisoteadas. El mismo cazador, despreciando su propio cuerpo, se había lanzado entero tras su cazamariposas y, en medio de tanta destrucción, turbación y violencia, en un pliegue de la red, temblando y sin embargo llena de gracia, resistía la mariposa aterrorizada.”⁸¹ Pero la lógica de este proceso es de orden dialéctico, y no podría circunscribirse al simple contraste entre la fascinación por la belleza y el desencanto ante toda la destrucción puesta en marcha para su captura: pues es el conjunto lo que la memoria conserva, es en ese conjunto donde “el aire en el que en otro tiempo se balanceaba la mariposa está hoy impregnado de la palabra”, la palabra que

surge de golpe, que literalmente *aparece* y, dice Benjamin, *tiembla* –como la mariposa en la flor– en la memoria del pensador, y luego en su página escrita.⁸²

¿No encontramos en ese admirable recuerdo de infancia, transformado en parábola filosófica, toda la teoría de la relación entre *memoria, imagen y lenguaje*? ¿No está contenida en él la cuestión de la “verdadera imagen del pasado” que *aparece* en nuestro presente, “que pasa relampagueante”, como escribe Benjamin en sus “Tesis de filosofía de la historia”?⁸³ ¿No nos ofrece una descripción precisa de su naturaleza esencialmente *brusca*, pulsativa, dialéctica? ¿No vemos cómo su existencia se comprende sobre un *fondo de destrucción*, como cuando Benjamin habla del terreno arqueológico revuelto de arriba abajo, en su hermoso texto sobre la excavación y el recuerdo?⁸⁴ ¿Y, en fin, cuando las palabras consiguen atrapar la fugacidad de la imagen, su abrirse y cerrarse, su visibilidad e invisibilidad relativas, no descubrimos su posible *devenir de legibilidad*, como en el estremecimiento mismo de las alas de la *imago*?

*

Mariposas, pues: insectos psíquicos, animales de nuestros temores y deseos, imágenes errantes de nuestros sueños, de nuestros fantasmas, de nuestros pensamientos. En *La interpretación de los sueños*, Freud se sorprende de que una de sus pacientes no tenga “sueños de muerte” –muerte de hermanos o hermanas, o parientes cercanos–, que son bastante característicos. “Pero se acordaba de otro sueño que, aparentemente, no tenía nada que ver con todo esto y que tuvo por primera vez a la edad de cuatro años, repitiéndose a menudo después. Muchos niños, sus hermanos y hermanas, primos y primas, jugaban en un prado. Bruscamente les salieron alas a todos, se pusieron a volar y desaparecieron.”⁸⁵ Como las mariposas, o sea, como las almas aladas,

falenas o *larvae*, de toda la iconografía funeraria antigua.⁸⁶ No es extraño que en la *Gradiva* de Jensen, la aparición de la ninfa entre las ruinas de Pompeya deje en suspenso la vida a su alrededor, pero que, pese a ello, una "mariposa dorada, con el borde interior de las alas superiores ligeramente ribeteado de rojo" –una Cleopatra para el entomólogo, una "mensajera del Hades" para el poeta-arqueólogo– se pose en su cabellera negra y permanezca por un instante, revoloteando de aquí para allá, antes de su desaparición.⁸⁷

Mariposa del tiempo: latido de duelo y deseo. En *Efímero destino*, en 1915, Freud evoca la "caducidad de toda belleza" situando la imagen –simple aparición u obra de arte supuestamente eterna, como un "gusto anticipado del duelo" por todas las cosas.⁸⁸ Pero en *El hombre de los lobos*, el recuerdo de una mariposa amarilla que abre y cierra sus alas en uve, acaba por anudar el hilo esencial del miedo y del deseo:

"Un día perseguía una mariposa grande y hermosa, las alas rayadas de amarillo, acabadas en punta, con la intención de cazarla. (Sin duda era una macaón.) De repente le entró un miedo terrible de la mariposa, y abandonó la persecución gritando. Los coleópteros y las orugas también le provocaban miedo y asco. Pero él recordaba que por aquella época había hecho sufrir a los coleópteros y cortado las orugas a rebanadas. [...] De vez en cuando este recuerdo regresaba durante el análisis, reclamando una explicación que tardó en llegar. Desde el principio tenía que admitir que un detalle de este tipo no se había grabado en la memoria por sí mismo, sino que, en calidad de recuerdo pantalla, representaba algo más importante con lo que se relacionaba de alguna manera. El paciente me dijo un día que, en su lengua, mariposa se decía *Babouchka*, abuelita; por tanto, para él las mariposas eran como mujeres y muchachas, y los coleópteros y las orugas como muchachos.[...]

En un contexto absolutamente distinto, muchos meses después, el paciente me dijo que lo que había provocado en él esa impresión inquietante era el hecho de que, una vez posada en la flor, la mariposa abriese y cerrase las alas. Como una mujer que abre las piernas [...]."⁸⁹

No hay que estar loco –"estar grillado", como dice la voz popular– para experimentar la metamorfosis constante y el desplazamiento acimutal de las imágenes. Éstas, como las mariposas, nos rodean con su danza incesante, con sus movimientos brownianos, con su contagioso pulular. Echo una mirada, por ejemplo, al retrato más clásico posible, *La Infanta María Teresa*, pintado por Velázquez hacia 1650: al instante ya no veo más que mariposas por toda su cabellera, girando alrededor de su rostro y quién sabe si amenazando su integridad con su vuelo circular (il. 17)... Fantasma, sin duda. Pero, ¿fantasma de qué? ¿Soy el único que lo ve? ¿Por qué Velázquez ha colocado, junto a las mariposas *posadas* en delicadas veladuras azuladas, en soberbios nudos ornamentales de tafetán, una sola mariposa *camuflada*, parecida a una falena con su cuerpo bien remarcado entre el par de alas, cerca de la sien de la mujer? ¿Y en cuanto al fantasma de la mariposa que abre sus alas como una ninfa sus piernas, es atribuible tan sólo a *El hombre de los lobos*? Al contrario, ¿no tendríamos que ver en ese fantasma una hiperestesia, un saber de la propia imagen? ¿No constatamos que la huella de una mujer con las piernas abiertas sobre el papel o la tela forma la imagen de una mariposa, con el sexo en el centro, como puede comprobarse observando, por ejemplo, algunas obras de Yves Klein (il. 18)?⁹⁰

Con las imágenes ocurre como con esas enfermedades que los alienistas del siglo XIX llamaban "epidemias del espíritu" –el espíritu afectado, infectado por esa especie de percepciones, de afectos, de metamorfosis y pensamientos que

son, en conjunto, las *imago*s. Como se sabe, la gran revista vienesa de psicoanálisis, fundada en 1912 por Freud junto con Hanns Sachs y Otto Rank, se titulaba *Imago*, en referencia explícita a la novela epónima de Carl Spitteler, novela de la aparición femenina, de la imaginación y de los "artificios" –o sea, de las estrategias estéticas– propias del inconsciente.⁹¹ Sabemos también que en este mismo año de 1912, para sustituir el vocablo freudiano de "complejo",⁹² Carl Gustav Jung había introducido su propia noción de *imago*, antes de extrapolar todo ello a la famosa entidad del "arquetipo". Pues bien, en 1938, Jacques Lacan decidió regresar a la cuestión de partida y recuperar la *imago* como elemento fundamental del complejo mismo, en el sentido freudiano del término.⁹³

La *imago* ha sido definida por Lacan en términos que evocan muy bien el gran bestiario de mariposas constituido por sus amigos surrealistas de aquel entonces: bastaría con recordar de nuevo la película de Buñuel y Dalí, pero están también los textos de Breton y Caillois aparecidos en *Minotaure*, en donde el propio Lacan había publicado, ya en 1933, "El problema del estilo y las formas paranoicas de la experiencia".⁹⁴ En efecto, en la *imago* encontramos una cuestión de metamorfosis (un sujeto se constituye...), de mimetismo (... por identificación...), de deseo y de agresividad contra el semejante (... siendo esta identificación a veces empática o a veces agresiva). "La *imago* es esa forma definible en el complejo espaciotemporal imaginario que tiene la función de realizar la identificación resolutive de una fase psíquica o, dicho de otro modo, una metamorfosis de las relaciones del individuo con su semejante."⁹⁵ Así, la "función de la etapa del espejo", expuesta por Lacan en 1936, "se revela [...] como un caso particular de la función de la *imago*, que consiste en establecer una relación entre el organismo y su realidad –o, por decirlo así, del *Innewelt* con el *Umwelt*".⁹⁶

A los ojos de Lacan, pues, la *imago* designa nada menos que "el objeto propio de la psicología, exactamente del mismo modo en que la noción galileana de punto material inerte fundó la física".⁹⁷ Ese sería el *objeto psíquico* por excelencia en tanto que domina aquella "aparición" estructurante que los antiguos llamaban *phasma* o *phantasia*.⁹⁸ Y esto vale para los humanos tanto como para las mariposas: el deseo mueve cada gesto, pero cada gesto del deseo desencadena una cierta relación con la muerte. La *imago* se revela en su función psíquica tan doble y batiente como las alas de la mariposa: instaura el medio privilegiado de una *constitución* simbólica del sujeto, pero fácilmente se convierte en "factor de muerte" y medio primero de la *destrucción* del otro por la agresividad, la cual, como entre los insectos, es enfrentamiento mimético o espectacular.⁹⁹ En su seminario de 1961-1962 sobre *La identificación*, Lacan todavía recuerda ese batir de alas de las *imago*s:

"Cuando el hombre se encuentra con su semejante, lo envuelve con su mirada y experimenta su visión como una tensión de caras y perfiles. Las caras hacia las que palpita, y toda su palpitación, le son devueltas por un espejo, en un revoloteo de alas batientes."¹⁰⁰

*

La *imago* es cosa de aparición visual y, al mismo tiempo, de experiencia corporal. Si, como dice Lacan, toda relación con el propio cuerpo y con el semejante expresa la eficacia psíquica de la imagen, lo que nos queda por descubrir es si lo contrario es cierto: si toda relación con la imagen expresa una experiencia del propio cuerpo y, con él, del semejante. Eso es lo que advertimos con claridad en la serie de imágenes propuestas en 1921 por Hermann Rorschach bajo el título de *Psicodiagnóstico*. En plena época del surrealismo, de

los "dibujos automáticos" y del interés especulativo sobre las manchas de tinta de Victor Hugo o las *Kleksographien* de Justinus Kerner, su genialidad consistió en producir unas imágenes que eran a la vez *fortuitas*, con el equívoco y la fragilidad que eso supone, y estructuralmente *llenas de significado*. Plenitud de significado obtenido, como bien se sabe, por medio de un procedimiento de huella, creadora automática de *simetrías* formales:

"La obtención de estas imágenes fortuitas es muy simple: se hacen grandes manchas sobre una hoja de papel. Se dobla el papel y la mancha se extiende entre las hojas. [...] Dado el medio empleado, las imágenes resultantes son simétricas, con pequeñas diferencias entre las partes. Las imágenes asimétricas son rechazadas por un gran número de sujetos. La simetría da a las figuras una parte del ritmo necesario. Tiene la desventaja de influir un poco en la interpretación por culpa de su estereotipia. Pero, en cualquier caso, pone en la misma situación a los diestros y a los zurdos; además parece que facilita la reacción de los inhibidos o paralizados. Finalmente, la simetría invita a interpretar la totalidad de la imagen como una única escena."¹⁰¹

Abreviando, las tablas de Rorschach podrían ser vistas como verdaderas imágenes mariposa: la hoja se dobla del modo en que las alas se juntan una contra la otra y luego, desplegándose, revelan una suntuosa simetría de dibujos al mismo tiempo localmente erráticos y globalmente orgánicos, imposibles de "fijar" definitivamente. Es decir, estas imágenes funcionan, como dicen los psicólogos, como un "espejo" del sujeto que mira —aunque sea, como en la psicosis, "roto, agrietado, en trozos que difícilmente podrían reunirse para reconstruir una representación unificada de sí mismo"—¹⁰² y como un mundo de animales espectrales por

los que el sujeto acaba creyéndose observado y hasta amenazado.¹⁰³ La más "sencilla" de toda la serie, porque su simetría vertical aparece como extremadamente poderosa, es la lámina v, identificada casi siempre por el espectador como una mariposa negra, una mariposa nocturna, una falena (il. 19).¹⁰⁴ A veces esta sensación visual se profundiza hasta hacer del animal un *cuerpo tejido de noche*, por ello inquietante, o bien "una mariposa que se arrastra en los charcos, que ha perdido las alas, que no consigue librarse"; o incluso un *ropaje abierto* que evoca aquí "una tela que cruje", allí los "vestidos rasgados y sucios" de un ser condenado al abandono.¹⁰⁵

Ante todo esto es comprensible que Myriam Orr haya calificado la práctica clínica de Rorschach de "*shock* de la simetría".¹⁰⁶ La *imago*, en tanto que simétrica —ya que esa es su característica formal más manifiesta, sea en las alas de la mariposa o en nuestro propio cuerpo, empezando por el rostro—, es apreciada equívocamente, por no decir con violenta ambivalencia. Por un lado, la simetría (sobre todo la vertical) es un *rasgo de construcción*: estructura positivamente la representación, instituye el sujeto en forma estable. Pero el equívoco aparece cuando nos encontramos ante la imagen como ante una máscara, es decir, como *organización dúplice*: como si la *imago* escondiese en su esplendor formal la existencia enmascarada de una *larva* informe. En este sentido no es de extrañar que Roland Kuhn haya podido interpretar la experiencia de Rorschach al modo de lo que él llama una "fenomenología de las formas enmascaradas."¹⁰⁷ Lo peor ocurre cuando la simetría se asume negativamente, el "sexo" (il. 18) o la "bisagra" (il. 19), vistos no como evidencias constructivas, sino como vaciamientos de la forma.

Lo que en ese instante aparece no es sino una hendidura, una falla en la organización, un verdadero *rasgo de destrucción*. Es por ello por lo que la lámina v de Rorschach puede parecer a algunos "una hoja rasgada que se corta en

dos", o un "mundo partido en dos" a imagen de los "dos hemisferios del cerebro" o, en fin, "una explosión" desencadenante de "una impresión de horror", porque la imagen, en ese momento, no representa más que "algo que separa".¹⁰⁸ Abreviando, la simetría de la imagen mariposa no nos ofrece su estabilidad formal –su garantía especular, su estructura equilibrada– sino como máscara de una adversidad siempre posible, como una amenaza ligada a lo informe y a la destrucción. "No tenemos que considerar la simetría solamente como algo estático", escribe Binswanger, "sino que debemos reconocer en ella un momento dinámico [ligado a] la imagen corporal de nuestra presencia [...] en su totalidad, en lo que tiene de móvil y animada."¹⁰⁹ La simetría desencadena un *movimiento*, el de "ser-llevado-hacia" –como lo llamó Binswanger– y exige, por ello, una comprensión antropológica de la pulsación o del batido de alas de una *psique* que anima nuestro cuerpo.

La simetría, pues, "no es tan sólo algo que resulta o debería resultar agradable al ojo gracias a la simple correspondencia de términos evidentes, sino que debe su propio ser a la conformidad con un tercer término motivador o "portador" de la correspondencia de las partes".¹¹⁰ Pues bien, ese motivo va y viene, *mariposea* entre la atracción y la repulsión, el deseo y el miedo, de modo que, en el *test* de Rorschach, una misma imagen simétrica puede ayudar a "no caer en el caos" o, igualmente, provocar "un empobrecimiento del mundo", asumiendo su propio destino de deformación como "algo extraño, hostil a la vida, lo cual significa: la cercanía de la muerte".¹¹¹

*

Heinrich Wölfflin, que junto con Aby Warburg fue uno de los fundadores de nuestra moderna historia del arte, introdujo en su método de enseñanza el uso heurístico de

dos diapositivas proyectadas simétricamente en la pantalla, a veces la misma imagen como desdoblada sobre las alas de una mariposa.¹¹² Desde 1886, Wölfflin –que sin duda había leído a Rorschach y a quien Binswanger cita a menudo– practicaba una aproximación *estésica* a las formas visuales, al margen de cualquier tipo de juicio *estético*:

"[Las] formas corporales no pueden tener carácter sino a partir del momento en que nosotros mismos tenemos un cuerpo. Si tan sólo fuésemos seres videntes, no tendríamos del mundo corporal más que un juicio estético. Pero en tanto que hombres provistos de cuerpo que nos permite saber lo que es la pesadez, la convulsión, la fuerza, etc., acumulamos en nosotros mismos las experiencias que nos hacen capaces de compartir, de sentir el estado de las formas exteriores a nosotros. [...] Involuntariamente, somos nosotros quienes animamos las cosas. Hay ahí una pulsión (*Trieb*) ancestral de la humanidad. [...] Prestamos nuestra propia imagen a todos los fenómenos."¹¹³

He aquí por qué, afirmará Wölfflin, "la exigencia de simetría proviene de la constitución de nuestro cuerpo. [...] No porque consideremos nuestro tipo de organización como el mejor, sino porque la simetría es la condición de nuestro bienestar".¹¹⁴ Y, al contrario, he aquí por qué el efecto de asimetría será susceptible de producir "malestar psíquico, [...] como si uno de nuestros miembros hubiera sido mutilado, como si la simetría de nuestro cuerpo resultase turbada".¹¹⁵ A la objeción de que no sentimos ninguna incomodidad ante algunos objetos asimétricos, por ejemplo una tacita de café, que sólo tiene un asa, Wölfflin responde con una cierta agudeza fenomenológica: "Incluso en un caso así queda verificado nuestro principio: automáticamente, el lado con asa se convierte en la *parte de atrás* de la taza, y la simetría queda restaurada. Si tiene dos asas, la relación se

transforma y encontramos una analogía con nuestros brazos".¹¹⁶ El ejemplo es clarificador desde el momento en que la tacita de café no es considerada en términos absolutos, idealmente o estáticamente —como una mariposa clavada para siempre en su tabla entomológica—, sino bajo las diferentes posibilidades o *perfiles* que es capaz de ofrecer: a condición, claro, de que la manipulemos, de que la pongamos *en movimiento*.

En la misma época en que Aby Warburg desarrollaba su sueño de un *Bilderatlas* que no fuese fijo, en el que las imágenes pudieran moverse en libertad dentro de cada lámina o de una lámina a otra, Franz Boas, con quien Warburg intercambió y compartió una gran cantidad de ideas, se convertía en el primero en comprender la relación esencial que, en las "formas primitivas", se establece entre simetría y movimiento. Boas intentó comprender cómo *las simetrías danzan* en el espacio y en el tiempo, a imagen de nuestras *imágenes* mariposeando en la luz del verano. La simetría, escribe Boas, "constituye uno de los rasgos característicos [que] podemos observar en el arte de todos los tiempos y todos los pueblos".¹¹⁷ Al igual que Wölfflin, puso inmediatamente la simetría en relación con la estatura del cuerpo humano y, aún más, con sus actos y movimientos hechos de *ritmos* y *gestos*:

"A menudo nuestros gestos obedecen a un ritmo y a una simetría derecha-izquierda o izquierda-derecha. Tiendo a considerar que este factor psicológico juega un papel importante, tanto como el espectáculo de la simetría en el cuerpo humano o animal. [...] Si la simetría es normalmente horizontal [es decir, con un eje vertical, como en la lámina de Rorschach (il. 19)], y pocas veces vertical, es, sin duda, porque no hacemos gestos simétricos verticales."¹¹⁸

En estos párrafos de *Arte primitivo*, Boas exhibía una concepción decididamente dinámica, o coreográfica, de las

formas simétricas del arte ornamental, vistas no como temas o entidades inertes, sino como transformaciones operativas: movimientos espaciales, combinaciones estructurales, metamorfosis. Por ejemplo, la simetría por inversión se refería a un cierto tipo de repetición rítmica o de "rotación del motivo", como en la esvástica o en algunas figuras serpentinas.¹¹⁹ Por otra parte, la regularidad de la decoración podía entenderse según un "ritmo determinado por el gesto del artesano, lo que corresponde a la traducción espacial de una secuencia rítmica temporal".¹²⁰ Podemos, sin duda, coger las suntuosas mantas o los mantones de danza de los indios de la costa americana del Pacífico Norte y exponerlos planos, o analizarlos teniendo en cuenta las mismas diferencias con las que el entomólogo clasifica los distintos *patterns* de las alas de mariposas (il. 20).¹²¹ Pero los motivos de simetría, llenos de ojos u ocelos, no tienen sentido sino en el mismo mariposear, es decir, en la danza vivaz —expansión hacia todas las direcciones del espacio, vaivén de gestos, temporalidad de la aparición y la desaparición— en la que tales motivos se hacen efectivos (il. 21).¹²² Hasta las fauces de los temibles animales de las máscaras kwakiutl se abren y cierran como las páginas de un libro o las alas de una mariposa, descubriendo de repente sus imprevisibles simetrías.¹²³

Como se sabe, Claude Lévi-Strauss sacó un partido considerable de una observación de Boas sobre el arte del Pacífico Norte a propósito del cuerpo animal "representado como partido en dos (*represented as split in two*) de la cabeza a la cola, o bien con la cabeza mostrada al frente, unida a los dos perfiles del cuerpo".¹²⁴ Sin entrar en los complejismos problemas que plantean tanto al antropólogo como al historiador las "migraciones" geográficas y temporales de estos motivos, impresiona el tenor de esta noción de corte, de hendidura o de grieta (*cut, split, Spaltung*). Comprendemos así que una imagen simétrica no se obtiene solamente *construyendo* la homología de los motivos situados a un lado y

otro de un eje dado. Basta *cortar* para crear un eje de simetría. Y cortar significa herir, separar, *destruir* un poco. Esto es hasta tal punto cierto que Lévi-Strauss desarrolla su noción de "desdoblamiento de la representación" a través de la alteración operativa constituida por la *dislocación* de los motivos que implica el corte mismo: "Dislocación y desdoblamiento están ligados funcionalmente".¹²⁵

Decir de la *imago* que bate sus alas es como decir que su simetría es una danza: libertad del cuerpo y peligro al mismo tiempo –dislocación, hendidura, destrucción– para su propia forma. En los mismos años en que, a través de Franz Boas, André Breton y el Museo de Historia Natural de Nueva York, donde estaba exiliado, Lévi-Strauss descubría los poderes dislocantes de la simetría, Henri Focillon hablaba también de la forma en términos de *espacio fisurado*, constantemente desdoblado –multiplicado pero excavado, enriquecido pero abierto– por la imaginación: "[La forma] es definición estricta del espacio, pero también sugiere otras formas. Se extiende y se propaga en la imaginación, o más bien la consideramos como una especie de fisura por la que nos podemos introducir en un mundo incierto, que no es ni la extensión ni el pensamiento, una multitud de imágenes que aspiran a nacer".¹²⁶ Así pues, ¿para qué se abre la *imago* sino para permitir el nacimiento de esplendores siempre renovados, los mismos que fisuran su forma global, inquietan su simetría, destruyen quizá su vida?

*

Sin duda, las mariposas nos ofrecen el paradigma ideal de la imagen llena de significado por excelencia, la imagen simétrica. Pero también nos demuestran que toda simetría está a la espera del acontecimiento que la dislocará de golpe. Está claro que las mariposas presentan un plan estricto de simetría vertical, cumpliendo su propio *cuero* el papel

de *bisagra*. Pero su geometría en acción es de una complejidad muy distinta. Baten sus alas, y la arquitectura de sus motivos enloquece; se aparean, y la composición de las cuatro alas juntas provoca una especie de simetría caótica, imbricada; la mariposa *mapamundi* ¿no es llamada así por el trazado errático de sus motivos, que evocan una carta geográfica?¹²⁷ Además, las alas de las mariposas a menudo muestran ocelos, como en el caso de ese animal crepuscular llamado mariposa lechuza que exhibe, al abrir sus alas, dos grandes manchas concéntricas que recuerdan los ojos de una rapaz nocturna (il. 22). Pero los dos ocelos simétricos –dispositivo fascinante que atrae o "atrapa" la mirada– proliferan en ocasiones hasta crear hordas de ojos en movimiento, multitudes espantosas que nos enfrentan a un entorno de hostilidad generalizada, de caos y disimetría potenciales.¹²⁸

Llevada al extremo, pues, la simetría no tiene nada de tranquilizador. Basta, por ejemplo, con hacer un rostro exactamente simétrico para convertirlo en inhumano, para volverlo irreconocible, algo de lo que ciertos fotógrafos surrealistas supieron sacar buen provecho, sobre todo cuando se trataba de despersonalizar y de supersexualizar cualquier cosa.¹²⁹ Si toda la tradición occidental de la imagen parte del *dictum* más célebre de San Pablo –"en un espejo, en enigma"–, está claro por qué la simetría no se puede concebir rigurosamente sino en el horizonte de su quiebra; la apariencia, en el horizonte de su destrucción; el esplendor, en el horizonte de su profanación. Walter Benjamin describe como un "signo secreto" el accidente particular –y hay tantos en las alas de las mariposas– que rompe la simetría construida globalmente. "Todo conocimiento debe contener un punto de sinsentido, al igual que los tapices o los frisos ornamentales de la antigüedad mostraban siempre, en algún sitio, una ligera irregularidad del dibujo. O, dicho de otro modo, lo decisivo no está en la progresión de un

conocimiento a otro, sino en la hendidura en el interior de cada uno."¹³⁰

Esta hendidura esencial –lo “decisivo”, como lo llama Benjamin– parece algo intrínseco a la propia exhuberancia de las formas. Demasiados ojos arruinan el carácter del rostro, demasiados brazos crean un pulpo que ya no abraza, pero que se insinúa por todas partes y que se adueña de todo hasta la asfixia. Ante tal hendidura, la cuestión sería el modo en que *la desmesura va a parar a la simetría*. Desmesura cuyo destino se llama *consumación*: a la vez el lujo (esplendor derrochado...) y la destrucción (...hasta la ruina). En los mismos años en que Benjamin recordaba la “hendidura” esencial a todo conocimiento, Georges Bataille reconfiguraba la estética de las imágenes por medio de los términos de “gasto” y “parte maldita”. También en esos años, Roger Caillois se preguntaba sobre el desmesurado mimetismo propio de ciertos insectos, cuando la simetría entre el imitador y el imitado empuja la desmesura hasta la absorción de la realidad (el medio imitado) por su calco (el insecto imitador) (il. 23). “Los huevos de fásquidos [que con sus colores y formas imitan los vegetales en los que viven y de los cuales se alimentan] parecen semillas no tan sólo por su forma y color, sino por su estructura biológica interna”, escribía Caillois en su ensayo de 1935 sobre el mimetismo.¹³¹

Hendidura: el efecto de un exceso –lujo por un lado, crisis o síntoma por otro– en el medio donde se produce. Dos ocelos (il. 22) valen por mil ojos, inhumanos, de pesadilla, de la mariposa Argos: “Cuando la *Smerinthus ocellata*, que como todas las esfinges esconde las alas inferiores durante el reposo, está en peligro, las destapa bruscamente con sus dos grandes ‘ojos’ azules sobre fondo rojo, lo que a menudo asusta al agresor. Este gesto se acompaña de una especie de trance. En reposo, el animal parece una fina hoja reseca. Asustado, se agarra a su soporte, despliega sus antenas, abomba el tórax, esconde la cabeza, exagera el arco de su

abdomen, mientras que todo su cuerpo vibra y se estremece”.¹³² Entre lujo y enfermedad, encanto de las apariencias y perversidad del proceso, el mimetismo de las mariposas es descrito por Roger Caillois –y más tarde por Vladimir Nabokov– como una especie de *calamidad*, de mal psíquico, situado en algún lugar entre la histeria y el masoquismo:

“Es cuestión, pues, de *lujo*, y hasta de lujo peligroso, puesto que no faltan los ejemplos que nos demuestran cómo el mimetismo arrastra al animal de mal en peor: las orugas agrimensoras simulan tan a la perfección los brotes de arbusto que los horticultores las cortan con sus podadoras; el caso de los insectos hoja es aún más triste: se comen entre ellos tomándose por hojas verdaderas en una especie de masoquismo colectivo que culmina en la homofagia mutua, siendo la simulación de la hoja, en esta suerte de festín totémico, una *provocación* al canibalismo.”¹³³

“[Los fenómenos de mimetismo] mostraban una perfección artística habitualmente asociada a las obras humanas. Era el caso, por ejemplo, de la imitación en un ala de un veneno rezumante por medio de manchas parecidas a borboteos (rematadas por una pseudo-refracción) o, en una crisálida, mediante protuberancias amarillas y brillantes (‘No me comáis –mirad estas salpicaduras, ya me han probado y me han rechazado’). Fijaos en los cambios de dirección de una oruga acróbata (la de la ardilla) que empieza por parecer un excremento de pájaro pero que, tras su muda, se adorna de apéndices himenopteroides excavadores de características barrocas que permiten a este ser extraordinario representar dos papeles a la vez (como el actor que, en los espectáculos orientales, se *transforma* en una pareja de luchadores entrelazados): el de una larva que se retuerce y el de una gran hormiga que parece torturarla.”¹³⁴

Hendidura para el lujo y el gasto contraproduktivo: es el exceso de formas lo que rompe la unidad o la simetría de la forma (es decir, la unidad o la utilidad de la función). Michelet escribía de las mariposas: "Gastan magníficamente, regiamente sus últimos días. ¿Para qué economizarlos? Morirán mañana".¹³⁵ Más allá de las especulaciones idealistas sobre lo "bello" en el mundo animal o el "sentido del orden" de una ala de mariposa,¹³⁶ es más bien al consumo –y a su intrínseca crueldad– a donde hay que dirigirse para comprender el esplendor de las *imago*s. Se trataría, pues, de entender la imagen como una guerra, es decir, como un "gasto catastrófico de energía excedente": un gasto, una pérdida sin provecho útil, la exhuberancia llevada al "punto culminante" de inversión o desgarro.¹³⁷ Roger Caillois, ante las configuraciones infinitamente cinceladas de las alas de las mariposas, insiste en su carácter inútil, suntuoso, suntuario: toda esa belleza no sirve de mucho, y su propia complejidad es un añadido del lujo, de la inutilidad:

"[...] En primer lugar, los contornos y dibujos aparecen como un ornamento lujoso que se añade arbitrariamente al organismo del insecto y no como la fórmula misma de su constitución; además, los motivos son a menudo muy complejos, mientras que la simetría de las mariposas –estrictamente lateral– se reduce a su figura más simple, bien conocida por el cuerpo humano. [...] Manchas, estrías y ribetes, lúnulas, tachuelas y camafeos, festones y ocelos, trazan decoraciones que, superándose sin cesar a cada ocasión y en cada ala, no tienen nada de simétrico. No menos riqueza, fantasía y variedad encontramos en los colores. Además, no son simples colores estáticos. Normalmente resultan realzados por diversas cualidades físicas que los convierten en profundos o tornasolados, metálicos o con aguas. [...] Hay en esta demasía de formas, motivos y colores una prodigalidad que resulta

tanto más sorprendente cuanto se presenta [en forma de] enorme dilapidación [...], como una especie de gasto fastuoso, sin fin comprensible."¹³⁸

El lujo, pues, cumple una función de hendidura en la función. Necesita de la simetría tanto como de su dislocación, paradoja a la que Caillois no dejaría de referirse en su gran ensayo sobre la disimetría de 1973: "La disimetría no aparece tan sólo como una innovación que poco a poco se abre un difícil camino en medio de una pesadez paralizante, con la que debe sin cesar obrar con astucia. Nos damos cuenta de que existía ya en el delicado tejido de finas partículas, cuyo desarrollo ha dado al mundo su riqueza diversificada. Desde el origen, le fue inherente", –como un modo de percibir las formas y su propia simetría desde el punto de vista de la temporalidad de la metamorfosis: una nueva lección que las mariposas nos regalan.¹³⁹ Así, "en toda simetría constituida, puede darse una ruptura parcial y no accidental que tiende a complicar el equilibrio alcanzado. Una ruptura de este tipo es, propiamente, una disimetría".¹⁴⁰ Todo esto se da en la mariposa hoja reproducida por Caillois en 1935 (il. 23): su propia paradoja –que recuerda, claro está, la paradoja del fásmodo– alcanza el estatuto de una "evidencia secreta" que tan sólo un *conocimiento diagonal*, o sea, imaginativo, capaz de construir puentes entre los diferentes órdenes de la realidad, podría, según Caillois, tomar en consideración.¹⁴¹

*

Tal sería la azarosa coherencia de las *imago*s: incansable necesidad de sus apariciones, perpetua metamorfosis de sus apariencias. Hay, repito, en todo esto –apariciones o metamorfosis– algo de gasto inaudito, de suntuosidad de la que no puede dar cuenta ninguna teología biológica en sentido estricto. En otro tiempo, Charles Darwin se había preguntado

por esa plasticidad particular de las formas animales capaz de hacerlas *aparecer como diferencias* a la mirada del congénere, es decir, a la mirada de la especie enemiga, en lo que él llamaba la "expresión de las emociones".¹⁴² La etología moderna, por su parte, ha tomado nota del hecho de que la vida animal, "esa máquina saturada [a menudo] no tiene otra razón de ser que la de manifestar [su] esplendor al precio de un derroche ilimitado de energía"; y que, consecuentemente, "el mundo orgánico está cargado de un valor demostrativo que determina la valía de su propio ser".¹⁴³

Los órganos cumplen, ciertamente, una *función*. Pero los organismos someten esa función al poder intersubjetivo de la *aparición*: "Lo primero y esencial en el mundo orgánico es el puro valor demostrativo del ser. Si no, lo que tendríamos sería un órgano, y no un organismo".¹⁴⁴ Del mismo modo que la función perceptiva es primordial para el organismo vivo, su forma de existencia supone una "modalidad expresiva de la acción" que se manifiesta en actitudes, gestos, coloraciones, dibujos epidérmicos, todo lo cual implica un abanico abierto de *formas de aparición* en tanto que "propiedad vital básica".¹⁴⁵ ¿No es eso lo que observamos en las ritualizaciones características de los comportamientos animales, en las intensificaciones o exageraciones expresivas de las paradas amorosas o de las mascaradas agresivas?

Fue Adolf Portmann quien extrajo las consecuencias teóricas de esta vocación de la aparición en tanto que propiedad fundamental de lo vivo. Al margen de su gran tratado sobre *La forma animal*,¹⁴⁶ las resumió en un artículo titulado "La autopresentación, motivo de la elaboración de las formas vivas".¹⁴⁷ El instinto de *conservación* es, sin duda, el marco de referencia de una gran cantidad de actos biológicos; pero el *gusto* lujoso, relacionado por ejemplo con los fenómenos de mimetismo que tanto fascinaban a Caillois, merece una explicación aparte. No por casualidad, Portmann se basa en una particularidad observable en las

mariposas, y que se conoce como "fenómeno de Oudemans": los motivos tornasolados de las alas desplegadas muestran a menudo en sus bordes –pese a la armonía perfecta de su organización global– zonas de colores apagados que, cuando el animal repliega las alas en posición de reposo, aparecen aislados, de modo que pasa desapercibido en su rama (il. 24).¹⁴⁸ En cierto modo es la posición de las alas (*Flügelhaltung, Verhaltung*) lo que determina las apariciones contradictorias de la misma forma (*Gestalt*): imagen que llamamos "semántica" cuando las alas están abiertas y "críptica" cuando están plegadas. Imagen que, por tanto, supone las distintas posibilidades de la *mirada* del otro:

"El ojo implicado es, en este caso, el órgano visual del enemigo para el que la mariposa constituye una presa. Su aspecto en reposo no está pensado para exponerse a la luz, sino más bien a la mirada, al ojo expectante de un enemigo. [Así] hay 'fenómenos' (*Erscheinungen*) que están destinados a *aparecer* –junto a otros que no lo están. La importancia de esta distinción es tan grande y múltiple para nuestra concepción de la naturaleza, que hacemos del fenómeno de Oudemans nuestro lema y lo proponemos como punto de partida para una revisión de la representación científica de la 'apariencia' (*Erscheinung*)."¹⁴⁹

No habría, pues, organismos vivos sin *órgano de la aparición*, el que revela al otro el cuerpo como imagen. Todo organismo "tiene que *aparecer*, tiene que *presentarse* en su especificidad" ante sus congéneres y sus vecinos de otras especies:

"Quien haya observado alguna vez con atención las refinadas estructuras de las plumas de los pájaros o las escamas de mariposas reproduciendo un color azul, sabrá de la ingente cantidad de medios sofisticados que han tenido

que ponerse en marcha para el fin del puro 'aparecer'. Sabrá, también, que no se trata de casualidades o efectos secundarios, sino de formación de órganos tan importantes como los que sirven a la respiración, a la circulación o a la percepción: los órganos de la aparición. El nombre de *faneras* empieza a imponerse, y una doctrina de las apariencias verdaderas, una 'fanerología', está a punto de convertirse en una parte importante de la teoría de las formas, de la morfología [...]. Una apreciación completa de las partes de un organismo no podrá alcanzarse hasta que no se tenga en cuenta también su contribución a la autorepresentación de la especie."¹⁵⁰

Las falenas exigen que entendamos la aparición en términos de historia natural, y no de metafísica. Baten sus alas de modo que trabaja, pulsativamente, su estructura de *faneras* u objetos aparentes. Una vez más, el contenido etimológico del *phainesthai* debe ser tomado al pie de la letra, ya que el esplendor de las alas de las mariposas supone un juego extraordinariamente complejo, refinado, entre las superficies coloreadas y la luz que incide en ellas: pigmentos —aunque apenas: hay que destruir 215.000 grandes *Pieris* para conseguir menos de cuarenta gramos de su polvo de pigmento—, efectos de iridiscencia, de difracción o absorción, variaciones de incidencia en las escamas del ala, interferencias debidas a las estrías de la superficie, efectos de diafanidad, es decir, de luminiscencia (características de la legendaria Fulgor del Amazonas), juego de capas y subcapas, parcialmente reflectantes o absorbentes, etc.¹⁵¹ Finalmente, se impone la impresión de que el inasible batir de alas, por medio del cual las *imagos* nos hacen señales desde lejos antes de desaparecer no se sabe dónde, se representa en cada nervadura, en cada pliegue de las escamas de cada ala. Considerado a cualquier escala, el juego de la aparición estaría en el secreto de las estrías de la superficie o de los *pliegues en movimiento* de la materia.

Como se sabe, Gilles Deleuze hablaba del pliegue como del lugar decisivo en que "es la diferencia lo que se diferencia".¹⁵² Recordaba que el pliegue, el fruncido y la mariposa designan, en el vocabulario morfogenético de René Thom, las transformaciones fundamentales del espacio y de la materia que dan lugar a la aparición de "catástrofes", lo cual supone un modo de concebir el pliegue como respuesta morfológica a la pregunta: "¿Qué es un acontecimiento?".¹⁵³ Pues bien, en el gesto incansable de "plegar, desplegar, replegar sin parar" encontramos ese batir de alas que hace de los cuadros-repliegue de Jean Dubuffet o de los cuadros-pliegue de Simon Hantaï algo así como un campo de exploración para la danza de las *imagos*.¹⁵⁴ Así no resulta extraño que, en tales condiciones, Deleuze haya dibujado, como dibujaríamos el trayecto de una falena a su paso, un vuelo de mónadas formando un mundo, el vacilante camino de lo "virtual" y de lo "posible", la bifurcación decisiva de la "actualización" y de la "realización" (il. 25).¹⁵⁵

La aventurada coherencia de las *imagos* participaría, pues, de una morfología más general otorgando a cada cosa su ritmo, es decir, su pulsación, material y temporal, de repeticiones y diferencias, de simetrías y disimetrías. Estudiando la arquitectura perfecta de los cristales fue como Louis Pasteur descubrió su estructura disimétrica.¹⁵⁶ Especulando sobre el orden y la repetición fue como Pierre Curie descubrió la importancia de las *simetrías* y la acción decisiva de las *disimetrías* que se forman inevitablemente¹⁵⁷ y en las que reaparece la misma pregunta formulada por Deleuze: "¿qué es un acontecimiento?", a la que Curie respondía a su manera: "Los efectos son fenómenos que necesitan siempre, para producirse, una cierta disimetría. Si la disimetría no existe, el fenómeno es imposible. [...] Es [pues,] la disimetría lo que crea el fenómeno".¹⁵⁸

muerte que gusta, sobre todo, de imitar la podredumbre, el moho y todos los signos posibles de la destrucción de lo vivo:

“Entre esas mariposas [de Java] la imitación es llevada a los detalles más pequeños: las alas, en efecto, tienen manchas gris-verde que les dan el aspecto de hojas perforadas y rasgadas simulando invasiones de líquenes y playas espejeantes: hasta las manchas de moho del tipo de las esféridas que siembran las hojas de esos vegetales. [...] Los élitros de esos insectos [saltamontes hoja] representan hojas con la exactitud más minuciosa, pero hojas roídas. Así pues, se pregunta Vignon, ¿una hoja intacta es menos hoja que una devorada? Además, es el macho, menos precioso para la especie, el que alcanza el colmo de ese mimetismo ostentándolo en el abdomen, en un lugar casi invisible. [...] El insecto no parece sino querer dar a su cuerpo un aspecto reseco, podrido o enmohecido: una especie de necrosis se apodera ‘característicamente, de un modo maravillosamente lógico, de la base de los élitros’. En esta ocasión, continúa Vignon, se trata de una descomposición de tipo animal, y no vegetal, y la falsa necrosis finge progresar ‘por una zona de aspecto francamente cadavérico, a la que sigue una región oscura, degradada, que parece en estado de putrefacción’. [...] No se podría señalar mejor el carácter profundamente deficiente, dirigido hacia la inmovilidad y el regreso a lo inorgánico, que me parece esencial en este fenómeno.”¹⁶⁹

Sucede que, después de Picasso y Dubuffet, los artistas aún dan a sus imágenes mariposa la consistencia de un esplendor podrido. Algo de eso hay en los cuadros de cera de José María Sicilia,¹⁷⁰ o en las fotografías realizadas por Éric Poitevin a partir de una colección de mariposas arrasada por

el tiempo (il. 27).¹⁷¹ Así que, entre el esplendor superviviente y la podredumbre que va haciendo su trabajo, lo que hay aquí es una cuestión de formas de conocimiento: mariposarse consiste, sin duda, en descubrir las “coherencias aventuradas” –según la expresión de Caillois– que se tejen de imagen a imagen. Es poner en danza los objetos del saber, ajustar su paso a un deseo que no es el de “saberlo todo”, aún menos el del “saber absoluto”, sino más bien el del *gay saber*. Si en un momento de su vida Aby Warburg prefirió hablar a las falenas más que a sus sabios colegas, fue tal vez porque la falena mariposeaba libremente ante él, con un movimiento guiado por el deseo de atravesar todas las fronteras, un deseo, sin embargo, abocado a su pura pérdida. El conocimiento falena sería, pues, un *gay saber* poseído por la destrucción, anticipado por la destrucción: *saber de duelo*, por su propia vocación de ruina.

Cuando una mariposa pasa ante nuestros ojos, nuestra mirada *se alegra* súbitamente, reencuentra su infancia. Pero inmediatamente, por ese mismo movimiento, en el momento en que la mariposa se va, nuestra mirada *se aflige*. En su texto autobiográfico sobre la caza de mariposas, como hemos visto, Walter Benjamin describió remarcablemente esa doble condición de la mirada enfrentada a la imagen. Más próximo a nosotros, W. G. Sebald ha hecho de toda su exploración literaria un montaje documental y poético en el que la mariposa no es tan sólo un *leitmotiv*, sino una matriz estructural destinada a dar cuenta de un cierto retorno de la realidad histórica bajo la forma de sus posibles *apariciones* reminiscentes.¹⁷² Ya en Nabokov la escritura se asemeja al proceso de una metamorfosis –por ejemplo, la de la mariposa llamada precisamente Ninfa de Nabokov– siempre poseída por una posible irrupción de lo informe.¹⁷³ Abreviando, la aparición nos incita a esa forma de conocimiento que Claude Bernard definió como “experiencia para ver”, llamada también “de titubeo”, y que calificó como

"ciencia sin infancia".¹⁷⁴ Pero la invitación a una tal jovialidad experimental va acompañada –como todo lo que tiene que ver con los objetos que aparecen y desaparecen, y como todo lo que tiene que ver con experiencias subjetivas en las que la infancia está en juego– de una parte maldita que es la intrusión del tiempo pasado, posesión, gravedad de cada instante del presente.

La mariposa acarrea todo eso. En un momento de *La eterna repetición*, Maurice Blanchot habla de lo que una fotografía de niño, en tanto que aparición, es capaz de provocar en quien la contempla: "Inmediatamente, la imagen estalló; me quemó la mirada, arrasó un lienzo de muralla." Entonces se forma una especie de agujero, se abre el horizonte –visual y temporal– en el "poder de no ver nada". "Intercambio", dice Blanchot, entre la mirada y el lugar ya vacío de la aparición. Intercambio frágil y tan vano, dice, "como el batir de alas de una mariposa". Pero es entonces cuando el narrador siente la gravedad: "Me petrifiqué. Yo era el monumento y el martillo que lo rompe, y me derrumbaba".¹⁷⁵ Entre el *batir* de las alas de la mariposa y el *abatimiento* del cuerpo pesado como la piedra, tal vez se mueva el destino de toda escritura enfrentada a los poderes de la aparición:

"En raros momentos [...] conseguimos sorprender a la vez los dos aspectos del lenguaje: percibimos, en una sucesión rápida o una simultaneidad molesta, esa doble cara del astro, como si a causa de esa incomodidad, empezase a balancearse ante nosotros. O es al sesgo como creemos entrever la cara y la cruz al mismo tiempo, o bien en un rápido golpe de abanico que, con ostentación sobrecogedora, empuja bruscamente a nuestra presencia la figura entera del lenguaje, de la que de otro modo sólo distinguiríamos las dos caras dobladas la una sobre la otra, ocultándose mutuamente. [...] [Cuando las palabras] ya no significan la sombra, la tierra, dejan de

representar la ausencia de la sombra y de la tierra que es el sentido, la claridad de la sombra, la transparencia de la tierra: la opacidad es su respuesta; *el roce ligero de las alas que se pliegan es su palabra*; la pesadez material se presenta en ellas con la densidad sofocante de un montón de sílabas que ha perdido cualquier sentido. La metamorfosis ha ocurrido."¹⁷⁶

Escribir ante cada imagen, ante cada aparición, ¿no sería, simplemente, desear que esa metamorfosis ocurra?

NOTAS

- ¹ A. S. Labarthe, "À chaque seconde, le cinéma naît et meurt (entretien avec Samuel Blumenfeld)" (1995), *Le Triboulet. Cinq rencontres avec André S. Labarthe*, Enghien-les-Bains-Trézélan, Centre des Arts d'Enghien-Filigranes Éditions, 2004, pp. 35-46.
- ² E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 71.
- ³ *Ibid.*, p. 84.
- ⁴ Cf. J. Lacoste, *Les Aventures de l'esthétique : qu'est-ce que le beau?*, Paris, Bordas, 2003, pp. 225-231.
- ⁵ J. Michelet, *L'Insecte, I. La métamorphose* (1857), Saint-Épain, Lume, 2004, pp. 73-83 y 229-238.
- ⁶ *Id.*, *L'Insecte, II. La société* (1857), Saint-Épain, Lume, 2004, pp. 166-168.
- ⁷ Cf. D. Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginning of Modern Natural History*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2002.
- ⁸ Cf. sobre todo H. L. Lewis, *Atlas des papillons du monde* (1974), trad. G. C. Luquet y F. R. Heller, Paris, Hatier, 1974. B. Skinner, *Colour Identification Guide to Moths of the British Isles*, Harmondsworth, Viking, 1984. J. Elkins, *How to Use your Eyes*, Nueva York-Londres, Routledge, 2000, pp. 182-189.
- ⁹ Cf. sobre todo J. G. Heck, *Systematischer Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon. Ikonographische Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig, Brockhaus, 1844 (reed. Paris, L'Aventurine, 2001), láms. 98-99.
- ¹⁰ Cf. A. Thomas, "The Search for Pattern", *Beauty of Another Order. Photography in Science*, dir. A. Thomas, Ottawa-New Haven-Londres, National Gallery of Canada-Yale University Press, 1997, p. 78.
- ¹¹ J. Michelet, *L'Insecte, I. La métamorphose, op. cit.*, p. 61.
- ¹² Cf. P. Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 1962 (ed. 1972), pp. 460-476.
- ¹³ V. Nabokov, *Autres rivages. Autobiographie* (1947-1967), trad. Y. Davet, M. Akar y M. Couturier, Paris, Gallimard, 1989 (ed. aumentada, 1999), p. 95.
- ¹⁴ J. Lhoste, *Des insectes et des hommes*, Paris, Fayard, 1979, p. 69.
- ¹⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XI, xxxvii, 112, trad. A. Ernout y

R. Pépin, París, Les Belles Lettres, 1947, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, xxxix, 114, p. 64.

¹⁷ M. La Tour et Taxis, *Souvenirs sur Rainer Maria Rilke* (1936), trad. M. Betz, París, Obsidiane, 1987, p. 147.

¹⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, xv, 165-178, trad. G. Lafaye, París, Les Belles Lettres, 1928-1930, III, p. 126, y trad. D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001, p. 607.

¹⁹ H. Bergson, *La Pensée et le mouvant* (1934), ed. A. Robinet, *Œuvres*, París, PUF, 1959 (ed. 1970), p. 1253.

²⁰ *Ibid.*, p. 1259.

²¹ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, París, Aubier-Montaigne, 1969, p. 243.

²² C. Baudelaire, "Notes nouvelles sur Edgar Poe" (1857), *Œuvres complètes*, II, ed. C. Pichois, París, Gallimard, 1976, p. 329.

²³ Cf. J. Swammerdam, *Histoire générale des insectes : où l'on expose clairement la manière lente et presque 'insensible de l'accroissement de leurs membres [...]*, Utrecht, Ribbuis, 1685. R. A. F. de Réaumur, *Mémoire pour servir à l'histoire des insectes*, París, Imprimerie royale, 1734, pp. 603-653 ("De la transformation des chrysalides en papillons"). J. M. D. Herold, *Entwicklungsgeschichte der Schmetterlinge, anatomisch un pysiologisch bearbeitet [...]*, Cassel-Marbourg, Verlag der Kriegerschen Buchhandlung, 1815. Sobre esta tradición científica, cf. J. Wellmann, "Ei, Larve, Imago. Die Metamorphose der Insekten und das Problem der Zeit", *Passagen des Experiments. Die Materialität der Zeitverhältnisse in Lebenswissenschaften, Kunst und Technik (1830-1930)*, dir. H. Schmidgen, Weimar-Berlin, Bauhaus Universität-Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2002, pp. 125-145.

²⁴ Cf. J. W. Goethe, "Entomologische Studien" (1796), *Sämtliche Werke*, xxiv, ed. D. Kuhn, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, pp. 314-340. *Id.*, "Formation et transformation des êtres organiques" (1807), trad. P.-H. Bideau, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, París, Triades, 1992, pp. 73-105. Sobre estos trabajos de Goethe, cf. J. Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, París, PUF, 1997, pp. 60-66. P. Giacomoni, "Vis superba formae. Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia", *Goethe scienziato*, dir. G. Giorello y A. Grieco, Turin, Einaudi, 1998, pp. 194-229.

²⁵ J. W. Goethe, "Sur Laocoon" (1798), trad. J.-M. Schaeffer, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1996, pp. 164-178.

²⁶ *Id.*, Lettre à Hetzler le Jeune, 14 juillet 1770, en *La Métamorphose des plantes*, *op. cit.*, p. 321.

²⁷ J. Michelet, *L'Insecte*, I. *La métamorphose*, *op. cit.*, pp. 109-122.

²⁸ J.-H. Fabre, *Récits sur les insectes, les animaux et les choses de l'agriculture* (1862-1879), ed. Y. Delange, Arles, Actes Sud, 2002, pp. 48-49. Cf. igualmente *id.*, *Souvenirs entomologiques. Études sur l'instinct et les mœurs des insectes* (1879-1907), ed. Y. Delange, París, Robert Laffont, 1989 (ed. 2004), I, pp. 185-194.

²⁹ Cf. R. Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse* (1974), París, Christian Bourgois, 1980 (ed. revisada y aumentada), p. 93.

³⁰ *Id.*, *Morphogenèse et imaginaire*, París, Éditions Lettres modernes, 1978, pp. 57-61.

³¹ V. Nabokov, "La métamorphose des papillons" (1950), trad. H. Henry, *Magazine littéraire*, n° 379, 1999, p. 41.

³² Para un análisis de la noción griega de *psique*, cf. R. B. Onians, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin* (1951), trad. B. Cassin, A. Debru y M. Nancy, Le Seuil, 1999, pp. 119-152.

³³ Cf. J.-H. Fabre, *Souvenirs entomologiques*, *op. cit.*, I, pp. 404-415 ("Fragments sur la psychologie de l'insecte") y II, pp. 402-424 ("Les Psychés").

³⁴ Cf. M. Maeterlinck, "Introduction à la psychologie des songes" (1892), *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, ed. S. Gross, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, pp. 88-91. *Id.*, *La Vie de la nature* (1901-1930), ed. P. Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

³⁵ Cf. sobre todo P. Thiébaud (dir.), *1900*, París, Galeries nationales du Grand Palais-RMN, 2000, pp. 112-114 (Odilon Redon), 121 (Gustav Klimt), 188 (Alessandro Mazzucotelli), 258-261 (René Lalique), etc.

³⁶ Cf. G. Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, París, Stock-Somogy, 1994, p. 605. Sobre los motivos de la mariposa en la iconografía de Loïe Fuller, cf. V. Thomas y J. Perrin (dir.), *Loïe Fuller, danseuse de l'Art nouveau*, Nancy-París, Musée de l'École de Nancy-RMN, 2002.

³⁷ Cf. P. Georget y A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture* (1982), París, Adam Biro, 1987, pp. 276-277. A. Chastel, *Musca depicta*, Milan, Franco Maria Ricci, 1984. D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion, 1992, pp. 79-93 ("La con-

quête du détail", "Maîtriser les ressemblances : le détail vrai"). J. L. Schefer, "Usage de l'insecte", *Dards d'art. Mouches, moustiques... modernité*, dir. M. Moutashar, Arles, Musée Réattu, 1999, pp. 14-21.

³⁸ Cf. M. Kemp, "From *Mimesis* to *Fantasia* : The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts", *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1977, pp. 347-398.

³⁹ J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine : la manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 95. Cf. igualmente A. Rouveret, *Histoire et imaginaire dans la peinture ancienne (v^e siècle av. J.-C. - 1^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome-Paris, École française de Rome, 1984, pp. 381-460 (con una antología de fuentes).

⁴⁰ Longin, *Du sublime*, xv, 1, trad. J. Pigeaud, Paris, Éditions Rivages, 1991, p. 79.

⁴¹ Philostrate, *Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges*, vi, 19, trad. A. Chassang (1862), Paris, Sand, 1995, p. 215.

⁴² *Ibid.*, p. 215.

⁴³ J. Pigeaud, "Introduction" a Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 30. Cf. igualmente D. Lories y L. Rizzerio (dir.), *De la phantasia à l'imagination*, Namur, Société des Études classiques-Éditions Peeters, 2003.

⁴⁴ V. Van Gogh, *Lettres illustrées (1888-1890)*, ed. C. Barbillon y S. Garcin, Paris, Éditions Textuel, 2003, I, p. 175 (facsimil) y II, pp. 347-351 (transcripción).

⁴⁵ A. Siganos, *Les Mythologies de l'insecte. Histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens-Klincksieck, 1985, p. 53. Cf. igualmente É. Mozzani, *Le Livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, 1995, pp. 1333-1335. Sobre el sentido cultural de la mariposa en el México antiguo, cf. C. R. Beutelspacher, *Las mariposas entre los antiguos Mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica-Tezontle, 1989.

⁴⁶ Cf. Apulée, *Les Métamorphoses*, IV, 28 a VI, 24, trad. P. Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1941 (ed. 1969), II, pp. 32-93.

⁴⁷ Cf. A. Des Georges, *La Réincarnation des âmes selon les traditions orientales et occidentales*, Paris, Albin Michel, 1966, pp. 65, 80, 140, etc. M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 205-227. A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati : uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milán, Arnoldo Mondadori, 2000, pp. 65-69.

⁴⁸ Cf. A. Bayer, P. Humfrey y M. Lucco (dir.), *Dosso Dossi, pittore di corte*

a Ferrara nel Rinascimento, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna, 1998, pp. 170-174.

⁴⁹ Thérèse d'Avila, *Le Château intérieur ou le livre des demeures (1577)*, trad. por las Carmelitas del monasterio de Clamart, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Le Cerf, 1982, pp. 87-98.

⁵⁰ V. Hugo, "Océan - Philosophie prose" (sin fecha), *Œuvres complètes. Océan*, ed. R. Journet, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 111.

⁵¹ *Id.*, *L'Homme qui rit* (1869), Paris, Flammarion, 1982, II, p. 151.

⁵² Platon, *Phèdre*, 251a-252b, trad. L. Robin y M. J. Moreau, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1950 (ed. 1969), pp. 41-43.

⁵³ Cf. A. Siganos, *Les Mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, pp. 146-152.

⁵⁴ J. Michelet, *L'Insecte*, I. *La métamorphose*, *op. cit.*, pp. 171-172.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 200-201 y 209-210. Subrayado mío.

⁵⁶ O. Judson, *Manuel universel d'éducation sexuelle à l'usage de toutes les espèces* (2002), trad. J.-B. Grasset y F. Raimbault, Paris, Le Seuil, 2004, pp. 25, 52-53 y 58.

⁵⁷ Cf. A. Siganos, *Les Mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, pp. 127 y 166-168. A. Cattabiani, *Volario*, *op. cit.*, pp. 71-73. A. Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture du XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Caen-Paris, Musée des Beaux-Arts-Musée du Petit Palais, 1990, pp. 309-311. Un estudio especial debería consagrarse a la iconografía de la mariposa en el Extremo Oriente. Cf. sobre todo F. Berthier, *Bestiaire du Japon*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1989, pp. 143-144 (Maruyama Ōkyo) y 158-159 (Hokusai).

⁵⁸ Cf. P. Mauriès, *Sur les papillonneries humaines*, Paris, Gallimard, 1996 (a propósito de la serie grabada en el s. XVIII por Charles-Germain de Saint-Aubin).

⁵⁹ Cf. sobre todo Ch. Fourier, *Le Nouveau Monde amoureux* (1845), ed. S. Debout-Oleszkiewicz, *Œuvres complètes*, VII, Paris, Anthropos, 1971.

⁶⁰ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ed. É. Marty, *Œuvres complètes*, III, Paris, Le Seuil, 2002, p. 789.

⁶¹ Cf. F. Malécot, "Charles Fourier et l'utopie", postfacio a Ch. Fourier, *Du libre arbitre* (1841), ed. P. Fiévé, Burdeos-Paris, Éditions des Saints Calus, 2003, pp. 131-138.

⁶² Cf. J. Adhémar (dir.), *L'Œuvre graphique complète de Grandville*, Paris, Arthur Hubschmid, 1975, I, p. 295 y II, pp. 845-847, 1031, 1070-1073, 1200-1202, 1331.

⁶³ Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*

(1927-1940), trad. J. Lacoste, París, Le Cerf, 1989, pp. 190-219 y 634-664.

⁶⁴ A. Breton, "Au lavoir noir" (1936), *Œuvres complètes*, II, ed. M. Bonnet, P. Bernier, É.-A. Hubert y J. Pierre, París, Gallimard, 1992, pp. 669-670.

⁶⁵ *Id.*, "Ode à Charles Fourier" (1947), *Œuvres complètes*, III, ed. M. Bonnet, P. Bernier, M.-C. Dumas, É.-A. Hubert y J. Pierre, París, Gallimard, 1999, p. 359.

⁶⁶ Cf. C. Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, pp. 17-18, 44-48, 78, 119-120, 208-209, 253, 268-272. A. Mercier, "L'homme, la machine, la mante, le papillon", *Dards d'art*, *op. cit.*, pp. 26-37.

⁶⁷ A. Breton, "Picasso dans son élément", *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 10.

⁶⁸ R. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire", *ibid.*, n° 7, 1935, pp. 5-10. Young, "Le jour est trop court", *ibid.*, pp. 23-29. Cf. H. Teicher, "Chairs nocturnes, délices photographiques", *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*, dir. C. Goerg, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, pp. 201-221.

⁶⁹ Para un *découpage* detallado y un análisis de esta secuencia, cf. P. Dubois y É. Arnoldy (dir.), *Un Chien andalou : lectures et relectures, numero especial de Revue belge du cinéma*, n° 33-35, 1993, pp. 127-154.

⁷⁰ Sobre Max Ernst, cf. W. Spies, *Max Ernst : les collages. Inventaire et contradictions* (1974), trad. É. Kaufholz, París, Gallimard, 1974, ils. 144, 282, 338, 500-501 y 532. Sobre André Masson, cf. C. Creste (dir.), *André Masson*, Nimes, Carré d'Art-Musée des Beaux-Arts, 1985, p. 109. Sobre Dubuffet, cf. M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, IX. *Assemblages d'empreintes*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1968, pp. 7 y 12-21. J. Dubuffet, "Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952" (1957), *Prospectus et tous écrits suivants*, II, ed. H. Damisch, París, Gallimard, 1967, pp. 93-94. *Id.*, *Poirer le papillon. Lettres à Pierre Bettencourt* (1949-1985), París, Lettres Vives, 1987. Sobre los "poèmes-objets" de André Breton, cf. A. Breton, *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, París, Gallimard, 1991, p. 119.

⁷¹ Cf. M. Moutashar (dir.), *Dards d'art*, *op. cit.* E. Kisook (dir.), *Iconography of Butterfly*, Seul, Coart Project, 2001. Sobre Paul-Armand Gette y el motivo de la ninfa, cf. J.-F. Taddei y P. Leguillon (dir.), *Paul-Armand Gette : de quelques nymphes et imagos*, Nantes, FRAC des Pays de la Loire-Éditions Joca Seria, 1993.

⁷² Cf. M. de Menezes, "Le laboratoire comme atelier d'artiste", *L'Art biotech'*, dir. J. Hauser, Nantes-Trézélan, Le Lieu unique-Filigranes Éditions, 2003, pp. 71-78.

⁷³ J.-H. Fabre, *Souvenirs entomologiques*, *op. cit.*, I, pp. 498-512 y 770-780. *Id.*, *Récits sur les insectes*, *op. cit.*, pp. 130-132 y 222.

⁷⁴ L. Carroll, *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva* (1871), trad. H. Parisot, París, Aubier-Flammarion, 1971, pp. 98-99 [N. del T.: La traducción de H. Parisot citada por el autor es muy libre y se basa en una serie de juegos de palabras permitidos por la lengua francesa ("papapillon", "grand-papapillon", etc.), pero bastante alejados del texto original. Por ello, aun conservando para el conocimiento del lector la referencia a la cita del autor, y sólo en este caso, he preferido remitirme en mi traducción al original de L. Carroll, *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, ed. M. Gardner, Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1965, p. 223].

⁷⁵ V. Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 318. F. Ponge, *Le Parti pris des choses* (1942), *Œuvres complètes*, I, ed. dirigida por B. Beugnot, París, Gallimard, 1999, p. 28.

⁷⁶ Cf. J.-M. Guilcher, *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, París-La Haye, Mouton, 1969, pp. 118-119. R. Bérard (dir.), *La Tauromachie. Histoire et dictionnaire*, París, Robert Laffont, 2003, p. 627.

⁷⁷ Cf. Aristote, *Histoire des animaux*, IV, 7, trad. J. Bertier, París, Gallimard, 1994, pp. 227-231. J. Michelet, *L'Insecte*, II. *La société*, *op. cit.*

⁷⁸ C. Baudelaire, "Le désir de peindre" (1863), *Œuvres complètes*, I, ed. C. Pichois, París, Gallimard, 1975, p. 340.

⁷⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), trad. M. de Gandillac, *Œuvres philosophiques complètes*, VI, ed. G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1971, p. 53.

⁸⁰ W. Benjamin, *Enfance berlinoise* (1933-1935), trad. J. Lacoste, París, Maurice Nadeau, 1978 (ed. revisada, 1988), pp. 41-42.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

⁸² *Ibid.*, pp. 42-43.

⁸³ *Id.*, "Sur le concept d'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres*, III, París, Gallimard, 2000, p. 430.

⁸⁴ *Id.*, "Fouilles et souvenir" (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, París, Christian Bourgois, 1998, pp. 181-182.

⁸⁵ S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson revisada por D. Berger, París, PUF, 1971, p. 221.

⁸⁶ Cf. G. E. Lessing, "Comment les Anciens représentaient la mort" (1769), trad. R. Klein, *Laocoon*, París, Hermann, 1990, pp. 207 y 220-221. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1942, pp. 319-324, 331, 346 y 409.

⁸⁷ W. Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne* (1903), trad. J. Bellemin-Noël, París, Gallimard, 1986, pp. 81-82. Cf. S. Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), trad. P. Arhex y R.-M. Zeitlin, París, Gallimard, 1986, p. 154.

⁸⁸ S. Freud, "Éphémère destinée" (1918), trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet y A. Rauzy, *Résultats, idées, problèmes. I, 1890-1920*, París, PUF, 1984, pp. 233-236.

⁸⁹ *Id.*, "Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'Homme aux loups)" (1918), trad. M. Bonaparte y R. Löwenstein, revisada por A. Berman, *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1979, pp. 332 y 393-394. Cf. también el breve comentario de estas apariciones por M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (1959-1961), ed. C. Lefort, París, Gallimard, 1964, pp. 293-294.

⁹⁰ Cf. C. Morineau, "De l'imprégnation à l'empreinte, de l'artiste au modèle, de la couleur à son incarnation", *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp. 120-155.

⁹¹ Cf. C. Spitteler, *Imago* (1906), trad. B. This et al., París, Navarin, 1984.

⁹² Cf. C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* (1911-1925), trad. L. De Vos, París, Aubier-Montaigne, 1931.

⁹³ Cf. J. Lacan, "Les complexes familiaux dans la formation des individus. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie" (1938), *Autres Écrits*, París, Le Seuil, 2001, pp. 23-84 (en particular pp. 38 y 79).

⁹⁴ *Id.*, "Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", *Minotaure*, n° 1, 1933, pp. 68-69.

⁹⁵ *Id.*, "Propos sur la causalité psychique" (1946), *Écrits*, París, Le Seuil, 1966, p. 188.

⁹⁶ *Id.*, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" (1949), *ibid.*, p. 96.

⁹⁷ *Id.*, "Propos sur la causalité psychique", art. cit., p. 188.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁹ *Id.*, "Les complexes familiaux", art. cit., p. 35. *Id.*, "L'agressivité en psychanalyse" (1948), *Écrits, op. cit.*, pp. 101-124.

¹⁰⁰ *Id.*, *L'Identification. Séminaire 1961-1962*, París, Association freudienne internationale [documento interno no venal], 1995, p. 407.

¹⁰¹ H. Rorschach, *Psychodiagnostic. Méthode et résultats d'une expérience diagnostique de perception (interprétation libre de formes fortuites)* (1921), trad. A. Ombredane y A. Landau, revisada por C. Beizmann, París, PUF, 1962, p. 1-2.

¹⁰² C. Chabert, *La Psychopathologie à l'épreuve du Rorschach*, París, Dunod, 1987 (ed. 1998), pp. 268-269.

¹⁰³ H. Rorschach, *Psychodiagnostic, op. cit.*, p. 37: "Las formas vistas más frecuentemente son formas animales."

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42. Cf. igualmente F. Minkowska, *Le Rorschach. À la recherche du monde des formes*, París, Desclée de Brouwer, 1956 (reed. París, L'Harmattan, 2003), p. 189. R. Mucchielli, *La Dynamique du Rorschach*, París, PUF, 1968, pp. 105-112.

¹⁰⁵ C. Chabert, *Le Rorschach en clinique adulte. Interprétation psychanalytique*, París, Dunod, 1983 (ed. 1997), pp. 118, 145 y 156.

¹⁰⁶ M. Orr, "Quelques observations inédites sur le test de Rorschach", *Bulletin du Groupement français du Rorschach*, n° 11, 1959, pp. 15-19.

¹⁰⁷ R. Kuhn, *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach* (1954), trad. J. Verdeaux, París, Desclée de Brouwer, 1957 (ed. revisada y corregida, 1992), p. 139 (sobre la lámina v) y *passim*.

¹⁰⁸ C. Chabert, *Le Rorschach en clinique adulte, op. cit.*, pp. 61 y 159. *Id.*, *La Psychopathologie à l'épreuve du Rorschach, op. cit.*, pp. 61 y 218.

¹⁰⁹ L. Binswanger, "À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie" (1947), trad. J. Verdeaux y R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, París, Minuit, 1971, p. 228.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 231-232.

¹¹² Cf. H. Wölfflin, "Sur les côtés droit et gauche dans le tableau" (1928) y "Le problème de l'inversion dans les cartons de tapisserie de Raphaël" (1930), trad. R. Rochlitz, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, París, Flammarion, 1997, pp. 116-131.

¹¹³ *Id.*, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (1886), trad. dirigida por B. Queysanne, París, Éditions Carré, 1996, pp. 30-31.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 53. Esta fenomenología de la simetría se encuentra, en la misma época, en numerosos ensayos de estética, sobre todo los de Georg Simmel. Cf. G. Simmel, "La signification esthétique du visage" (1901), trad. S. Cornille y P. Ivernel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, París, Rivages, 1988, pp. 137-144. *Id.*, "Le cadre. Un essai esthétique" (1902), trad. K. Winkelvoss, *Le Cadre et autres essais*, París, Gallimard, 2003, pp. 29-40. *Id.* "Pont et porte" (1909), trad. S. Cornille y P. Ivernel, *La Tragédie de la culture, op. cit.*, pp. 159-166. *Id.*, "L'anse" (1911), *ibid.*, pp. 217-228.

¹¹⁷ F. Boas, *L'Art primitif* (1927), trad. C. Fraixe y M. Benguigui, París, Adam Biro, 2003, p. 62.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 70. Cf. igualmente pp. 341-351.

¹²¹ *Ibid.*, p. 288.

¹²² Cf. C. Samuel, *The Chilkat Dancing Blanket*, Norman-Londres, University of Oklahoma Press, 1982 (ed. 1990), *passim* y sobre todo pp. 17, 33, 49, 71 y 201.

¹²³ Cf. A. Jonaitis (dir.), *Chiefly Feasts. The Enduring Kwakiutl Potlatch*, Nueva York-Seattle-Londres, American Museum of Natural History-University of Washington Press, 1991, pp. 251-281. En su estudio sobre las pinturas faciales de los Indios de la Columbia británica, Franz Boas muestra el juego constante de las simetrías subrayadas y rotas (como cuando un relámpago o una serpiente se enrollan desde la base del cuello, a la derecha del rostro, hasta la frente, a la izquierda). Cf. F. Boas, *Facial Paintings of the Indians of Northern British Columbia*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1898 (reed. Nueva York, AMS Press, 1975), láms. I-VI.

¹²⁴ F. Boas, *L'Art primitif, op. cit.*, p. 254.

¹²⁵ C. Lévi-Strauss, "Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique" (1944-1945), *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p. 281.

¹²⁶ H. Focillon, *Vie des formes* (1943), París, PUF, 1970, p. 4.

¹²⁷ Cf. J.-H. Fabre, *Souvenirs entomologiques, op. cit.*, II, pp. 612-620 ("La géométrie de l'insecte"). J.-P. Vesco y P. Starosta, *Papillons*, París, Éditions du Chêne-Hachette, 2000, p. 15. P. Leraut y G. Mermet, *Regard sur les insectes. Collections d'entomologie du Muséum national d'Histoire*

naturelle, París, Muséum national d'Histoire naturelle-Imprimerie nationale, 2003, p. 116.

¹²⁸ Cf. J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, Nueva York, Simon & Schuster, 1996, pp. 46-85.

¹²⁹ Cf. J. Nicolle, *La Symétrie dans la nature et les travaux des hommes*, París, Éditions du Vieux Colombier, 1955, pp. 33-39. C. Chéroux, *Une généalogie des formes récréatives en photographie (1890-1940)*, Thèse de l'Université de París I, Panthéon-Sorbonne, 2004, I, p. 288 y II, ils. 469-473 (ejemplos de Claude Cahun, Ilse Bing, Florence Henri, Léo Malet). Cf. en particular, en Léo Malet, la práctica del "espejo movido perpendicularmente a la página ilustrada de cualquier publicación" que, por ejemplo, transforma la imagen banal de un zapato en la figura de un hombre deshollado. "[El espejo así utilizado] hace aparecer, en la inquietante desnudez de su inconsciente, bocas y sexos que se abren y cierran, balbucean, gritan y chillan equívocas invitaciones...". L. Malet, "La clé du champ de manœuvres", *La Conquête du monde par l'image*, París, Éditions de la Main à Plume, 1942, pp. 6-7.

¹³⁰ W. Benjamin, "Brèves ombres (II)" (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, II*, París, Gallimard, 2000, p. 349.

¹³¹ R. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire" (1935), *Le Mythe et l'homme*, París, Gallimard, 1938 (ed. 1972), p. 113.

¹³² *Ibid.*, p. 94 (pasaje más o menos retomado en *id.*, *Méduse et Cie*, París, Gallimard, 1960, pp. 124-125).

¹³³ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁴ V. Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 158.

¹³⁵ J. Michelet, *L'Insecte, I. La métamorphose, op. cit.*, p. 200.

¹³⁶ Cf. por ejemplo J.-C. Lévêque, *Le Sens du beau chez les bêtes* (1873), París, Éditions VillaRose, 2000. E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Londres, Phaidon, 1979 (ed. 1984).

¹³⁷ G. Bataille, *La Part maudite, I. La consommation* (1949), *Œuvres complètes, VII*, París, Gallimard, 1976, pp. 25-47.

¹³⁸ R. Caillois, *Méduse et Cie, op. cit.*, pp. 42, 45-46 y 51.

¹³⁹ *Id.*, "La dissymétrie" (1973), *Cohérences aventureuses*, París, Gallimard, 1976, pp. 250-251.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 267.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 202. Cf. *id.*, *Méduse et Cie, op. cit.*, pp. 9-18. Sobre el "cono-

cimiento diagonal" y las relaciones entre historia natural y estética en Caillois, cf. J. Dorst, "Roger Caillois naturaliste", *Roger Caillois*, dir. J.-C. Lambert, París, Éditions de la Différence, 1991, pp. 230-245. J. Galard, "Roger Caillois et l'élargissement de l'expérience esthétique", *ibid.*, pp. 337-347. J. Schlanger, "Vestiges de rien : le monde selon Caillois", *ibid.*, pp. 423-428. D. Chaperon, "Sémantique de la mante", *Roger Caillois, la pensée aventurée*, dir. L. Jenny, París, Belin, 1992, pp. 33-50. S. Massonet, *Les Labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*, París, L'Harmattan, 1998, pp. 101-148, 154-155 y 290-301. A.-É. Halpern, "La taupe de l'analogie qui se croyait un papillon : Roger Caillois et la biologie animale", *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, dir. J.-P. Courtois y I. Krzywkowski, París, Éditions L'Improvisiste, 2002, pp. 161-186. L. Jenny, "Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme?", *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractations d'une œuvre*, dir. A. Laserra, Padua, Unipress, 2002, pp. 47-63.

¹⁴² Cf. Ch. Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872), trad. S. Pozzi y R. Benoit, París, Reinwald, 1877.

¹⁴³ F. J. J. Buytendijk, *Traité de psychologie animale* (1952), trad. A. Frank-Duquesne, París, PUF, 1952, p. 6.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7. Sobre la crítica de los presupuestos teleológicos que implica este modo de ver, cf. T. von Uexküll, "Critique des présupposés contemporains en matière de philosophie de la nature et de notre attitude à l'égard du problème de la téléologie" (1953), trad. G. Thinès, *Études phénoménologiques*, xii, 1996, n° 23-24, pp. 65-97.

¹⁴⁵ G. Thinès, "La forme animale selon Buytendijk et Portmann", *Études phénoménologiques*, xii, 1996, n° 23-24, pp. 195-207. Cf. *id.*, *Existence et subjectivité. Études de psychologie phénoménologique*, Bruselas, Presses de l'Université, 1991, pp. 125-168.

¹⁴⁶ A. Portmann, *La Forme animale* (1958), trad. G. Rémy, París, Payot, 1961. Sobre la obra de Portmann, cf. *Revue européenne des sciences sociales*, xxxvii, 1999, n° 115 ("Animalité et humanité. Autour d'Adolf Portmann").

¹⁴⁷ *Id.*, "L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes" (1958), trad. J. Dewitte, *Études phénoménologiques*, xii, 1996, n° 23-24, pp. 131-164.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 136-137 y 139.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 152 y 157.

¹⁵¹ Cf. H. F. Nijhout, *The Development and Evolution of Butterfly Wing Patterns*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991. S. B. Carroll *et al.*, "Pattern Formation and Eyespot Determination in Butterfly Wings", *Science*, cclxv, 1994, pp. 109-114. S. Berthier, *Les Couleurs des papillons ou l'impérative beauté. Propriétés optiques des ailes de papillons*, París-Berlín, Springer, 2000, pp. 35-41 y 75-96.

¹⁵² G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, París, Minuit, 1988, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 22-23 y 103-112.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 47-52 y 189.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 36 y 140.

¹⁵⁶ Cf. L. Pasteur, *Œuvres, I. Dissymétrie moléculaire* (1847-1857), ed. P. Vallery-Radot, París, Masson, 1922.

¹⁵⁷ Cf. P. Curie, "Sur les questions d'ordre : répétitions" (1884), *Œuvres*, París, Gauthier-Villars, 1908 (reed. París-Montreux, Éditions des Archives contemporaines, 1984), pp. 56-77. *Id.*, "Sur la symétrie" (1884), *ibid.*, pp. 78-113.

¹⁵⁸ *Id.*, "Sur la symétrie dans les phénomènes physiques" (1894), *ibid.*, pp. 127 y 141. Para una aproximación reciente a estos problemas fundamentales, cf. É. Brézin, "Symétries et symétries brisées : la compétition ordre-désordre et les changements d'état de la matière", *Université de tous les savoirs, xvii. Les états de la matière*, dir. Y. Michaud, París, Odile Jacob, 2002, pp. 9-20.

¹⁵⁹ P. Levi, "L'asymétrie de la vie" (1984), trad. N. Bauer, *L'Asymétrie de la vie. Articles et essais, 1955-1987*, París, Robert Laffont, 2004 (ed. 2005), pp. 246 y 250.

¹⁶⁰ *Id.*, "Pourquoi revoir ces images" (1985), *ibid.*, pp. 148-150.

¹⁶¹ Cf. H. Volavková (dir.), "...I Never Saw Another Butterfly..." *Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp, 1942-1944* (1959), trad. J. Nemcová, ed. ampliada por la United States Holocaust Memorial Museum, Nueva York, Schocken Books, 1993, p. 39. Cf. igualmente el relato de infancia y supervivencia—entre estrellas amarillas y mariposas de la muerte—de C. Edvardson, *L'Enfant brûlé recherche le feu* (1984), trad. A. Lagny y A. Rabinovitch, París, Stock, 1988.

¹⁶² Cf. E. N. Lorenz, *The Essence of Chaos*, Seattle, University of Washington Press, 1993, pp. 6-15 y 181-184.

¹⁶³ Cf. G. E. Lessing, "Comment les Anciens représentaient la mort",

art. cit., pp. 207 y 220-221. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, op. cit., pp. 319-324, etc.

¹⁶⁴ J. W. Goethe, *Le Divan* (1819), trad. H. Lichtenberger, París, Gallimard, 1984, pp. 43-44. Sobre la ambivalencia del simbolismo de la mariposa en Goethe, cf. J. Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, op. cit., pp. 58-59 y 65.

¹⁶⁵ J. Michelet, *L'Insecte, 1. La métamorphose*, op. cit., p. 104.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 87-90 y 99.

¹⁶⁷ P. Valéry, *Mélange* (1941), *Œuvres, 1*, ed. J. Hytier, París, Gallimard, 1957, p. 321.

¹⁶⁸ J.-H. Fabre, *Souvenirs entomologiques*, op. cit., II, pp. 234 y 246-261.

¹⁶⁹ R. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire", art. cit., pp. 98-99 y 114-116.

¹⁷⁰ Cf. A. Chillida (dir.), *Las mil y una noches. José María Sicilia, Enrique Morente, Juan Goytisolo*, Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2005, pp. 133-147.

¹⁷¹ *Éric Poitevin. Les papillons*, Burdeos, William Blake & Co-Galerie Jean-François Dumont, 1994.

¹⁷² Cf. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne* (1995), trad. B. Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999, pp. 317-347. *Id.*, *Austerlitz* (2001), trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, pp. 114-115. Sobre el motivo de la mariposa en Sebald, cf. O. Still, "Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden". Textbeziehungen zwischen Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov", *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, n° 29, 1997, pp. 596-623. Y sobre todo M. Pic, "Image-papillon et ralenti : W. G. Sebald ou le regard capturé", *Infra-Mince*, n° 2, 2006, pp. 90-104.

¹⁷³ Cf. V. Nabokov, *Autres rivages*, op. cit., pp. 153-154. Sobre el motivo de la mariposa en Nabokov, cf. sobre todo J. Karges, *Nabokov's Lepidoptera : Genres and Genera*, Ann Arbor, Ardis Publishers, 1985. F. Cataluccio, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Turín, Einaudi, 2004, pp. 127-131. Otra experiencia literaria que pone en escena un "sujeto-mariposa" se encuentra en el libro de M. La Chance, *Carnet du Bombyx. Chimera in vacuo bombinans*, Montreal, Éditions de l'Hexagone, 2000.

¹⁷⁴ C. Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), París, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 50-51.

¹⁷⁵ M. Blanchot, *Le Ressassament éternel* (1935-1936), en *Après coup*,

París, Minuit, 1983, p. 78. Agradezco a Jonathan Degenève que me haya recordado este texto.

¹⁷⁶ *Id.*, "Le mystère dans les lettres" (1946), *La Part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 53. *Id.*, "La littérature et le droit à la mort" (1948), *ibid.*, p. 319. Subrayado mío.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Este texto, redactado en 2006, constituye el primer capítulo (titulado "Apparaissant, disparaissant : papillonnant") de la obra *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, París, Minuit, 2007.