

SOBRE LA DESCRIPCIÓN: HISTORIA Y SENTIDO DE UNA DESAUTORIZACIÓN

Juan Emilio Estil·les Farré
Universidad de Zaragoza

La recomendación *ante oculos ponere* -describir como si se estuviera viendo y alcanzar ese efecto en el receptor- constituyó en la retórica antigua el principal y casi único precepto de la teoría de la descripción. Por esta vía, las escasas reflexiones sobre la percepción y su expresión verbal que llevé a cabo la Retórica quedaron ya para siempre vinculadas al fenómeno de la descripción.

Hallamos formulaciones de este precepto en Aristóteles¹, Quintiliano², Cicerón³, *Ad Herennium*⁴, Longino⁵, etc., por un lado; y en los *progymnasmata* de Teón⁶, Aftonio⁷, Hermógenes⁸, Prisciano⁹, etc., por otro. En ningún caso estas propuestas contienen una reflexión sobre la comunicación: no suelen superar el ámbito de lo textual, a pesar de que a estos retóricos debemos también las primeras propuestas sobre la *imaginación*, en el primer caso; y sobre los tipos y métodos de la descripción, en el segundo.

1.- "como los padecimientos que se muestran inminentes son los que mueven a compasión, mientras que los que ocurrieron hace diez mil años o los que ocurrirán en el futuro, al no esperarlos ni acordarnos de ellos, o no nos conmueven en absoluto o no de la misma manera, resulta así necesario que aquellos que complementan su pesar con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, *poniéndolo ante los ojos*" (Retórica, 1486a).

2.- "Illa vero, ut ait Cicero, *sub oculos subiectio* tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes; quem locum proximo libro subiecimus evidētia [...]. Ab aliis upotópis dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri" (9, 2, 40).

3.- *De inventione* (I, 54, 104) y *De oratore* (III, 53, 202).

4.- "Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur [...]. Statuit enim rem totam et prope ponit ante oculos" (4, 55).

5.- "se designa comúnmente por *imaginaciones [fantasía]* todo pensamiento capaz de cualquier forma de producir una expresión, pero ahora se usa este nombre, sobre todo, para aquellos pasajes en que, inspirado por el entusiasmo y la emoción, crees estar viendo lo que describes y lo presentas como algo vivo ante los ojos de los oyentes." (15, 1).

6.- "Una descripción [*ékfrasis*] es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado (p. 136).

7.- Su definición (p. 253) coincide exactamente con la de Teón.

8.- "Las virtudes de la descripción [*ékfrasis*] son principalmente claridad y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe" (*Progymnasmata*, p. 196).

9.- "descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat" (10).

SOBRE LA DESCRIPCIÓN: HISTORIA Y SENTIDO

El *ante oculos ponere* fue recibido de manera acrítica por el Humanismo. En España podemos documentarlo en autores tan dispares como Herrera (1580)¹⁰, Jiménez Patón (1604)¹¹, Lugo Dávila (1622)¹² o Correas (1625)¹³, quienes muestran cómo la escasa reflexión de la retórica sobre el fenómeno se vio reducida -aun más en la posteridad- a terminologías y a clasificaciones que poco tienen que ver con la fenomenología de la descripción.

El Neoclasicismo hizo *crystalizar* estas formulaciones en diccionarios como *Autoridades* (1726-1739)¹⁴ o Terreros (1765-1783)¹⁵; y en retóricas que conceden especial importancia al léxico teórico como la de Mayans y Siscar (1757)¹⁶.

Esta tendencia se proyecta, por último, hasta la segunda mitad del s. XIX, cuando surgen los manuales escolares de retórica y preceptiva de gran difusión. Todo ello a pesar de que una nueva terminología expresaba tímidamente desde la primera mitad la nueva concepción que de la mirada descriptiva aportaba el Romanticismo.

En la actualidad algunos manuales formalistas siguen insistiendo en la misma idea¹⁷.

Esta abrumadora insistencia no podía ser casual. La retórica insiste ciegamente sobre la mirada porque hace de ella un uso selectivo; porque creía poder *hacer ver* sólo para *hacer creer*. Mostrar y demostrar¹⁸, poner ante los ojos y ante la inteligencia, se identifican en la retórica porque la percepción se circunscribe a los elementos de la *prueba*, y alcanza la verosimilitud en el acto descriptivo.

El medio que los retóricos aconsejaron para producir tal efecto tenía un marcado carácter platónico. Como resume Lausberg:

Como quiera que en el público solamente se pueden provocar afectos fuertes cuando el orador mismo se halla poseído íntimamente por los afectos, el orador (tanto para la expresión de hechos realmente patéticos como de los poco o nada patéticos) ha de dominar, como un consumado actor, el arte de despertar fuertes

10.- "Hypotiposis, que en lengua latina se dice evidencia, o ilustración, o demostración, o descripción, cuando las cosas, la persona, el lugar, y el tiempo se exprimen de tal suerte con palabras, que parece al que oye que lo ve con los ojos, más que no lo siente con las orejas" (nota 305).

11.- "La Hypothiposis tiene muchos nombres Enargía, evidencia, ilustración, suffiguración, demostración, descripción, efficción, deformación. Que diríamos un poner las cosas delante de los ojos, y así la llama Cicerón ilustre declaración, porque es cuando la persona, lugar, el tiempo, o alguna otra cosa, así escribiéndola como diciéndola de palabra de tal suerte se pinta, representa, y declara, que más parece que se ve presente, que no que se oye ni se lee" (p. 326).

12.- Quien aplica el concepto a la *novela*: "El fin que tienen estos poemas [...] es poner a los ojos del entendimiento un espejo en el que hacen reflexión los sucesos humanos" (p. 7).

13.- "La hypotiposis es demostracion, descrizion, es una orazion que al bivo pone las cosas delante de los oxos, i de tal manera espresa alguna cosa, persona, lugar, i tiempo, que mas parece que se esta viendo que oiendo, ò leyendo; y ansi por otro nombre la llaman energheia, corrutamente enerxia, por eficacia, evidencia" (p. 432).

14.- *Hypotiposis*. Figura retórica, que hace la descripción de una cosa, la qual pone patente a los ojos, y la da a conocer con un modo vivo y pathético.

15.- "*Diatiposis*. Nombre que dieron los griegos a la figura retórica llamada de Cicerón *Declaración excelente, representación como visual*". "*Hypotiposis*. Figura retórica, que propone una cosa con tanta actividad, eficacia, y viveza, como si estuviera delante de los ojos".

16.- "Si la descripción es más sencilla y más breve [que la diatiposis], se llama hypotiposis, que quiere decir, formación de especie, descripción, o representación hecha a los ojos" (p. 412).

17.- Bourneuf y Ouellet (1975) hablan de una "función pictórica quizá perceptible de una manera más inmediata: la descripción hace ver. Claro que no siempre hay necesidad de minuciosos retablos que no quieren que nada se escape: Malraux ha señalado a propósito de Balzac que cuanto más largas son las descripciones, menos "ve" el lector..." (p. 134).

18.- Es significativo, en este sentido que *demonstratio* sea uno de los nombres clásicos de la descripción. La *Rhetorica ad Herennium* (86-82 a. C.) lo define como una *exornatio* que *pone ante los ojos* un hecho por medio de la exposición de las circunstancias que anteceden, acompañan y siguen a la acción, en clara referencia al gr. *hypotiposis*, que traduce: "Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circumstantibus non recedemus [...]. Haec exornatio plurimum prodest in amplificanda et commiseranda re huiusmodi enarrationibus. Statuit enim rem totam et prope ponit ante oculos" (4, 55, 68-69). El significado seguía vivo en Cervantes: "Otros hay que es menester vestirlos de palabras y con *demonstraciones* del rostro" (*El coloquio de los perros*).

emociones en su propia alma (Quint. 6, 2, 27-36). Las representaciones que el orador suscita en sí mismo para estimular el propio *pathos* llevan el nombre de *phantasiai* (Quint., 6, 2, 29) [...] Expresión de las *phantasiai* es la figura de la *evidentia*. (§ 257)¹⁹

Pero esta recomendación no fue, precisamente, la que habría de triunfar en la Modernidad²⁰; y pienso que ese es el origen teórico de la miseria de las reflexiones posteriores sobre la descripción en la Teoría Literaria.

En primer lugar, hay que caer en la cuenta de que los puntos de partida de la retórica conducirán, con el tiempo, a responsabilizar excesivamente a la descripción en esa tarea de *hacer ver*. Este principio ha originado que tanto teóricos como escritores hayan concedido una relevancia creciente a la descripción en sus tratados y en sus obras de creación, y que con el tiempo se haya producido, en la conciencia literaria, el fenómeno contrario.

En segundo lugar, hay que indicar que estos planteamientos nacieron al servicio de situaciones comunicativas ajenas a la ficción: actos *públicos* destinados a convencer de hechos. Es este un elemento bastante conocido que ya fue advertido por "Longino" en su tratado *Sobre lo sublime* (s. I d. C.):

una cosa es lo que persigue la imaginación en la oratoria y otra distinta la imaginación en la poesía; [...] el fin de ésta en la poesía es el asombro y el de la otra la claridad [enargeia] en los discursos. No obstante, ambas buscan igualmente un pensamiento patético y excitante. (15, 2)

La distinción de "Longino" entre *claridad en los discursos* y *asombro en la poesía* nos conduce -precisamente por sus escasas repercusiones- a un tercer problema. La consideración sobre la descripción nació afectada del *dogma del Realismo*; un lastre que proviene de la Retórica, del que todavía no nos hemos librado, que otorga excesiva preeminencia a la expresión de la realidad en la descripción, y que ha acarreado en la Modernidad el desprestigio de la actividad descriptiva en la creación verbal y en su recepción.

Una muestra de todo esto es el desarrollo enfermizo que el pensamiento literario realista posterior ha llevado a cabo en su desarrollo de la vía aristotélica, al proponer la *observación en la percepción* y la *viveza en la expresión* como principales exponentes de lo que debería ser el *ante oculos ponere*, identificado con la descripción literaria. Luzán (1737), por ejemplo, cifra su teoría en alcanzar la viveza en

la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que puede imitarse o representarse con palabras. Esta acción, o este acierto en pintar vivamente los objetos, se llama evidencia o *enargía*; y es cierto que en ella consiste gran parte de la belleza poética y del deleite que la poesía produce; pues en la *enargía* concurren los dos efectos de admiración y enseñanza que, según Aristóteles, son para el hombre de los más agradables. (p. 249)²¹

De este principio se deriva, como queda dicho, la necesidad de la *observación*. Sigue diciendo Luzán (1737):

La primera y principal regla es fijar atentamente la vista en la naturaleza, imitarla en todo y seguir puntualmente sus huellas. La belleza de la copia estriba en la semejanza con su original, y lo artificioso se aprecia más, cuanto más se parece a lo natural (pp. 249-50)

19.- Miguel de Salinas comenta en la *Retórica en lengua castellana* (1541): "Para que uno mueva en sí afectos con que después fácilmente los mueva en otros, pueden servir estos tres medios. El primero es que piense pasando por la fantasía las imágenes que representan la cosa que ha de tratar, porque mucho más mueve lo que vemos con los ojos que lo que oímos [...]. Y por eso es muy gran ventaja cuando los que escriben ponen la cosa con tanta evidencia, que realmente parece a los oidores que la ven" (pp. 163-4).

20.- Lessing (1766), por ejemplo, considera que "la admiración es un sentimiento frío, el asombro pasivo que este sentimiento comporta excluye toda otra pasión más ardiente, como excluye también toda representación clara de algo" (p. 46). El planteamiento de Alberto Lista (1844) coincide de algún modo: "¿Cuál es el fin que puede proponerse el poeta en sus descripciones? ¿Presentar los objetos a la fantasía del lector? ¿Luceir la gala de su elocución, la armonía de sus versos, la buena elección de las circunstancias y de los adornos? Todo esto afecta agradablemente a la fantasía; pero el corazón y el entendimiento quedan tranquilos" (p. 48).

21.- Lo mismo señalará el artículo *Description de L'Encyclopédie* (1782): "La Description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes".

SOBRE LA DESCRIPCIÓN: HISTORIA Y SENTIDO

Mentes más cartesianas que la de Luzán ya advirtieron los problemas que la tal *claridad* encierra. Baumgarten (1735) por las mismas fechas pretendió, como es sabido, un estudio racional del asunto:

En las representaciones oscuras no se contienen las suficientes representaciones de cosas conocidas como para reconocer y distinguir lo representado de todo lo demás, pero se contienen en las representaciones claras (por definición); por consiguiente, éstas, siendo claras, proporcionarán más elementos para dar a conocer las representaciones sensibles que si fuesen oscuras. Así, pues, un poema cuyas representaciones son claras, es más perfecto que otro cuyas representaciones son oscuras, y las representaciones claras son más poéticas que las oscuras. (§ XIII).

Pero es la *observación* donde más corrosiva ha resultado la influencia de la distinción cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*, lógicamente. Lessing (1766) sintió el problema en toda su dimensión. Partiendo igualmente del concepto de *viveza* señala:

El poeta no quiere simplemente hacerse entender, a él no le basta con que sus representaciones sean claras y precisas; quien se contenta con esto es el prosista. El poeta quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física de los objetos que nos presenta, y que en este momento de ilusión y engaño dejemos de ser conscientes del medio del que se sirve, es decir, de las palabras. (cap. XVII)²²

Pero ante la cuestión de arbitrar los medios para conseguirlo indica:

¿De qué modo llegamos a la representación clara y precisa de una cosa que se encuentra en el espacio? Primero observamos sus elementos uno por uno, luego la conexión que existe entre estos elementos, y, finalmente, el total. Nuestros sentidos realizan estas operaciones con una rapidez tan asombrosa que se nos antoja llevar a cabo una sola y única operación [...]. Supongamos ahora que el poeta, con el más bello orden, nos lleve de un elemento de su objeto a otro; supongamos también que sepa presentarnos de un modo claro y transparente la conexión que existe entre estos elementos: ¿cuánto tiempo va a necesitar para ello? Lo que los ojos ven de un golpe, el poeta nos lo va enumerando lentamente, una cosa tras otra, y a menudo ocurre que al llegar al último rasgo nos hemos olvidado ya del primero. Sin embargo, es a partir de estos rasgos como debemos formarnos la idea de un todo; para la vista, los elementos observados en el todo permanecen presentes de un modo constante; puede recorrerlos una y otra vez; para el oído, en cambio, los elementos percibidos se pierden si no permanecen en la memoria. [...] ¿qué trabajo, qué esfuerzo cuesta volver a vivir con la misma intensidad y en el mismo orden todas las impresiones recibidas del poeta y abarcarlas de una vez [...] para llegar a un concepto siquiera aproximado de todo!²³

Sus recomendaciones han de basarse, pues, en la desconfianza que la descripción obtiene en sus reflexiones; pero, además, en una inusual comprensión de lo que es la descripción en la ficción. Lessing (1766) opta por sustituir el proceso de la mirada real por la mirada ficcional, abjurando de la representación y promocionando la creación libre de la imagen en el intelecto del lector. Establece para ello dos recomendaciones. La primera consiste hacer mención del efecto que causa la visión del objeto:

22.- Blair (1798) sitúa el fenómeno en la *elección* del objeto: "El objeto descrito debe ser de tal naturaleza, que de suyo embargue la fantasía, y la disponga a salir de sus límites: debe ser alguna cosa vasta, portentosa, y nueva: o el escritor debe poner su arte en ejercicio para acalorar por grados la fantasía, y prepararla a pensar altamente del objeto que intenta describir" (t. II, p. 78).

23.- Enfoque en el que coincide el Goethe de *Poesía y verdad* (1811-33):

"Para la retórica en sí y de por sí no habían acertado a encontrar ningún principio básico; era harto ingeniosa, chapucera. La pintura, ese arte que se entra por los ojos, que con los sentidos exteriores puede seguirse paso a paso, parecía más favorable a tal fin; ingleses y franceses habían ya teorizado sobre el arte plástico, y creyóse poder basar la poesía en una alegoría de allí tomada. Ponía aquélla cuadros ante los ojos; ésta, ante la fantasía, de suerte que los cuadros poéticos eran lo primero a que atendiese. Se empezaba por la metáfora, seguían las descripciones, y sacábase a plaza todo aquello que pudiera ser representado ante los sentidos externos.

¡Cuadros, pues! Pero ¿de dónde habían de tomarse estos cuadros sino de la Naturaleza? Evidente era que el pintor remedaba a la Naturaleza; ¿por qué no había de hacerlo así también el poeta? Pero la Naturaleza, tal y como se muestra a nuestra vista, no puede ser imitada; contiene en sí muchas cosas insignificantes, indignas, de suerte que es preciso seleccionar; pero ¿qué es lo que ha de determinar la selección? Debemos buscar lo principal; pero ¿qué es lo principal?" (II, 7, p. 1607).

El mismo Homero, que con tanto cuidado se abstiene de toda descripción detallada de la belleza corporal —hasta tal punto que, siguiendo la andadura de sus versos, apenas nos enteramos de que Helena tenía los brazos blancos y una hermosa cabellera—, este mismo poeta sabe, a pesar de todo, darnos una idea de la belleza de esta mujer, una belleza que supera con mucho todo lo que en este sentido son capaces de hacer las artes plásticas. [...] Lo que Homero no podía ir describiendo según los elementos de que consta nos lo hace ver en el efecto que produce sobre los demás. Pintados, poetas, la complacencia, la atracción, el amor, el arrobamiento que causa la belleza y nos habréis pintado la belleza misma. (pp. 215-6)²⁴

Es algo para lo que Baumgarten (1735) había dado un cierto soporte racional, rompiendo también con la concepción de la representación realista:

Igualmente puede demostrarse por esta razón que se representan para nosotros más cosas en lo que nos representamos como bueno o como malo, que si así no lo representásemos; por tanto, las representaciones de las cosas que se nos ofrecen como buenas o como malas son extensivamente más claras que si así no se nos mostrasen, y de aquí que sean más poéticas. Pero tales representaciones son movimientos de los afectos y, por consiguiente, es poético excitar los afectos. (§ XXVI)²⁵

Y que fundamentó las técnicas de meditación y predicación que recomienda san Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales* (1534)²⁶. Citamos el ejemplo más extenso, el Infierno, por cuanto en él aparece la invitación a *imaginar la mirada* junto con los demás sentidos:

1º preámbulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longitud, anchura y profundidad del infierno.

2º preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado.

1º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.

2º. El 2º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos.

3º. El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre sentina y cosas pútridas.

24.- Rojas, por ejemplo, supo interponer el elemento de la mirada para hacer más *evidente* y menos retórica la descripción de Melibea: "Comienzo por los cabellos ¿Ves tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su logura hasta el postrer asiento de sus pies; después, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras [...]. Los ojos, verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alzadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos, los labios, colorados y grosezuelos; el torno del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho, alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se desperceza el hombre cuando la mira. La tez, lisa, lustrosa; el cuero suyo oscurece la nieve; la color, mezclada, cual ella la escogió para sí (...). Las manos, pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos, luengos; las uñas en ellos, largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción que ver no puedo, no sin duda, por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que París juzgó entre las tres diosas" (p. 34).

25.- O, también, "Las impresiones más fuertes son impresiones más claras y, por lo mismo, más poéticas que las menos claras y las débiles. Las impresiones más fuertes acompañan antes al afecto más vehemente que al menos vehemente. Por consiguiente, es poético en alto grado excitar los afectos más vehementes. Esto mismo se infiere en lo siguiente: las cosas que para nosotros se representan confusamente como pésimas o excelentes, se representan también extensivamente con más claridad que si se representasen como menos buenas o menos malas; de aquí que sean más poéticas. Y la representación confusa en nosotros de una cosa como pésima o excelente determina los afectos más vehementes. Por tanto, es más poético excitar los afectos más vehementes que los menos vehementes". (§ XXVII).

26.- El soporte teórico de estas *composiciones* resulta muy breve: "1º preámbulo. El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Christo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo." (p. 169).

SOBRE LA DESCRIPCIÓN: HISTORIA Y SENTIDO

4°. El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

5°. El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas. (pp. 173-4).

El segundo de los medios que Lessing propone -insistiendo además en las diferencias entre pintura y literatura- consiste en *transformar la belleza en gracia*:

La gracia es la belleza en movimiento, y, precisamente por esto, resulta menos fácil para el pintor que para el poeta. El pintor sólo puede hacernos adivinar el movimiento, pero de hecho sus figuras no se mueven. Por esto en su obra la gracia se convierte en mueca.

En la poesía, en cambio, esta cualidad sigue siendo lo que es: una belleza transitoria que deseáramos ver una y otra vez. La gracia se va y vuelve; y como, en general, somos capaces de recordar más fácilmente y con mayor viveza un movimiento que unas simples formas o colores, igualmente la gracia produce en nosotros una impresión más profunda que la belleza. (pp. 216-7)²⁷.

Es decir, promueve otro tipo de representación de la realidad que elude la descripción y, en puridad, la *representación* misma.

Esta desautorización de la descripción, que recorre todo el *Laocoonte*, se ha agudizado en el presente siglo. Afirmaciones²⁸ como la de Breton, en el *Manifeste du surréalisme* que censura los usos descriptivos tradicionales:

Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs;

la de Camus, en el *Mythe de Sisyphe*, que critica a la descripción misma:

Décrire, telle est la dernière ambition d'une pensée absurde

o la de Paul Valéry:

Confessions et description- les deux moyens, exemples et agents de ruine de toute construction,

ponen de manifiesto la profunda crisis que vive la descripción *tradicional*, en su supuesto cometido de reflejar la realidad. Sólo el enfoque realista puede justificar la conocida afirmación de Debray-Genet (1988) según la cual "la description est sans doute l'acte littéraire le plus utopique" (p. 237).

Esta situación ha motivado que gran parte de las reflexiones que se dedican a la descripción se pierdan allegando justificaciones²⁹ innecesarias en el contexto de la ficción artística, por un lado; y por otro, ha orientado los estudios hacia ámbitos ajenos a lo específicamente literario, como la psicología, la fenomenología, el análisis la imagen mental o las teorías del conocimiento, por ejemplo en Husserl, autor que tanto debe a Aristóteles.

La mayoría de los autores, sin embargo, permanecen firmes en el análisis retórico y ajenos a este problema considerando las funciones de la descripción en el relato o las manifestaciones de su *superficie textual* como lo único destacable.

Es el uso *probatorio y público* que se hizo de la descripción en la Retórica lo que ha dirigido la forma de estas reflexiones, no la descripción misma: ha sido, en fin, la excesiva *condensación* de la

27.- Luzán (1737) coincide en la recomendación: "De esto se puede echar de ver claramente, cuán diversas sean las pinturas de los buenos poetas de esotras descripciones pueriles y cansadas. En las primeras, el poeta coge en acción y movimiento los objetos y, representándolos con vivas palabras, hace de modo que parece que se están viendo mover y obrar como el poeta los describe; en esotras, todo es muerto, sin acción y sin alma." (p. 255).

28.- Recogidas por Adam y Durrer (1988, p. 14).

29.- Como la de Zola en su artículo "De la description" (1880), incluido en *Le Roman Expérimental*: "...nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu" (p. 232).

relación entre *hacer ver* y *hacer creer* -el Realismo- lo que nos ha impedido pensar, escribir y leer la descripción en libertad.

Referencias Bibliográficas

ADAM, J. M. y DURRER, S. 1988. "Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: le cas de la description", *Langue Française*, 79.

AFTONIO. s. IV-s. V. *Progymnasmata* [Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1991].

ANÓNIMO. 86-82 a. C. *Rhetorica ad C. Herennium* [Ed. de Harry Caplan que la atribuye a Cicerón. London, Loeb Classical Library, 1981].

ANÓNIMO. s. I d. C. *Sobre lo sublime* [J. GARCÍA LÓPEZ, *Demetrio, Sobre el estilo. "Longino"*, *Sobre lo sublime*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1979].

ARISTÓTELES. s. IV a. C. *Retórica* [Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1991].

BAUMGARTEN, A. T. 1735. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires, Aguilar, 1955].

BLAIR, H. 1783. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Londres. [J. L. Munárriz (trad). *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. Madrid, Antonio Cruzado, 1798, 4 vols].

BOURNEUF, R. & OUELLET, R. 1975. *L'univers du roman*. Paris, Presses Universitaires de France [*La novela*. Barcelona, Ariel, 1975].

CORREAS, Gonzalo de. 1625. *Arte de la lengua española castellana* (ms.) [ed. de Emilio ALARCOS. Madrid, CSIC, 1954].

DEBRAY-GENETTE, R. 1988. "Voyage et description: *Par les champs et par les grèves*", *Métamorphoses du récit*. Paris, Seuil, pp. 237-259.

GOETHE, Johan W. 1811-33. *Poesía y verdad* [*Obras Completas*, t. II. Madrid, Aguilar, 5ª ed., 1987]

HERMÓGENES. 160-225 d. C. *Progymnasmata* [Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1991].

HERRERA, Fernando de. 1580. *Anotaciones*. En *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera [GALLEGO MORELL, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972, pp. 305-594].

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé. 1604. *Elocuencia española en arte*. Toledo, Tomás de Guzmán [E. CASAS, ed., *La Retórica en España*. Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 1980, pp. 217-373].

LAUSBERG, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag [*Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols. Madrid, Gredos, 1966].

LESSING, G. E. 1766. *Der Laokoon* [*Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*] Madrid, Editora Nacional, ed. de Eustaquio Barrau].

LOYOLA, San Ignacio de. 1534. *Ejercicios Espirituales* [*Obras Completas*. Madrid, BAC, 1952].

LUGO DÁVILA, Francisco. 1622. "Introducción a las novelas" en *Teatro popular. Novelas Morales para mostrar los géneros de vida del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*. Madrid [Emilio Cotarelo ed., Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas. Madrid, 1906].

LUZÁN, I. de. 1737. *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla [Barcelona, Labor, 1977].

MAYANS Y SISCAR, G. 1757. *Rhetorica* [Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1984].

ROJAS, Fernando de. 1502. *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. [Salvat, Estella, 1970].

SALINAS, Miguel de. 1541. *Retórica en lengua castellana*, Alcalá [E. CASAS, ed., *La Retórica*

SOBRE LA DESCRIPCIÓN: HISTORIA Y SENTIDO

en España. Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 1980, pp. 39-200].

TEÓN, Elio. s. I d. C. *Progymnasmata* [Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1991].

ZOLA, Émile. 1880. "De la description". *Le Roman Expérimental*. [Paris, Garnier-Flammarion, 1971, pp. 231-5].