



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

descripción. del latín *descriptio*, -ōnis (ing. *description*; fr. *description* it. *descrizione*; al. *Beschreibung*; port. *descriçãõ*).

Imagen, transmitida a través del lenguaje verbal, de algo o alguien (seres, objetos, lugares, épocas, acontecimientos, sentimientos, ideas o palabras), ya sea su referente real o imaginario, realizada a través de la selección, organización, exposición y enumeración eficaz de sus rasgos y detalles Y desde una perspectiva determinada.

Como figura retórica y estrategia discursiva, la descripción permite la representación vívida y animada de los objetos descritos, a través de la recreación detallada de una serie de enérgicas imágenes que despierta la palabra en el lector u oyente que así la recibe. En función de la naturaleza del referente la descripción puede ser, principalmente: 1) *effictio* o *retrato*, cuando lo descrito es una persona (siendo *prosopografía* la descripción de su aspecto o cualidades físicas, *etopeya* la de sus cualidades morales, costumbres, acciones o pasiones; *paralelo* la descripción de las semejanzas o diferencias entre distintos personajes, y *carácter* el retrato de un determinado tipo); 2) *pragmatografía*, cuando lo descrito es un objeto; 3) *cuadro*, cuando lo descrito es un acontecimiento, espectáculo o suceso; 4) *topografía*, cuando lo descrito es un lugar o un paisaje (siendo *topofesía* la descripción de un lugar imaginario); 5) *cronografía*, cuando lo descrito es una época o un momento determinado en el tiempo; 6) *definición*, cuando lo descrito es una palabra o un concepto. *Descriptio* está relacionada, desde sus orígenes, con los términos griegos *écfraſis*^{*}, *enargeia* e *hipotiposis*, y con los latinos *evidentia*, *demonstratio* e *illustratio*.

Dado que *descripción* (*descriptio*) es la traducción que a partir de las retóricas latinas se ofrece para el término griego *écfraſis*^{*}, el derrotero de ambos conceptos se ha entrecruzado consecuentemente a lo largo de su historia, siendo únicamente en época moderna cuando se acusa una bifurcación más clara, dándole a *écfraſis*^{*} un sentido devalado y restringido, y a *descripción* uno más abarcador y en consecuencia también más laxo, siguiendo con la amplitud semántica que recibió *descriptio* en la oratoria latina. Aunque *descriptio*, como piedra angular en el proceso de representación mimética —pues es origen de toda mimesis el reconocimiento al que lleva la descripción y, así, pensemos por ejemplo en el valor de reconocimiento que tiene la cicatriz de Ulises para Euriclea (Auerbach, 1942)—, reúne en su seno las tres propiedades principales que caracterizan al texto ecfrástico (*inmediatez*, *morosidad* en el detalle y *carácter estático* de la visión), y siendo esa coincidencia el origen de los distintos atributos que el procedimiento de la descripción ha recibido en

tiempos modernos, se ha ampliado significativamente el empleo de *descripción*, en sus estudios desde la Poética y la Retórica hasta la Historiografía, la Crítica (particularmente la Narratología) y la Teoría literarias, de manera diacrónica así como sincrónica, al estudio de 1) las *obras* y las *formas*, en su aparición en un determinado *tipo de textos* (Adam, 1984; Bal, 1981) en los que sobresale un *modo enunciativo* particularmente descriptivo o una *postura descriptiva* (Gervais-Zaninger, 2001), así como 2) los *géneros* y los *periodos* literarios, como sucede en el caso de la poesía en el siglo XVIII (Hamon, 1991), pudiéndose entender tanto el elemento (*lo descriptivo*) presente en los distintos géneros, así como hablar de un subgénero (*el descriptivo*) propiamente dicho (Riffaterre, 1972), y 3) toda una *estética*, como es el caso del Realismo en la novela durante el siglo XIX. Siendo también la descripción una 4) *figura* retórica (Beristáin, 1985) y una 5) *marca* o *elemento* dominante, englobada dentro de los “motivos libres” señalados por Tomachevski (1928), desempeña una determinada *función* (Bal, 1985) entre los distintos niveles de un texto y es, asimismo, 6) un *prototipo* textual dentro de la *secuencia descriptiva* a la que rige (Adam, 2011), frente a otras posibles secuencias (*narrativa, argumentativa, explicativa y dialogal*), y un tipo específico de 7) *forma discursiva*, siempre excesiva, pues la descripción que realizan las palabras supone un “*récit dans le récit, des récits en séries dans le récit principal*” (Debray-Genette, 1980: 294), llegando a concebirse como una suerte de segunda mimesis: “en un mot: le dé-peindre (dépeindre, c’est faire dévaler le tapis des codes, c’est référer, non d’un langage à un référent, mais d’un code à un autre code)” (Barthes, 1970: 61), acepción esta última que conecta de nuevo la *descripción* con sus orígenes en cuanto *écfrasis**.

La particular singladura de *descripción* comienza con las obras de la Retórica y la Poética clásicas. Siendo la *écfrasis** (y después su equivalente *descriptio*) uno de los ejercicios de composición retórica (*Progymnasmata*) orientado a poner el objeto descrito delante de los ojos —*hipotiposis*, o representación enérgica y viva, consistente en hacer que el objeto salte a la vista según la *Retórica* (1411b-1412a) aristotélica—, la cualidad del ejercicio descriptivo es la viveza (*enargeia*, o su equivalente latino *evidentia*). Si *enargeia* estuvo siempre relacionada con la vista para los autores griegos, pasó igualmente a traducirse en los latinos como *demonstratio, evidentia, illustratio, repraesentatio* y *sub oculos subiectio* (Zanker, 1981: 298), siendo Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IX, 2, 40) —y esa será la acepción que mantiene San Isidoro en sus *Etimologías* (II, 21, 33)— el primero que trató la *hipotiposis* y la *evidentia* con mayor detenimiento:

descripción

Mas aquella figura, que Cicerón llama *colocación ante los ojos* [sub oculos subiectio], se suele hacer cuando no se declara que ha sucedido un hecho, sino que se muestra cómo ha sucedido, y no de un modo global, sino parte por parte. Este punto de vista lo hemos expuesto en el Libro anterior al tratar de la *evidencia* [...] otros la llaman *hypotiposis* [ὑποτύπωσις], una formal presentación de cosas expresada en palabras de tal modo que más pareciera estar viéndolas que oír las narrar. (Quintiliano, 1999: 313).

El carácter visual de la descripción —“*Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle*” (Barthes, 1970: 61)—será el elemento principal en las definiciones de los principales tratados de Retórica, como el de Pierre Fontanier, *Traité général des figures de discours autres que les tropes* (1827), donde dice: “La description consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances le plus intéressantes” (1977: 420), o el de Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960, II, §1133), donde la *descriptio* es “la descripción detallada de una persona o de un objeto” (1991: 427) siendo su objetivo la *evidentia* (§810-§819), una de las figuras afectivas, aquellas que nacen al “encararse el orador con el asunto” y “con el público” (*ibid.*: 223). Siempre relacionada la descripción con el arte de los oradores, historiadores y, especialmente, con el de los poetas, el motivo aparente de este hecho es que el concepto de *enargeia* o *evidentia* abre la brecha entre los actos de *mostrar* y *decir* —distinción capital para la evolución del concepto de *descripción*— pues, según expresa Dionisio de Halicarnaso (20, 8), “nos da igual ver sucediéndose los hechos o que se nos cuenten” (2001: 92); según Prisciano (*Praeexercitamina*, X, 29), siguiendo a Hermógenes, “*descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat*” o Quintiliano (IX, 2, 43), sobre los poderes de la *evidentia*, “Esta figura ofrece algo más patente [manifestius], pues no parece contarse el suceso, sino que está ocurriendo [non enim narrari res sed agi videtur]” (1999: 315), importancia en todos ellos puesta en el acto de poder *ver* —gracias a la evocación de las *imágenes* contenidas en las palabras que, motivadas por el placer de la mimesis, despiertan la facultad de la imaginación en aquel que oye o lee como si tuviera el objeto ante los ojos sin que el referente se halle presente físicamente, algo que, por otro lado, caracteriza de manera general tanto el poder *poiético* de la palabra como el proceso de la lectura de un texto— y que, bajo los términos concretos del lema horaciano *ut pictura poesis* (*Ars poetica*, 361), recorrerá la definición de la poesía en su comparación con su arte hermana, la pintura, por tener ambas la capacidad imitativa para describir (*de-scribere*), escribir o dibujar

según un modelo: “Virgile peint, et le Tasse décrit”, dirá Jean-François Marmontel (2005: 388).

Así, *descripción*, antes de constituirse como estrategia retórica de los discursos, comienza siendo una destreza, basada en la enseñanza del ejercicio y desarrollo de la capacidad para la representación minuciosa o la imitación de una serie de referentes que se encuentran ausentes, especialmente como descripción de lugares (piénsese en la importancia y tradición de algunos *topoi* como el *locus amoenus* para el ejercicio de las *descriptions locorum*), y así quedará descrita en Cicerón o Séneca. Pasará, en cuanto *evidentia*, a ser capital para la oratoria forense, y este origen judicial de la descripción como *prueba*, es decir, como procedimiento para la evidencia* demostrativa a partir de un testimonio ocular, adoptará también connotaciones patéticas y suasorias, pues la descripción, por muy objetiva y minuciosa que se pretenda, implica necesariamente un punto de vista y, así también a veces, alcanzar una intención determinada, dejando de ser ejercicio de declamación o mero adorno del discurso para convertirse en figura que mueve a la persuasión, aumentando por tanto su grado subjetivo y sirviendo tanto a poetas, actores, como a oradores, dado el vínculo descriptivo que existe entre la capacidad para *juzgar* y la capacidad para *imaginar*, ambos cruciales tanto para la retórica como para la poética: “It is the meshing of images (*phantasiai*) with emotions (*pathe*) which underlies the affective power of description” (Webb y Weller, 1993: 285). La relación se estrechará hasta tal punto que, según la edición de 1726 del *Diccionario* de la Real Academia Española, la definición de *afecto* en pintura sea similar a la de *descripción* en la palabra: “[*afecto*] en la pintura es aquella viveza con que representa la figura en el lienzo la acción que intentó el pincel” *Descriptio* aparece ya claramente *ligada a sus posibilidades afectivas en la Rhetorica ad Herennium (IV, 39, 51)*:

Se llama *exposición* [*descriptio*] a la figura que consiste en exponer de manera clara y lúcida y con seriedad las consecuencias de unos hechos. [...] Este tipo de figuras puede servir para excitar la indignación o la piedad si se expresan y agrupan brevemente y con un estilo claro todas las consecuencias de una acción. (*Retórica a Herenio*, 1997: 288-289)

Serán por ello los poetas quienes utilicen la descripción, de tal manera que parezcan haber presenciado la escena (Pseudo-Longino, *Sobre lo sublime*, 15; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 66-71), con el fin de despertar conmoción, suspensión o estupor (*ecplexis*) en el auditorio (Aristóteles, *Poética*, 1454a4 y 1460b25), principalmente a partir del desarrollo del género epidíctico. Estos dos aspectos, el efecto de inmediatez de la acción y la conmoción de los afectos, son los que se manifestarán

descripción

desde el siglo XIII hasta el siglo XVI, con distintos momentos de eclosión para la poesía descriptiva, predominando tanto el retrato de la belleza femenina (Dante Alighieri, Francesco Petrarca y los poetas del Renacimiento) como la topografía pastoral (Jacopo Sannazaro, Garcilaso de la Vega, Torquato Tasso, etc.). En el Siglo de Oro español, como demuestra López Grigera (1994: 135-136) tiene especial relieve esta conexión en la composición poética, cuyo paralelo puede rastrearse en el *De Ratione Dicendi* de 1548 escrito por Alfonso García Matamoros, donde se dice que la *demonstración** pone la cosa delante “de tal modo como si fuera vista, contemplada, en lugar de narrada. Es muy útil para la evidencia* —claridad*— de la oración y para mover los afectos” (*apud* López Grigera, 1994: 136). En el siglo XVII la poesía descriptiva sigue estrechando sus lazos con la retórica (piénsese en las descripciones pastorales de John Milton en *Lycidas*, y también las suasorias de *Paradise Lost*, como las que pone el poeta en boca de Satanás), pero la descripción del paisaje pasará, dada esta relación de la *evidentia* con los afectos en la evolución de la poesía topográfica, a ser *descripción psicológica* (Webb y Weller, 1993) y moral, en su capacidad progresiva para mostrar el reflejo del paisaje interior del poeta sobre el paisaje que tiene frente a sus ojos, y dará luz a grandes y muy distintos desarrollos, como la poesía descriptiva de paisajes del siglo XVIII, iniciada por James Thomson con *The Seasons* (1726-1730); las experiencias del paseante en *Die Harzreise* (1824) y *Die Nordsee* (1825-1826) de Heinrich Heine, o la posterior descripción del paisaje y paisanaje castellanos en autores como Miguel de Unamuno, Azorín o Antonio Machado. Se producirá, en efecto, una interiorización del exterior que será filtrada por el alma del poeta cuyo germen se encuentra en época renacentista pero que será motivada de manera crucial por el giro que realizarán los poetas románticos alemanes e ingleses, y la descripción será ya inseparable de los fenómenos de meditación y retrospectión a partir de la influencia que ejercieran Friedrich Hölderlin en la lírica alemana, William Wordsworth en la inglesa (ya desde *An Evening Walk* o *Descriptive Sketches*, pero principalmente en *The Prelude*, publicado póstumamente en 1850) o Giacomo Leopardi en la italiana, pues abrirá las puertas a la expresión sinestésica de las emociones y con ello al simbolismo, imaginismo y surrealismo, en la estela de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke o Yves Bonnefoy. Puede considerarse, por tanto, que la descripción adoptará una tendencia mística, según un cierto orden paradójico, pues la concentración en la visión del objeto exterior desembocará en la contemplación del sujeto mismo, volviendo su atención desde el referente descrito, no ya hacia la interioridad del sujeto, sino hacia la materialidad lingüística del propio poema. Y, así, San Juan de la Cruz se expresara doblemente en su *Cántico* (vv. 61-65), con la abrupción paratáctica propia de una oración que,

reivindicando sus propias y extrañas articulaciones, señala no el paisaje, sino el poema: “Mi Amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos” (1997: 252). La descripción, que es crucial para la poesía y en especial para la poesía descriptiva, ha sido estudiada fundamentalmente por la crítica desde su función *diegética*, siendo por tanto decisiva para los textos narrativos (y, en especial, para la novela), y en menor medida para los géneros teatrales —dada la consecuente dependencia del texto a la acción, principalmente a partir del surgimiento de la representación teatral en público—, quedando algunos espacios privilegiados para su estudio, como son el coro en la tragedia o las acotaciones en el teatro moderno, si bien no se consideran intervenciones propiamente dramáticas, sino narrativas o poéticas (piénsese en las irrepresentables acotaciones de Ramón del Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, por ejemplo).

Volviendo a su correspondencia en los tratados retóricos, será Nicolás Boileau el encargado de reivindicar la descripción en su *L'Art poétique* (1674) —siguiendo siempre el modelo homérico, “Soyez vif et pressé dans vos narrations; / Soyez riche et pompeux dans vos descriptions” (III, 257-258)— y veremos ricos ejemplos de su utilización en Jean de La Fontaine y Jean Racine. Por su parte, Marmontel, en la entrada a *description* (2005: 388-394) en sus *Éléments de Littérature* (1787) parangona el arte del poeta descriptivo con la del pintor —y de ahí la importancia para ambos del punto de vista o perspectiva, los detalles, los contrastes de color y matices, la proporción y la armonía, etc.— y con la del orador, pues parece sugerir Marmontel (*ibid.*: 389) que el valor de la descripción se encuentra desde la primera de las operaciones retóricas:

Mais les descriptions du poète seront encore plus animées; et comme il est plus libre dans sa composition, c'est surtout à lui de choisir l'objet, le point de vue, le moment favorable, les traits les plus intéressants, et les contrastes qui peuvent rendre son objet plus sensible encore.

El carácter efectivo de la descripción atañe, ciertamente, a cada una de las operaciones o *partes artis* de la Retórica (véanse en Albaladejo, 1989), tanto al momento de buscar (*inventio*) y organizar (*dispositio*) las ideas, orientándolas en unos casos hacia la persuasión mediante las distintas formas de la *amplificatio* y, en otros, a la argumentación y a la demostración*, tanto como al proceso de poner las ideas en palabras (durante la *elocutio*), ayudándose de las figuras del pensamiento encaminadas a mover los afectos, y ello con ayuda de la operación de la *memoria* (piénsese en el valor descriptivo de los epítetos y las expresiones formularias, por ejemplo, para la fijación de las metáforas en la lírica

descripción

arcaica, fórmulas que, además de su colorido descriptivo, al poeta u orador sirven de apoyatura mnemotécnica) y su actualización como discurso durante la *actio* o *pronuntiatio*.

La cuestión se reavivará durante el siglo XVIII desde el punto de vista teórico con la aparición de *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) de G. E. Lessing, donde se reivindica el arte imitativo de la poesía, “pintura poética” que “nos acerca más al grado de ilusión del que, por sus propias características, es capaz el cuadro pintado” (1990: 103), rompiendo el vínculo fraternal hasta el momento trazado bajo el lema horaciano, por considerar que las artes de la pintura y las de la palabra constan de distintos lenguajes y signos, que pertenecen al espacio y al tiempo respectivamente. Además de ser el *Laocoonte* una profunda investigación sobre las diferencias semióticas de los distintos recursos expresivos, y de vincular las cualidades morales a las cualidades físicas en la descripción, la obra ofrece un concepto que después ha llegado a caracterizar el género descriptivo durante los siglos XIX y XX: el “grado de ilusión” al que Lessing se refiere no será sino el posterior “efecto de realidad” propuesto por Roland Barthes (1968) o la “ilusión de realidad” por Michael Riffaterre (1972), ambos sintagmas empleados para caracterizar el procedimiento particular de la descripción.

Concebida como la suma de los detalles que pudieran parecer en principio superfluos (Barthes, 1968: 84) se asocia la descripción con una notación “insignificante”, siempre vinculada a la narración* y dependiendo de ella —“La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée” (Genette, 1966: 157)— pero capaz sin embargo de crear subsidiariamente el “efecto de realidad” de la narración*. Así, la descripción supone en sí misma un enigma que apela a la cuestión: “tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s’il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l’on peut dire, la signification de cette insignifiance?” (Barthes, 1968: 85). La significación de esta insignificancia reside según Barthes en que la descripción aporta ilusión referencial al discurso, aquella ilusión propia de la empresa realista que, al imponer el encuentro frontal de un objeto con su expresión, destruye sin embargo la estructura tripartita del signo, al incidir para destruirlo en su carácter de “representación”.

El detalle considerado inútil de la descripción (presente ya en Boileau) es la causa de que también se atribuya al fenómeno descriptivo una naturaleza parentética y digresiva, propia de la acumulación y la enumeración (Adam, 2011: 68), y la interrupción y la suspensión —ya

presente en Quintiliano, en cuando mienta la descripción de lugares y la exposición de acontecimientos como un tipo de *parekbasis*, *egressus* o *egressio* (IV, 3, 12-14) y donde, dentro de las *egressiones*, digresiones capaces de apelar y seducir al lector hacia los meandros de la narración*, se subraya la descripción de lugares o topografía (IX, 2, 44)—, un fragmento o una estampa donde el tiempo se detiene, y que suspende la narración* por un momento. Así, el poeta es capaz de detener el movimiento en la descripción, con un efecto similar al que ejerce Medusa:

Al que también entonces intentaba alejar su mirada [Fineo] se le quedó rígido el cuello y la humedad de sus ojos se endureció en una piedra; pero, no obstante, su medrosa boca y su cara suplicante y las manos sumisas y su aspecto sometido permanecieron en el mármol. (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro V, 180-235).

Hasta tal punto la descripción es capaz de detener el tiempo de la acción que la *energeia*, aquello que dota de vida al discurso, es también capaz de congelar su movimiento y fosilizar la detención del detalle eternamente:

De là à comprendre ce qu'est la description: elle s'épuise à rendre le propre mortel de l'objet, en feignant (illusion de renversement) de le croire, de le vouloir vivant: "faire vivant" veut dire "voir mort". L'adjectif est l'instrument de cette illusion; quoi qu'il dise, par sa seule qualité descriptive, l'adjectif est funèbre. (Barthes, 1975: 72).

La llamada *inutilidad* del detalle y la suspensión temporal suponen, por tanto, el punto de partida para el enfrentamiento dicotómico entre narración* y descripción, quedando subordinada la segunda a la primera desde el punto de vista estructural, como un injerto (Hamon, 1972: 466) en el curso de la acción. La *motivación* del injerto es algo que ha preocupado especialmente a Philippe Hamon, así como la relación entre la independencia de la descripción y su relación de cohesión con el conjunto de la narración*. Sobre la crítica a la oposición *narración-descripción*, Gérard Genette (1966), en el análisis del par "Narration et description" (que aparece junto a los de *diégesis-mímesis* y *relato-discurso*) reivindica su interdependencia y la importancia de la descripción sobre la narración*, pues las representaciones de objetos y de personajes forman parte imprescindible del relato narrativo —"description begets narrative; in fact, narrative cannot come into being without description", según Riffaterre, 1990: 24)—. Toda narración* implica descripción, pero no sucede necesariamente a la inversa, "peut-être que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets" (Genette, 1966: 157), y

descripción

la descripción es capaz de verse desprendida de las nociones de tiempo y espacio, aunque rara vez se encuentre un género puramente descriptivo. Propone Genette la existencia de dos tipos de descripción, y por tanto de dos funciones: la primera, de naturaleza decorativa, comprendida como el ornamento de un discurso, siendo su función la pausa y la recreación estética, como sucede en la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*; la segunda, de naturaleza explicativa y simbólica —equivalente a las descripciones expresivas y representativas propuestas por Adam y Petitjean (1989)—, donde encontramos aquellos retratos físicos, o descripciones de vestimentas, mobiliario, etc., que ayuden a justificar la psicología de los personajes y, según Genette, es esta segunda la que se impuso con Balzac y la novela realista. Sirva, como ejemplo de esta segunda manera, el comienzo de *La Regenta* (1885) de Clarín:

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles, que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegado a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo (Clarín, 1999: 67-68).

El *aptum* retórico entre *res* y *verba* propio de la novela realista hace que el detalle descriptivo sea del todo significativo. La caída visual con la que se inicia *La Regenta* abre un espacio simbólico vertical, un emblema del desarrollo global de la acción y de los personajes, que sucede entre las alturas, desde donde el ojo panóptico del Magistral domina hasta el último rincón de las conciencias, hasta el suelo, donde se arremolinan los desperdicios humanos de la heroica ciudad. La descripción, que ya estaba desde Hermógenes relacionada con la fábula, aparece inseparablemente ligada a la narración* —piénsese en el escudo de Aquiles, descrito en el momento de su ejecución (Webb y Weller, 1993: 284) o en la armadura de Agamenón, descrita al tiempo que se la pone (Bal, 1985: 135)—. La descripción ha sido considerada, en cualquier caso, como pausa o como desvío de la narración*, siendo así identificada en sus rasgos de simultaneidad (la simultaneidad de una visión en el espacio) frente a la acción de la narración*, que es sucesiva como lo es toda acción. Pero ello implica el doble problema —que no es sino el problema de toda écfrasis*—

de 1) cómo distinguir la narración* de la descripción, es decir, cómo representar la acción de los acontecimientos mediante la descripción si los primeros no suceden nunca de manera atemporal y 2) cómo representar con el tiempo (en la escritura), mediante la descripción, aquello que se ve con el espacio (en la visión). A este problema se enfrentó Jorge Luis Borges cuando quiso emprender la tarea imposible, la transcripción del *aleph*, principio y fin de las cosas, aquel punto donde todo se ve:

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

[...] El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (Borges, 1995: 196-197).

Dado que no hay diferencia semiológica entre la descripción y la narración*, algo que implicaría un uso específico del lenguaje (Genette, 1966: 158), la descripción marca una frontera únicamente interior al relato y por tanto imprecisa: “la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements” (*ibid.*), de modo que el lenguaje narrativo se distinguiría por una suerte de coincidencia (aunque ilusoria, y también artificial) con su objeto, mientras que la descripción representaría “objets simultanés et juxtaposés dans l’espace” (*ibid.*). Pero, ¿qué ocurre, se preguntará Mieke Bal, cuándo la descripción atañe al tiempo y no sólo a la descripción de los objetos? La autora se ocupa de la descripción como signo (1977: 87-111), y expresa que la descripción siempre se trata de manera subordinada a la narración*. La descripción ha sido denigrada como forma literaria (Beaujour, 1981; Hamon, 1991; Adam, 1992) en determinados momentos de su historia, y “la dérive descriptive” ha hecho de la novela el “genre boulimique” (Hamon, 1991: 11) que ha acogido a la descripción, una vez ha sido excluida de la poesía por excesivamente prosaica y del teatro por artificial. Según Beaujour (1981: 47), si la descripción bien pudiera haber sido una

descripción

ventana abierta a la imaginación y haber extendido por tanto los estrechos límites de la realidad, ha sido sin embargo desdeñada por el hecho paradójico de no tener nada que ver con el mundo real. Los motivos de la crítica a la descripción han sido, principalmente: 1) la carencia de imprescindibilidad del detalle; 2) su, en consecuencia, valor arbitrario, provisional, reversible, y azaroso o casual; 3) su aparición incidental como paréntesis o injerto añadido y, 4) la acusación de ser vana copia de lo real. He aquí dos de estas actitudes críticas:

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. (André Breton, *Premier Manifeste du surréalisme* [1924]; 1968: 18).

Une *description* se compose de phrases que l'on peut, en général, *intervenir*: je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus *vrai*, que ce vagabondage, car... *la vérité, c'est le hasard*... [...] Ce mode de créer, légitime en principe et auquel tant de fort belles choses sont dues, mène, comme l'abus du paysage, à la *diminution de la partie intellectuelle de l'art*. (Paul Valéry, "Degas, danse, dessin" [1938]; 1960: 1219-1220).

Si la descripción fue caracterizada en sus orígenes como fuerza viva —aquel espíritu que “mueve y vivifica todas las sílabas”, y que permite que “las cosas sean dichas y representadas a la vez; que al mismo tiempo que el entendimiento las capta, el alma se conmueve, la imaginación las ve, y el oído las oye” (Diderot, 2002: 110-111)—, la cita de André Breton alude al extremo opuesto, el carácter estático y mortuorio de la descripción, o la detención perenne de la *enargeia*. Cuando las descripciones no están comprometidas y niveladas con la narración*, cuelgan tan desligadas entre sí “como los cuadros de un museo” (Lukács, 1966: 194) pero aquello que aporta energía a la descripción es precisamente su casualidad, “une sorte de hasard” propio de la descripción (Valéry, 1960: 1324) o, más bien, el valor de parecer *casual* —así, Bal (1985: 135 y ss.) hablará de la “función descriptiva” como aquella que sostiene la *motivación*, es decir, aquello que, aun siendo arbitrario (Bal, 1981: 108), la presente como necesaria, naturalizando el lapso descriptivo dentro del texto narrativo—, que aparta la narración* de la abstracción, “parte intelectual del arte” según Valéry, y que ha sido uno de los motivos de la crítica que la descripción ha recibido. Sin embargo, la necesidad o casualidad de la descripción parte de un punto equivocado, piensa Lukács (1966: 173), pues, ¿hay algo que sea “necesario” en sentido artístico? Pero, entonces, si no lo hay, “¿de qué

modo se hacen poéticas las cosas en la poesía épica?” (*ibid.*: 195), una manera de preguntar de qué modo se hacen imprescindibles, es decir, imprescindibles más allá de las cosas que las palabras describen.

Desde la Lingüística del texto y la semiología, algunos autores han tratado de analizar la unidad descriptiva como un organismo de signos particular en el que la estructura secuencial descriptiva establece una macro-estructura semántica de orientación argumentativa dándose un proceso de *focalización* (equivalente al *modus* subjetivo que determina al *dictum*, o parte descriptiva de todo enunciado, siguiendo la terminología de Charles Bally) ofrecida por la voz narrativa (y la focalización puede ser interna, externa y no-focalizada, de acuerdo con Genette, 1972), y una *modalización* (Hamon, 1981) que afecta a los niveles estilístico, pragmático, sintáctico-semántico y metalingüístico del texto y que conecta el nivel de la enunciación con el del enunciado y su recepción mediante una serie de *macro-operaciones descriptivas de base* (Adam, 2011: 77-87). Ya a un nivel micro-estructural, Jean-Michel Adam y André Petitjean (1989: 108-112), así como Michael Riffaterre (1990), proponen la existencia de un *sistema descriptivo* —“the network of words, phrases and stereotyped sentences associated with one another in a metonymic relation to a kernel word to which they are subordinate” (Riffaterre, 1990: 126-127)—, con una visión similar a la de Hamon y Baudolin (1981: 76), donde la descripción se establece por una relación de equivalencia permanente entre la “expansion prédictive” y la “condensation déictique ou dénominative”, a la de Gabbi (1981: 65) y, finalmente, a la de Bal (1985), que entiende el mecanismo de la descripción como el conjunto formado por un *tema* (el objeto a describir) y una serie de *subtemas* (sus componentes que, englobados en un conjunto se denominan *nomenclatura*), al que pueden sumársele o no *predicados*, dotados para asignar atributos o funciones al conjunto descriptivo. Por su parte, Adam (2011: 77), propondrá la división *temático-remática* entre el *thème-titre* y su *predicación*. La relación entre el tema y el subtema es de *inclusión*, y adopta la forma de la sinécdoque, mientras que entre los subtemas se da una relación de *contigüidad* y, sobre estos dos ejes, Bal divide los tipos de descripción. Del mismo modo que Riffaterre afirma que “any metonym within the system can become a metaphor for the whole” (1990: 127), Bal (1978b) toma la imagen de *mise en abyme* para explicar las relaciones de realimentación entre el órgano descriptivo y el cuerpo o constelación de la narración*, entre los que se da una relación dinámica, indirecta, y polivalente (1981: 144).

Lo que reclama, en definitiva, el texto descriptivo, es una mirada hacia el detalle que, lejos de ser insignificante, puede ser la puerta de una magnitud mayor. Si *Le bon Dieu est dans le detail*, frase que, entre otros, se

ha atribuido a Gustave Flaubert, es porque el detalle despierta el sentido de la existencia y la legibilidad de la parte en el todo, de la relación del fragmento descriptivo con el curso imparable de la narración*: “[the detail] is what stops, blocks and suspends the momentum of reading. But it also requests a «translation» as to its meaning, its function in the work” (Hamon; Baudoin, 1981: 11) de tal manera que el propósito de la descripción no sea únicamente el de ofrecer la representación de un objeto ostensible, sino el de ser un inicio incompleto que despierte a la interpretación (Riffaterre, 1981: 125) y que, en su naturaleza digresiva y por tanto apostrofada, hable tanto *del* sujeto que describe como *hacia* aquel que la interpreta: de ahí que, por ejemplo, en las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, el narrador se dirija e interpele, mediante numerosas interrogaciones directas, y siempre utilizando la segunda persona del singular, a un silencioso alumno. La relación entre *describir e interpretar* o la relación entre *describir y nombrar* serán parejas que lleven a la descripción desde la poética hasta la antropología, la psicología y la filosofía del lenguaje, renovándose, sobre todo en el caso del *discurso* antropológico, la vista y sus metáforas —ya convertidas en indiciaria *observación* sobre las esquematizaciones descriptivas (Borel, 1990: 62) de lo que es *observado*, siempre limitada por los factores textuales, contextuales y paradigmáticos que rigen lo que es *observable* para un determinado sujeto en una determinada circunstancia—, siendo con ello la visión la característica primordial de toda descripción.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, Jean-Michel. *Le récit*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1984; — *Les textes: types et prototypes. Séquences descriptives, narratives, argumentatives, explicatives, dialogales et genres de l'injonction-instruction* [1992], Paris, Armand Colin, 2011⁹; Adam, Jean-Michel et Petitjean, André, avec la collaboration de F. Revaz. *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989; Albaladejo, Tomás. *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989; Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], trad. de I. Villanueva y E. Ímaz. México, FCE, 1996⁶; Bal, Mieke. *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977; — *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* [1978a], trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985³. — «*Mise en abyme et iconicité*», *Littérature*, 29 (1978b), pp. 116-128; — «*On Meanings and Descriptions*», *Studies in 20th Century Literature*, vol. 6. issue 1 (1981), pp. 100-148; Barthes, Roland. «*L'effet de*

réel», *Communications*, 11 (1968), pp. 84-89 (trad. Esp. «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, pp. 179-187); —*S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (trad. Esp. *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980); —*Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975 (trad. Esp. *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. de Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 2004); Beaujour, Michel. «Some Paradoxes of Description», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 27-59; Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985; Boileau, Nicolas. *L'Art poétique* [1674], Éd. J.-C. Lambert et F. Mizrachi, Paris, U.G.E. 10/18, 1996; Borel, Marie-Jeanne. «Le discours descriptif, le savoir et ses signes», en *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, pp. 21-69; Borges, Jorge Luis. «El Aleph» [1945] en *El Aleph*, Barcelona, Emecé, 1999; Breton, André. *Manifestes du surréalisme* [1924], Paris, Gallimard, 1969 (trad. Esp. *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama, 1969; «Clarín», Leopoldo Alas. *La Regenta* [1885], ed. Víctor Fuentes, Madrid, Akal, 1999; Debray-Genette, Raymonde. «La pierre descriptive», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 43 (1980), pp. 293-304; Diderot, Denis. *Carta sobre los ciegos* [1749] seguido de *Carta sobre los sordomudos* [1751], trad. y notas de Julia Escobar, Valencia, Pretextos, 2002; Dionisio de Halicarnaso. *La composición literaria*, trad. de Miguel Á. Márquez Guerrero, Madrid, Gredos, 2001; Fontanier, Pierre. *Les figures du discours* [1821-1830]. Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977; Gabbi, Gabriella. «Per una semantica e una pragmatica del testo descrittivo», *Lingua e Stile*, Anno XVI, 1 (1981), pp. 61-81; Genette, Gérard. «Frontières du récit», *Communications*, 8 (1966), pp. 152-163 (trad. Esp. «Fronteras del relato», en Roland Barthes *et alii*, *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974⁴, pp. 193-208); —*Figuras III* [1972], trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989; Gervais-Zaninger, Marie-Annick. *La Description*, Paris, Hachette, 2001; Hamon, Philippe. «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 12 (1972), pp. 465-485; —*Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 (trad. Esp. *Introducción al análisis de lo descriptivo*, trad. de Nicolás Bratosevich, Buenos Aires, Edicial, 1991; —«Introduction», en *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991, pp. 5-12; Hamon, Philippe & Baudolin, Patricia. «Rhetorical Status of the Descriptive», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 1-26; Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura* [1960], 3 volúmenes, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1999; Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía* [1766], trad. e introducción de

descripción

Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990; López Grigera, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994; Lukács, György. «¿Narrar o describir?» [1936], en *Problemas del realismo*, trad. de Carlos Gerhaed, México, FCE, 1966, pp. 171-216; Marmontel, Jean-François. *Éléments de Littérature* [1797], édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Éditions Desjonquères, 2005; Ovidio, *Metamorfosis*, trad. y edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2007; Quintiliano, Marco Fabio. *Sobre la formación del orador. Doce libros*. Parte tercera, libros VII-IX, tomo III. Trad. y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, edición bilingüe, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1999; *Retórica a Herenio*, introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez, Madrid, Gredos, 1997; Riffaterre, Michael. «Système d'un genre descriptif», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 9 (1972), pp. 15-30; —Riffaterre. «Descriptive Imagery», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 107-125; —*Fictional Truth*, foreword by Stephen G. Nichols, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990; San Juan de la Cruz. *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1997¹⁰; Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura* [1928], trad. de Marcial Suárez, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Akal, 1982; Valéry, Paul. *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, II vol., 1960; Webb, Ruth Helen & Weller, Philip. «Descriptive Poetry», en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Preminger, Alex & Brogan, T.V.F. (co-eds.), Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 283-288; Zanker, Graham. «Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry», *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 124, 3/4 (1981), pp. 297-311.

Carlota FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS

(Universiteit van Amsterdam, Amsterdam)