

CRISIS DE LA VISIÓN, ARTE E INDICACIÓN EN EL PENSAMIENTO DE MAURICE LANCHOT

Crisis of vision, art and indication in Maurice Blanchot's Thought

JOANA MASÓ

Departamento de Filología Francesa. Universidad de Barcelona
maso@ub.edu

Recibido: 22 de Marzo de 2010

Aprobado: 19 de abril de 2010

Resumen:

El presente artículo analiza el vínculo entre la crisis de la visión presente en el pensamiento de Maurice Blanchot y su concepción del arte. La denigración y deconstrucción de lo visible permiten comprender: la naturaleza nocturna del arte propia de la posmodernidad, el fin del arte como contenido divino formulado por Hegel, la duplicidad infinita de la mirada blanchotiana cuyo paradigma se fija en las figuras míticas de Orfeo y Euridice, así como la crisis de la representación y de su referente que atraviesan el pensamiento blanchotiano sobre el arte. Dentro de esta perspectiva, analizaremos la importancia de la reflexión de Blanchot sobre el lenguaje (indicativo) para pensar la obra.

Palabras clave: Imagen, lenguaje, deconstrucción francesa, forma.

Masó, J. 2010: Crisis de la visión, arte e indicación en el pensamiento de Maurice Blanchot. *Arte, individuo y sociedad*, 22.2: 21-32.

Abstract:

This paper analyzes the connection between the crisis of vision in the thinking of Maurice Blanchot and his conception of art. The denigration and deconstruction of the visible makes a number of phenomena understandable, including: the postmodern nocturnal nature of art, Hegel's "end of art" as divine content; the infinite duplicity of Blanchot's regard of the mythical figures Orpheus and Eurydice; the crisis of representation and its referent spanning Blanchot's thinking about art. From this perspective, we analyze the importance of Blanchot's meditation on (indicative) language as a means to thinking the work of art.

Key words: Image, language, French deconstruction, form.

Masó, J. 2010: Crisis of vision, art and indication in Maurice Blanchot. *Arte, individuo y sociedad*, 22.2: 21-32.

Sumario: 1. Introducción al pensamiento de la obra: el origen. 2. El lenguaje indicativo como imposibilidad de la estética. 3. Crisis de la visión. 4. Hacia una imagen no metafísica. 5. Duplicidad y desemejanza de la imagen. 6. Conclusiones: algunas locuras de la luz. 7. Referencias bibliográficas.

1. Introducción al pensamiento de la obra: el origen.

Tres nombres propios y tres grandes pensamientos del arte animan el acercamiento blanchotiano a la obra y a la imagen: René Char en *La bestia de Lascaux*, Georges Bataille en el “Nacimiento del arte” —texto recogido dentro del volumen de Blanchot *La amistad*—, y Hegel en “El avenir y la cuestión del arte” —ensayo incluido dentro del célebre *El espacio literario*. En todos estos ensayos, la pregunta que se formula en relación con la obra de arte dentro de la escritura de Blanchot es la pregunta por el comienzo.

Blanchot resigue la tensión de la obra hacia el origen esbozada por Bataille en *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), preguntándose cómo nombrar ese gesto propio del arte que, volviéndose hacia las pinturas de Lascaux, consiste en una interrogación sobre “las cosas primeras” y convierte el arte en un “nacimiento perpetuo”. ¿Por qué, en el libro de Bataille, hablar del “milagro de Lascaux” es hablar del “nacimiento del arte”? Y, ¿por qué el arte moviliza “la necesidad del origen” (Blanchot, 1971, págs. 9-10)? Estas preguntas fundamentales que Blanchot formula en su diálogo con Georges Bataille acompañan su pensamiento de la obra, que ya no podrá desligarse del miraje de lo primero u originario.

Alejadas de la fascinación que crea el surgir primigenio —lejos del nacimiento de un “arte [que] surge visiblemente e impetuosamente de la noche, como si tuviéramos delante la prueba del primer hombre que buscamos con una inexplicable curiosidad y una pasión incansable” (1971, pág. 10)—, las pinturas y los grabados de Lascaux no son portadores del origen sino de su ilusión. Y ello porque en el pensamiento blanchotiano, Lascaux es el nombre de un origen primero del arte y de la presentación que, sin embargo, se presenta como disimulación del origen: el arte es una disimulación esencial “y que es seguramente la verdad vacía de las cosas primeras” (ibid.). Así pues, si, por un lado, el vínculo del arte con el inicio —de la representación, del hombre— es originario y se encuentra constantemente afirmado en la reflexión de Blanchot sobre Lascaux, por el otro, el arte sólo puede envolver y ocultar dicho origen. Por ello, hay una duplicidad originaria de la obra. Aunque “el arte nos libr[a] nuestra única fecha de nacimiento auténtica” (1971, pág. 15) —la del comienzo—, la obra no puede dejar de exponer su imposibilidad, escribe Blanchot: “entre la obra como comienzo y el origen a partir del cual ya nunca hay obra, donde reina el deshacimiento eterno.” (2001, pág. 42)

2. El lenguaje indicativo como imposibilidad de la estética.

En *La bestia de Lascaux*, Blanchot insiste en una experiencia del arte presente en las pinturas de Lascaux, en la poesía de René Char o en el oráculo de Delfos, donde la obra no renuncia al lenguaje del origen “por el cual se da voz al comienzo, llamamiento dirigido a una decisión inicial.” (2001, pág. 29) Para Blanchot, la obra se vuelve hacia el origen y esta inicialidad de la obra habita tanto el lenguaje sagrado del oráculo como la escritura de Char, puesto que ambas acogen una palabra impersonal

que, “sin decir ni ocultar nada” como reza la célebre frase de Heráclito, hace posible la obra originariamente.

Separándose de la palabra platónica y socrática que pretende garantizar la presencia de lo dicho, Blanchot perfila la llegada de otra lengua del arte donde la función indicativa sería anterior al discurso y remitiría a la palabra griega *sêmaino*, “indicar”. A diferencia de los verbos *lego* (“hablar”, “decir”, “tejer un discurso”) y *kripto* (“esconder”, “ocultar”), “el término ‘indica’ vuelve aquí su fuerza de imagen y hace de la palabra el dedo silenciosamente orientado...” (2001, pág. 28), escribe Blanchot. Radicalmente otro del lenguaje hablado del *Fedro* de Platón, el lenguaje que “indica” es siempre un lenguaje escrito. Para Blanchot, la escritura es el riesgo de algo “más original” que el decir y tiene que ver con esta indicación primera. Una indicación que se despliega sin cesar “detrás de la palabra escrita”, precisamente ahí donde “no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia” (2001, pág. 24), al silencio, al neutro.

En efecto, a través de este diálogo con Georges Bataille y René Char, la obra de arte blanchotiana se acerca a la reflexión sobre el espacio originario y se convierte en indisociable de una interrogación sobre el lenguaje. Sin embargo, es a partir de Hegel que Blanchot dibuja el *nacimiento* del arte como tal. Tras evocar a André Gide —“Durante largo tiempo ya no se podrá hablar de arte” (*Diario*, julio de 1934, citado en Blanchot, 1992, pág. 202)—, Blanchot recoge la famosa frase de Hegel, “para nosotros, el arte forma parte del pasado”. Como bien recuerda Jean-Luc Nancy, mediante esta sentencia, Hegel enuncia la muerte del “contenido divino” (2007, pág. 60) del arte, es decir, el fin de la expresión artística como expresión divina o, por decirlo con otras palabras, el fin de la expresión divina en el arte, idea que Blanchot resume como sigue: “Así pues, ¿para nosotros el arte forma parte del pasado? Parece ser que en otro tiempo fue el lenguaje de los dioses, y parece ser que, una vez desaparecidos los dioses, se haya convertido en el lenguaje donde habla la ausencia de dioses, su falta.” (1992b, pág. 202)

De entre las ruinas de esta concepción hegeliana del arte que muere con la religión, Blanchot erige lo que él llama la “conciencia negativa” del arte. Una vez deshecho su vínculo identitario con la religión y la divinidad, el arte cobra una conciencia “principalmente negativa” de sí mismo y se convierte en una “pintura que ya no imita, ya no imagina, no transfigura, no sirve a otros valores que le son ajenos, ya no es —he aquí su lado positivo— sino una pintura; es su propio valor, el cual, es cierto, todavía es difícil de captar.” (Blanchot, 1971, pág. 27)

Podríamos seguir la enumeración de aquello que el arte, la obra o la pintura *ya no* son, en la línea de los giros negativos que Blanchot identifica en la escritura de Michel Foucault (Blanchot, 1992a, pág. 25) y que, análogamente, Jacques Derrida recorre en el texto blanchotiano (Derrida, 1986, pág. 85): la obra *ya no* reproduce, *ya no* satisface el deseo de absoluto, *no es* el resultado d’un Yo creador, refuta la idea hegeliana de la creación y, a partir de ese momento, el artista *ya no* se medirá en el resultado de sus acciones, porque la actividad y la acción *ya no* constituyen el suelo de la obra.

En este contexto, Blanchot discute con especial énfasis la noción de idealidad propia de la estética clásica que sostenía toda posibilidad re-presentativa del arte. En

el pasado, la estética se ha concebido estrictamente a partir de “un presente absolutamente puro, capaz de repetirse sin debilitarse” (1971, pág. 46), denuncia Blanchot, de la misma manera que la idealidad husserliana, en los años 30, pretendía asegurar la repetición de una presencia idéntica y reproducible al infinito en su identidad.

Aquí, la reproducción, la imitación, la creación y la acción son insuficientes ante aquello que la escritura de Blanchot intenta pensar con el nombre de “obra”. Ahora bien, aunque la obra —“arte [que] es esencialmente inquietud y movimiento”— no puede dar lugar a una estética justamente porque “la estética habla de arte, lo convierte en un objeto de saber y reflexión. Lo explica al reducirlo” (Blanchot, 1992b, pág. 223), sí que podrá, en cambio, desplegarse como una voz o una escritura. Y ello porque la obra es una especie de “transparencia [que] es justamente su secreto” (Blanchot, 2009, pág. 29), una reserva clara.

3. La crisis de la visión.

Esta transparencia de la obra es hermana de la reserva y encuentra una doble figura en la mirada que Orfeo dirige a esa figura que él desea ver pero que ya no verá nunca más, Eurídice. La célebre escena de “La mirada de Orfeo”, en la que la crítica blanchotiana ha centrado la discusión sobre la naturaleza nocturna del arte y de la experiencia escópica, anuncia uno de los desdoblamientos originarios de la mirada: Orfeo sólo puede querer ver a Eurídice porque el riesgo de la pérdida y del olvido ya los está separando; porque Eurídice sólo existe en la posibilidad de esta mirada. Así pues, la mirada de Orfeo afirma y sustrae simultáneamente la posibilidad de un referente que desaparece —retirándose y hundiéndose en el Hades, etimológicamente *a-idés*, “aquél que no se da a ver, que es in-visible”. Completando el verso de Rilke “Muere siempre en Eurídice” (*Sonetos a Orfeo*, XIII, 2ª parte), Blanchot escribe: “Muere siempre en Eurídice, para estar vivo en Orfeo. El arte supone la duplicidad.” (1992b, pág. 231).

Aquí, el arte es, pues, esa *posibilidad* de la mirada que Blanchot busca entre aquél que canta la pérdida, la muerte —Orfeo o la escritura— y aquello que se mira —Eurídice o el espectro del referente.

El arte no solamente elabora este desdoblamiento, sino también la imposible cohabitación de la escritura —el canto, la voz y la música de Orfeo que son testigos de eso que ya no es visible— y del referente visible —Eurídice ausente para siempre. Canta y da una voz a esta privación inicial, originaria, que no hace sino hacer revivir el origen retirado. Como escribe Blanchot en *L’entretien infini*, “hablar no es ver”, porque hablar —escribir— se arraiga en esta ausencia de visible que pone en duda toda referencialidad:

“Hablar no es ver. Hablar libera el pensamiento de la exigencia óptica que, en la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y el pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de ausencia de luz. Le invito a hacer el recuento de todas las palabras que implican que, para decir verdaderamente, hay que pensar a partir de la medida del ojo.” (Blanchot, 1969, pág. 38).

El vocabulario metafísico que Blanchot denuncia en este pasaje forma parte de la herencia de la tradición indoeuropea, la cual vincula originariamente la visión y el pensar. Desde sus orígenes, la filosofía ha pensado conjuntamente la experiencia escópica y el pensamiento, la luz y la verdad, el ojo y el conocimiento. Se trata, aquí, del profundo privilegio de la visión dentro de la reflexión filosófica del conocimiento, que Heidegger tematiza citando el libro X de las *Confesiones* de San Agustín. Nos referimos a ese “ver [que] pertenece propiamente a los ojos” escribe San Agustín (citado en Heidegger, 1998, págs. 190-191), pero que “también aplicamos a los demás sentidos cuando nos referimos a él para conocer”, aprender o saber; se trata, pues, de una especie de visión que se extiende como una metáfora del tacto, del oído, del gusto y del olfato, siempre y cuando estos sentidos sean un vehículo de la experiencia cognitiva. La profunda metaforicidad del órgano ocular y de la vista en general, sigue San Agustín, nos permite decir “*non solum, vide quid luceat, quod soli oculi sentire possunt*, no decimos sólo: mira cómo relumbra, lo que los ojos son los únicos que pueden percibirlo, *sed etiam, vide quid sonet; vide quid oleat, vide quid sapiat, vide quam duram sit*. Decimos también: *mira* cómo suena, *mira* cómo huele, *mira* qué duro es.” (*ibid.*).

Esta asignación de la visión al pensamiento se rastrea en una larga serie de palabras que articulan la filosofía griega y latina: la *idea* y el *eidós* designan inicialmente el “aspecto” o la “apariencia”, y sólo posteriormente indicarán la “forma”, la “manera”, el “método” o la “idea”; asimismo, el verbo *idein* significa simultáneamente “ver”, “mostrar” y “aparecer”, pero también “figurarse”, “representarse”, “examinar”, “saber”; de igual modo, la *theoría* griega designa tanto la acción de ver como la especulación teórica —del verbo *theorein*, “mirar”, “ver”, “reflexionar”—, y los verbos *skopéo* y *skeptomai* —“mirar atentamente” y, seguidamente, “considerar”, “meditar”, “ver con el espíritu o con el alma”—, dan los sustantivos *sképsis*, “examen mediante la vista”, así como la “reflexión”, la “decisión”, la “resolución”, y *skéma* llega a significar “tema de reflexión”, “problema”.

En *L'entretien infini*, Blanchot elabora una fuerte crítica de este “privilegio desmesurado que se atribuye a la vista: privilegio que se presupone originalmente e implícitamente no sólo en toda la metafísica, sino también en toda ontología (y, no hay ni que decirlo, en toda fenomenología)” (2008, pág. 33). Si en la metafísica todo aquello que se presenta se mide según su relación con la luz y la verdad —metáforas de la visión—, la obra será, en la escritura blanchotiana, ese espacio donde la palabra ni se revela ni se desvela a través de la luz o la presentación. La obra estará ahí donde la voz se libere de las limitaciones y las exigencias de la vista, ahí donde aquello que hay que percibir permanece invisible para podernos acercar a ello.

Ahora bien, en el marco de esta crítica a la visión como sentido y experiencia metafísicos, Blanchot no está solo. El postestructuralismo francés, con autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Jacques Derrida, ha esbozado distintas figuras del pensamiento, de la escritura y del arte que escapan a la noción de forma y de visibilidad metafísicas: Foucault critica la visión panóptica (1999a) y el gran mito de una Mirada pura que vendría a ser un Lenguaje puro (1999b) dentro del discurso clínico del s. XVIII; contra la noción de espacio óptico y formal, Deleuze desarrolla un espacio de fuerzas y de acontecimientos que llama “háptico” —del griego *haptein*,

“tocar” (2008, págs. 502-503); y Derrida piensa su figura de la escritura, la *diferancia*, como una huella invisible e imperceptible anterior a la oposición entre sensible e inteligible, sin plasticidad ni aparecer (Derrida, 1967, pág. 159).

Como apunta Catherine Malabou en su búsqueda y rehabilitación de la plasticidad formal en los autores franceses de la segunda mitad del s.XX, la figura de lo neutro en la escritura de Blanchot, así como también el devenir en Deleuze, el rostro en Lévinas o la *diferancia* derridiana, han elaborado “cada uno de distinto modo, pensamientos precisamente no plásticos (...), que no pueden ser fijados en una forma” (Malabou, 2000, pág. 314). Estas figuras de la obra de arte y del pensamiento —el neutro, el rostro, el devenir y la huella— son a-plásticas, in-formes, in-visibles, y se arraigan todas y cada una en una crítica de las filosofías del aparecer y del conocimiento intelectual, una crítica que la escritura neutra de Blanchot inicia una y otra vez.

4. Hacia una imagen no metafísica.

Sin embargo, y a pesar de esta contundente crítica a la visión, el carácter neutro y la impersonalidad de la voz blanchotiana elaboran y se inquietan por intentar pensar aquello que precede toda visión y que Blanchot llamará, curiosamente, imagen. Por este motivo, en *L'amitié* cuestionará el rechazo radical de la visión en Malraux: la antipatía e irritación de Malraux ante toda noción de imagen.

Aunque Blanchot explicita la descalificación de la imagen en la *Psychologie de l'Art* de André Malraux —para éste la *visión* del mundo en la obra del artista es indesligable del gesto re-presentativo y re-productivo, contrario en todo momento a la creación y al hacer del artista—, subraya que, al rechazar la visión, Malraux desecha toda posibilidad de imagen. “Así como [Malraux] excluye enérgicamente del arte la idea de la representación, también parece excluir la génesis artística de la noción de imagen” (1971, pág. 31), apunta Blanchot. Para el autor de “El museo, el arte y el tiempo” y de “Los caracteres de la obra de arte”, el destierro de toda imagen se vuelve problemático, ya que el vínculo de la obra con su origen —siempre retirado, inaccesible, agrietado— se concentra justamente en ella: esa imagen que es “luz inicial”, “luz que brilla en la oscuridad, que brilla con esta oscuridad que se ha vuelto aparente, que arrebatada, se apodera de la oscuridad en la claridad primera del florecimiento” (Blanchot, 1992, pág. 214).

Así pues, una vez denunciado ese “lenguaje [que] se convierte abusivamente —necesariamente— en un sistema óptico que sólo puede hablar a nuestra vista” (Blanchot, 1969, págs. 43-44), Blanchot intenta dibujar los contornos del lenguaje indicativo —ése que se articula no a través de la expresión o de la comunicación sino a través de la indicación— como un lenguaje que “vuelve su fuerza de imagen” (2001, pág. 28). En *La bestia de Lascaux*, Blanchot subrayará en distintos momentos la necesidad de pensar este carácter de imagen propio del lenguaje indicativo, siempre y cuando entendamos por imagen aquello que lo diferencia radicalmente e originariamente de la herencia eidética indoeuropea de la filosofía y de la visión que ya hemos apuntado.

Pensar la imagen de esta indicación inscrita en la voz nos lleva a preguntarnos por la noción de referente que opera en la obra blanchotiana: si el lenguaje indica, ¿qué es eso que se indica en el lenguaje? ¿Quién o qué es el objeto de dicha indicación de la voz neutra e impersonal?

A diferencia de otros filósofos franceses como Jean-François Lyotard, que piensa el espacio figural a partir de la función referencial —donde la visibilidad se encuentra definida como una exterioridad que el discurso no puede interiorizar en tanto que significación (1979, págs. 95-96)— o Roland Barthes, con su célebre reflexión sobre la fotografía como el único arte “que no puede suspender la dependencia explícita en relación con el referente visible” —para Barthes “la fotografía es literalmente una emanación del referente” puesto que “no puede producir ni domesticar su referente (2007, pág. 126 y *sq.*)—, Blanchot elabora un tipo de indicación literaria que se edifica a partir de la espectralidad de la referencia denotativa.

La ausencia es, ciertamente, el referente del texto blanchotiano, una ausencia que se mantiene insistentemente como referente y que Blanchot piensa a través de la función indicativa. Ahora bien, como recuerda Manuel Asensi, parece que la referencialidad del texto no se limite, en el caso de Blanchot, a una simple falta originaria de objeto primero, puesto que, como en la mirada de Orfeo que se vuelve hacia Eurídice, la mirada, la voz y la escritura convocan sin cesar su referente —Eurídice— y quieren hacerlo revivir. Hacer volver el referente perdido, que se pierde con la mirada, es quizás la extraña función del lenguaje indicativo que no es más que un grito inicial para un retorno imposible. La literatura de Blanchot, apunta Asensi, es un “Lázaro *post-mortem*, no deja nunca de mirar hacia y de reclamar el viviente anterior de la muerte” (2001, pág. 76). Así, la mirada —la escritura— imposibilita el referente, lo “asesina”, concluye Asensi, y lo obliga a adentrarse en la invisibilidad del mundo de los muertos —el Hades. Pero ello no impide que ésta siga deseándolo y que se origine en ese deseo de convocar aquello que ya no vuelve.

Ahora bien, es quizás importante subrayar que, a diferencia de la invisibilidad general e inevitable que proponen otros pensamientos de la escritura —como en el caso de la *diferancia* derridiana—, el referente que indica el lenguaje blanchotiano no supone un destierro de la visibilidad. Ciertamente, la imagen de Blanchot es espectral y deconstruye el aparecer metafísico, pero promete en todo momento la posibilidad de una luz surgiendo de la sombra. Como decía Foucault en el libro que dedica a la escritura blanchotiana, *El pensamiento del afuera*, “Eurídice no deja ver más que la promesa de un rostro” (1993, pág. 58). Por ello, la “imagen” del texto reside en la posibilidad de un ver —recordemos que la palabra “rostro” en francés es *visage*, derivado de la raíz latina de la visión, *visus*. Un ver ahí donde la obra surge como una “repentina claridad” a caballo de la noche y del día, instalada precisamente en el paso de la noche al día y del día a la noche. Es aquí donde Foucault piensa la literatura blanchotiana como un espacio donde “la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (1993, pág. 26).

5. Duplicidad y desemejanza de la imagen.

La imagen blanchotiana lleva consigo la fuerza de un origen —“claridad”, “estallido”, “brillantez”— que no se confunde en ningún caso con el carácter mimético de la re-presentación clásica ni con el principio de semejanza que presuponen las teorías del referente. De los dos principios que, según Foucault, han regido en la pintura occidental, “la representación plástica (que implica semejanza) y la referencia (que la excluye)” (1981, pág. 47) —dos principios que se encuentran disueltos en la pintura moderna de Kandinski y Magritte—, Blanchot conservará el vínculo entre representación y lenguaje sin retomar la noción de semejanza.

En “Vasta como la noche”, el filósofo forja un pensamiento de la imagen que se aleja simultáneamente de la semejanza o parecido plásticos y de la referencialidad, donde la indicación —el carácter de la imagen y del lenguaje blanchotianos—, radica en lo que él llama la “apariencia literal” o el “sentido manifiesto” de la imagen. Contra la teoría griega de la expresión y de la interpretación alegórica, que supone no solamente la exégesis alegórica sino la interpretación y el recurso al símbolo en el cual el doble sentido de las palabras destruyen la apariencia literal y, así pues, la escritura poética, Blanchot defiende una recuperación de la imagen, definida ésta como aquello anterior al desciframiento y al análisis.

De la mano de Schelling, Blanchot recuerda que la alegoría consiste en un “lenguaje reduplicado”, construido a partir de la “dualidad de un sentido manifiesto y de un sentido latente”, donde la destrucción de la “expresión original” del poeta implica la “supresión de la imagen” (1969, págs. 467-469). Alejándose, pues, de la interpretación, del mensaje y de la verdad, el filósofo se acercará a la imagen, soledad de imagen que ofrece resistencia al desciframiento desde la separación y el origen de la obra: “El filósofo, para entrar en la presencia de la imagen, sólo debe hacer lo que hace el lector más simple, estar presente en la imagen a través de una adhesión total a su soledad y a su novedad de imagen” (ibid.). En este sentido, Schelling y Bachelard acompañan a Blanchot en este capítulo de *La conversación infinita* porque sus libros muestran una “pasión de las imágenes” que se eleva contra “el saber técnico, orgulloso y completo”, y también porque aquí la imagen es sinónimo de “acogida” que refuta todo “poder de desciframiento y de análisis”.

Para Blanchot, la imagen “se da, sin pasado, sin certezas”, en ese retorno hacia aquello inicial que llama “el resonar originario” de la obra [*le retentissement originel*]. Y aquí, la obra, el arte y la imagen no son más que ese resonar inicial como figura del desdoblamiento. En este desdoblamiento interno a la obra, Blanchot responde críticamente a la naturaleza pretendidamente imitativa o representativa de la imagen: la imagen ya no es el doble de ningún referente y, de igual modo, integra en su interior la pérdida de la posibilidad de representar el referente. Quizás, pues, la naturaleza de imagen propia de la escritura de Blanchot es ese “reto del desdoblamiento” del que habla Françoise Collin, ese “reino de la Imagen [...] donde la semejanza no es semejanza de nada” (1986).

6. Conclusiones: algunas locuras de la luz.

“A la larga, me fui convenciendo de que veía cara a cara la locura de la luz: ésa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido” (2007, pág. 46), escribe Blanchot en su célebre relato *La locura de la luz*, que nos permitirá concluir sobre la propuesta blanchotiana de una luz enloquecida debido a sus múltiples desdoblamientos.

Desde la filosofía griega y los tratados de óptica antiguos, la visión ha encontrado incansablemente en la luz su doble fiel —Euclides propone la teoría de emisión de rayos luminosos originados en el ojo, Empédocles analiza la proyección de su propio fuero interno y la recepción en el ojo de los efluvios ignios que emiten los objetos, mientras que Platón concibe una “sinaugía” “donde los ojos proyectan luz hacia los objetos al mismo tiempo que los objetos brillan (...): los dos rayos de luz opuestos en esta “sinaugía” se reúnen en el “cuerpo de visión” a través de los cuales los seres vivos perciben la realidad exterior” (Mugler, pág. 10). Desde los griegos, pues, la luz no solamente acompaña la visión en el proceso especular y óptico, sino que se convierte en una metáfora privilegiada del ejercicio del ver, de la verdad y del saber, como ya hemos avanzado. Percibir, ver y distinguir son actividades ligadas indisolublemente al ojo y al intelecto, inseparables de la experiencia del conocimiento y de la filosofía occidental que Derrida ha definido como una “foto-logía” o discurso luminoso heliocéntrico dominado por el “imperialismo de la *theoria*” (1989, pág. 42).

Ciertamente, la luz de Maurice Blanchot recoge esta memoria de la herencia griega, tal y como lo indican algunos de sus textos ya citados concerniendo la fenomenología y la ontología. Sin embargo, Blanchot entrevé la posibilidad de enloquecer la luz, y con ella la herencia de la filosofía occidental, en los múltiples desdoblamientos y desemejanzas que operan en *La locura de la luz*. A través de este breve relato publicado por primera vez en 1949, y definido por Derrida como una ficción jurídico-literaria, Blanchot pone en escena el siguiente acontecimiento: un cara a cara con la luz, un cara a cara con la ley. Aquél que dice “yo” en el relato blanchotiano es objeto de una interrogación proveniente de la autoridad o de la ley, que le pregunta por la propia identidad y por el objeto de su relato: “Me solicitaron: Cuéntenos cómo ha pasado todo ‘exactamente’” (2007, pág. 62), le exigen los médicos. Éstos, vigilantes y omnipresentes como la luz, interpelan la historia del narrador por medio de interrogaciones e imperativos: “decían, vaya a los hechos” (ibid.).

Lo que nos interesa aquí es que dicho interrogatorio de las autoridades está dirigido a ese narrador que Blanchot describe como alguien “que acaba de tener una relación directa con la luz”, y ello porque fuera de la luz “no hay nada”. La luz se despliega y domina la escena como una metáfora de la autoridad que es indesligable del sujeto que la padece, donde los médicos y la institución son figuras de una luz que el propio narrador, paradójicamente, parece haber alumbrado:

La ley me atraía (...) Para tentarla, apelé dulcemente a la ley: “Acércate, que te vea la cara.”
(...)

Detrás de sus espaldas yo percibía la silueta de la ley. No la ley que nosotros conocemos, que es poco rigurosa y poco amable; aquélla era otra. Lejos de caer bajo su amenaza, era yo quien parecía asustarla.

(...)

Además, ella me atribuía todos los poderes, se declaraba perpetuamente a mis pies. Pero no me dejaba pedir nada y, cuando me reconoció el derecho de estar en todos los lugares, ello significaba que no tenía sitio en ninguna parte. Cuando ella me colocaba por encima de las autoridades, eso quería decir: usted no está autorizado a nada.

(...)

A la larga, me fui convenciendo de que veía cara a cara la locura de la luz: ésa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido; me acosaba irracionalmente, sin regla, sin objetivo. (2007, págs. 39, 54-55 y 46).

Una ley que atrae e interpela al narrador se entrevé tras los hombros de la autoridad médica. Al llamarla y quererla ver de cara, éste siente la siguiente extrañeza: la ley que sufre bajo la forma de la autoridad es la misma ley que lo sitúa por encima de la autoridad y le otorga todos los poderes; ahora bien, dicha autoridad y dichos derechos sólo significan que el narrador no está autorizado a nada. Por ello, en su magistral lectura de *La locura de la luz* Derrida piensa el relato de Blanchot como una ficción político-literaria y Foucault la concibe como una puesta en escena de la ley y aquello que le es propio: su disimulo. La ley blanchotiana opera este cara a cara de la propia luz, un *cara a cara* o desdoblamiento de la autoridad luminosa, donde ésta se desdobra en el que la ejerce y el que la padece.

“¿Cómo podemos conocer la ley y experimentarla verdaderamente, cómo podríamos obligarla a transformarse en visible, a ejercer claramente sus derechos”, se pregunta Foucault, cuando precisamente la ley es aquella instancia que dicta las reglas y las sanciones desde “la disimulación” (2008, págs. 43-44)? Asimismo, ¿cómo pensar la disimulación de la ley y de la luz en la propia figura del narrador: un sujeto habitado por la ley, que la crea, la imita y la repite, pero que a la vez busca transgredirla y escapar de ella?

[Los médicos] Abriendo mis habitaciones, decían: Todo lo que está aquí nos pertenece. Se lanzaban sobre mis recortes de pensamientos. Eso es nuestro. Interpelaban a mi historia: Habla, y ella se ponía a su servicio. Rápidamente, me despojaba de mí mismo [...] Me reducía a ellos mismos, pasaba todo entero bajo su vista, y cuando, al fin, no tenían presenta más que mi perfecta nulidad y ya nada más que ver, muy irritados, se levantaban gritando: Y bien, ¿dónde está usted? ¿Dónde se esconde? Esconderse está prohibido, es una falta, etc.” (2007, pág. 53-54).

Si la autoridad vigila *completamente* el sujeto pero éste puede sustraerse a ella, si la luz domina *todo* horizonte pero el sujeto consigue esconderse y escapar a su *omnipresencia*, es quizás porque la autoridad del sujeto está por encima de la de la ley y de la luz. Esta lógica aporética de Blanchot se encuentra formulada paradigmáticamente por Derrida en *Parages*, donde la figura de la ley que somete el sujeto está ya siempre disimulada en todo sujeto: “yo” “alumbro a la ley perseguidora” (1986, pág. 225).

Crítica de la visión, carácter originario o nocturno de la imagen y locura de la luz son quizás algunas de las figuras posmodernas mediante las cuales Blanchot rescribe

la herencia de la tradición, revisitando y deconstruyendo los grandes motivos metafísicos de lo visible sin renunciar a la imagen.

7. Referencias bibliográficas

- Asensi, M. 2001: «Vampiros y literatura. La teoría en la literatura de Maurice Blanchot», *Anthropos* (192-193), 67-77.
- Barthes, R. 2007: *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona (Ed. Orig. 1980).
- Blanchot, M. 1969: *L'entretien infini*. París, Gallimard.
- 1971: *L'amitié*. París, Gallimard.
- 1992a: *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*. Valencia, Pre-Textos (Ed. Orig. 1986).
- 1992b: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós. (Ed. Orig. 1955).
- 2001: *La bestia de Lascaux*. Madrid, Tecnos. (Ed. Orig. 1982).
- 2006: *El libro por venir*. Madrid, Trotta (Ed. Orig. 1959).
- 2007: *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Madrid, Tecnos (Ed. Orig. 1973).
- Collin, F. 1966: «L'un et l'autre», *Revue Critique* (229).
- Deleuze, G. y F. Guattari. 2008: *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos. (Ed. Orig. 1980)
- Derrida, J. 1967: *De la grammatologie*. París, Minuit.
- 1986: *Parages*. París, Galilée.
- 1989: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos. (Ed. Orig. 1967).
- Foucault, M. 1993: *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos. (Ed. Orig. 1986).
- 1999a: *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid, Siglo XXI (Ed. Orig. 1963).
- 1999b: *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI (Ed. Orig. 1975).
- 1981: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama (Ed. Orig. 1973).
- Heidegger, M. 1998: *Ser y tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica. (Ed. Orig. 1927).
- Liotard, J.-F. 1979: *Discurso, Figura*. Barcelona, Gustavo Gili. (Ed. Orig. 1971)
- Malabou, C. (Ed.). 2000: *Plasticité*. París, Léo Scheer.
- Mugler, Ch. 1964: *Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs. Douze siècles de dialogues avec la lumière* París, Klincksieck.
- Nancy, J.-L. 2007: *El peso de un pensamiento*. Castellón, Ellago. (Ed. Orig. 1991).