



Phōtós: Ensayo sobre la luz y la imagen

Rayiv David Torres Sánchez

Recibido: 13 de abril de 2018 / Aceptado: 26 de febrero de 2019

Resumen. ¿Cómo recordar una imagen? ¿Cuál es la naturaleza de ese resto superviviente que hace posible el contacto entre las imágenes y sus “fuentes originarias”? ¿Cómo nos asiste la aparición de lo que ya no puede ser visto? A lo largo de esta exposición se interrogará acerca de la manera en que los sistemas de pensamiento han estado en relación con un fundamento óptico, heliocéntrico, que reclama la “verdad iluminada” bajo la garantía de la luz y “a la medida del ojo”. Pero se verá que este sería también el riesgo de una incandescencia que a lo largo de la historia del pensamiento occidental implica que se la saque de esa falta de definición y de reserva, de ese aislamiento y de esa extrañeza que preserva para sí todo lo que pueda ser puesto cabalmente al descubierto para preservarlo de una incineración lustral. Este sería el caso de una “expresión original” de la imaginación a través de las imágenes, para hablar no sólo de un vacío neutro y fundante, sino también, de la mezcla de las distintas fuentes de semejanza y desemejanza, la apariencia y lo bello, los sueños y la fascinación.

Palabras clave: fenomenología; escritura; imagen; aparición; mirada; Georges Didi-Huberman; Maurice Blanchot.

[en] *Phōtós*: Essay on Light and Image

Abstract. How to remember an image? What is the nature of that survivor rest which makes it possible to contact between images and their “original sources”? Assists us how the emergence of which already cannot be seen? Throughout this exhibition it is interrogará about the way in which systems of thought have been on basis optical, heliocentric, claiming “illuminated the truth” under the guarantee of the light and “tailored to the eye”. But we will see that this would also be the risk of an incandescence that throughout the history of Western thought implies that you make that lack definition and booking, this isolation and this strangeness that preserves for himself everything that can be put ca balmente exposed to preserve a lustral incineration. This would be the case of an “original expression” of the imagination through the images, to talk not only of a neutral and founding void, but also mix different sources of similarity and dissimilarity, the appearance and beauty, dreams and fascination.

Keywords: phenomenology; writting; image; aparition; Georges Didi-Huberman; Maurice Blanchot.

Sumario: 1. El ojo puro; 2. Aparición; 3. Semejar; 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Torres Sánchez, R.D. (2019) “*Phōtós*: Ensayo sobre la luz y la imagen”, en *Escritura e Imagen* 15, 115-129.



Adalbert Begas. “El sueño de la artista”. 1885. Óleo sobre tela. 128 cm x 201,5 cm.
Museo Nacional de Colombia

No hay una cosa en la que no me encuentre. No sólo es mi voz la que canta: todo resuena.
R.M. Rilke, *Elegías de Duino*

1. El ojo puro

Alrededor de los siglos IX o XII, Filoteo el Sinaíta se retiró al desierto con el propósito de alejarse de todo aquello que impidiera una imagen diáfana, incandescente, diurna o perceptible con el “ojo puro” de contemplación. Alguna vez, cerca de Constantinopla o Damasco, se sumergió en una pila de mármol rojo de gran tamaño; enseguida, tras esa inmersión bautismal, nació un hombre nuevo. Desde entonces, el ermitaño alojó la certeza de haber sido *revelado* en el agua por aquello que era más esencial y luminoso, de ahí que en sus futuros escritos hablaría de *to kat’eikona*: el ser-según-la-imagen.

Cuando se retiró al desierto, el asceta hubiera querido rechazar cualquier apetito del cuerpo, ya fuera comida o bebida, del mismo modo que intentaba no cerrar los ojos jamás. Procuraba una sobriedad atenta y constante, en la cual la conciencia mostrara de nuevo y para siempre lo que se olvida. Le interesaba, en últimas, abandonar su cuerpo y abrir los ojos perpetuamente para devorar el día. Para él, la abstinencia, el ayuno, el “silencio cuidadoso de los labios” ocurría como un acto de la memoria triunfante sin olvido y sin falla, *mneme*. Quería recordarlo todo, convertirse en imagen y no soterrar nada, no soñar, y conseguir una memoria que todo lo recobrará... “ese hilo tendido entre el agua de su nacimiento (cuando los párpados sumergidos se habían cerrado durante un instante) y la luz de su muerte, de la que precisamente intentaba adquirir lo que llamaba una memoria triunfante”¹, aquella para la que nunca más entornaría los ojos ante el sol ardiente.

¹ Didi-Huberman, G. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015, p. 54.

Mediante su deseo fervoroso de transformarse en imagen (*to kat'eikona*), así como su rechazo al olvido, a los sueños, o las imágenes nocturnas (no iluminadas) nacidas del dominio de la noche, el asceta se encaminaba a ser el primero en formular la noción de “fotografía” (*revelación de la luz*). Esto ocurrió a medida que las palabras “luminosidad”, “verdad”, “sol” se hacían más recurrentes en su discurso. Filoteo disfrutaba del cénit como de una duración plena de la lucidez y las representaciones nocturnas se fundían ante “la imagen despoblada, la imagen desnuda –*phôs*, la luz sin medida y sin forma”². Alguna vez, en el monte Horeb, terminaba un baño de “agua lustral” en un “baño de fuego”, y recreaba el ahogo de su inmersión en el agua fría en Constantinopla con los todas sus agitaciones. “Intentaba anegar sus ojos en el ardiente flujo solar. Imaginando que se convertía en imagen por someterse a la luz. El único camino, pensaba, para ver y ser visto por algo a lo que llamaba ‘Dios’”³.

Fue un día, al mediodía, contemplando al sol durante largo tiempo, que Filoteo concibió la idea de ser él mismo el receptáculo de una impresión luminosa (*fotografía*). Su finalidad fue entonces devenir la imagen donde fue *revelado* en el agua y se refractarían entonces “los rasgos y la impresión luminosa de Dios”, *phôteinographēistai* (“donde Dios se fotografía”). Porque la luz de mediodía es la hora más brillante del día, es entonces cuando tiene lugar la máxima luminosidad. De esa manera, la luz incandescente lo alcanza todo cuando se mantiene la conciencia atenta para degustarla, los ojos abiertos sin pausa para ver y verse en ella, e incluso, es en ella donde uno podría refugiarse de las tinieblas funestas a través de la luz deseada.

Y aunque captar la luz enceguece, es *ahí, al mediodía, donde yo lo veo todo...* dijo el asceta. “Y abría los ojos de tal modo que se imaginó que había roto todas las pantallas para siempre, párpados, veladuras de los sentidos, espejismos, la misma noche”⁴. A esa hora, la carne se desvanecía *en forma de fumarolas* mediante la acción deslumbrante de la luz. Esto se debió a que el cuerpo *fotografiado*, grabado profundamente por el sello de la luz, devenía la luz que puede ser contemplada de frente y de esta manera alcanza el ser-según-la-imagen:

No sabes ver la luz porque tú mismo no estás hecho de luz. Pero si un día te alcanza la luz, te ‘fotografía’ hasta el punto de poder verla, entonces has de saber que tú mismo te has convertido en el elemento y el objeto de tu visión, has de saber que te has convertido en la luz que contemplas⁵.

Con ello Georges Didi-Huberman puso en evidencia la equivalencia paradójica de ver y ser visto. Lo que vemos nos alcanza de vuelta. Pero ¿cómo devenir el elemento de la visión? ¿Cómo podemos ser vistos en lo que vemos? En el caso de Fileón esto sucede mediante una disolución de la unidad que ve en el tiempo de la mirada, la incorporación recíproca de la luz en el ojo y del ojo en la luz. Por esa razón, el verbo “fotografiar” es irreductible a la pasividad y la actividad. La acción consiste en un ascetismo (*askésis*, ejercicio, entrenamiento) de la visión que hace posible la convergencia simultánea del ojo y la luz, la visión y su objeto.

² *Ibidem*, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 53.

⁴ *Ibidem*, p. 56.

⁵ *Ibidem*, p. 57.

Esta luz atrae al espíritu como el sol atrae al ojo; esta luz, inexplicable en sí misma y que, sin embargo, se hace explicable no en palabras, sino en la experiencia de aquel que la goza, o mejor, que es herido por ella, esta luz me impone el silencio⁶.

Para el asceta, como lo sugirió Georges Didi-Huberman, la refracción de la luz contemplada con el ojo puro se traduce en una “expulsión de las imágenes”. Esa expulsión ocurre como renunciación, *catarsis*, condición de posibilidad de todas las imágenes que es, a su vez, su negación por la luz. “Es la luz, la luz ‘sin forma ni figura’ (*amorphos, aschematistos*), la luz que es para nosotros incandescencia y nube, que nos ciega, ante la cual solemos velarnos la cara, como tuvo que hacer Moisés ante la Zarza Ardiente”⁷. Luz a través de la cual hay que *ver sin ver nada*.

En una dirección muy similar, el protagonista del ensayo *La locura de la luz* de Maurice Blanchot, aseguraba que había captado el instante a partir del cual la luz iba a apresurarse hacia su fin, el instante incandescente donde se alcanza la revelación nocturna donde todo es puesto al descubierto sin que nada aparezca. Este es el movimiento inmóvil de una espera en el que la revelación ocurre cuando ya no ha lugar, pero la refracción de esa bienvenida nos deslumbra, sin embargo, devolviendo todo a la noche. Del mismo modo, con la historia del asceta que concibió el verbo “fotografiar”, puede decirse que la luz cegadora se abrió paso en el plano de una “experiencia pura” que disloca o invierte los lugares fijos, el *aquí y el allá, lo que vemos y lo que nos mira*. Tal experiencia remueve la sujeción (fijación) contemplativa unidireccional y nos desplaza del lado del objeto de la visión. Es así como el verbo *fotografiar*, a la luz de la fábula del ermitaño Filoteo, da lugar a la experiencia en el que la vista recubre el deseo y traslada a la *impresión luminosa* que aparece como la exigencia de un goce de la imagen informe, la intensidad táctil de la mirada que pasa por los ojos abiertos al sol.

Paralelamente, en *La locura de la luz* de Maurice Blanchot, el protagonista decía que tuvo que hacer frente a la luz de siete días para sufrir luego una incandescencia.

Sí, siete días a la vez, siete iluminaciones capitales convertidas en la vivacidad de un solo instante [...] A la larga, me fui convenciendo de que veía cara a cara la locura de la luz; esa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido; me acosaba irracionalmente, sin regla, sin objetivo. Este descubrimiento fue una dentellada en mi vida⁸.

Fue precisamente Maurice Blanchot quien llevó a cabo un escrutinio decisivo para las reflexiones venideras acerca de las tensiones entre el lenguaje y la visión que nos ocuparán en este trabajo. En su ensayo *Hablar no es ver*, por ejemplo, Blanchot examinó la idea de que el habla liberara al pensamiento del requisito óptico en el que la tradición occidental ha dominado nuestra aproximación a las cosas durante milenios bajo el signo de la “verdad iluminada”, “e-vidente”, “lúcida”, “de-mostrativa”, etc. Ese requisito óptico nos convoca, dice Blanchot, a pensar desde la garantía de la luz (la razón diáfana) o desde la amenaza de su ausencia. “Usted [dice Blanchot]

⁶ Cf. Filoteo el Sinaita, *Petite Philocalie de la prière du cœur*, X, 3. Paris: Le Seuil, 1979, p. 111. Citado en Didi-Huberman, G., *Fasmas*, op. cit., p. 53.

⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁸ Blanchot, M., *La locura de la luz*, Madrid: Editora Nacional. 2002, p. 6.

sin duda puede hacer el recuento de todas las palabras por las cuales se sugiere que, para decir lo cierto, es necesario pensar según la medida del ojo”⁹. Así pues, en las próximas páginas nos ocuparemos de pensar acerca de algunas condiciones de posibilidad de este paradigma de la visión, con relación a la (im)posibilidad de fijación de las imágenes y la memoria ante los límites, a veces indiscernibles, de la deconstrucción de una metafísica de la presencia y una fenomenología de la mirada.

2. Aparición

En su ensayo sobre *La paradoja del fasma*, Georges Didi-Huberman decía que solamente aparece lo que antes fue capaz de ocultarse. Las cosas ya captadas por su apariencia, las cosas apaciblemente aparecidas realmente no aparecen nunca. Si bien es cierto que son aparentes, son tan solo aparentes, debido a que en ningún momento nos habrán sido dadas como algo que aparece. “¿Qué le hace falta a la aparición, al acontecimiento de lo que aparece? ¿Qué hace falta justo antes de que lo que aparece vuelva a cerrarse sobre su aspecto que se supone estable o se esperaba definitivo?”¹⁰. Hace falta una abertura única y fugaz, que, según veremos más adelante: certificará la aparición, aunque como una especie de “apertura opaca” que interrumpe una presentación completa y acabada.

Pero ¿qué es una apertura opaca? La “apertura opaca” de las imágenes, significa, paradójicamente, que en el mismo momento en que se abre al mundo visible, lo que aparece, se entrega a algo parecido a una disimulación, a un velamiento, una presentación incompleta e interrumpida. De esa manera, lo que aparece habrá dado acceso a lo subterráneo, sub-yacente, a algo que podría evocar el envés imperceptible (los sueños, por ejemplo) o el avance de la luz que todo lo revela.

Didi-Huberman, cuyo trabajo se cifra en una especie de fenomenología de las imágenes y de la mirada, sugirió hablar de una “apertura opaca” para invocar el tiempo de una “apertura de la irrealidad” (el envés subterráneo de lo visible) y el “flujo del afuera”. Aquí, el flujo del afuera sería el punto de contacto entre los posibles de lo imaginario y lo imposible de lo real¹¹. Con ello Didi-Huberman trajo a la superficie un arduo problema: el de una intersección de lo imaginario (irracional, improbable, etc.) y el “reino de lo real” (lo racional, legítimo, verdadero, demostrable, etc.). También se pondría en evidencia unos límites de lo real que estarían contenidos en los posibles imaginario. ¿En qué consiste, pues, dicho punto de contacto y qué implicaciones contraería para el lenguaje?

Por ahora, podríamos anticipar que la imagen es “la forma que aparece”, cuyos restos (formales y psíquicos) cobran vida a través de las resonancias (oníricas o artísticas, por ejemplo). Así mismo, la escritura poética también adeuda su propia intensidad al contragolpe –primer tiempo de la imagen– de una *resonancia* (la rima, el étimo, la metáfora)¹². Pero resonancia no es, en todo caso, la imagen que resuena *en mí y a partir de mí*, como decía Maurice Blanchot, sino que constituye el espacio mismo de la imagen. Así pues, “la imagen otorga al poema su secreto y su profunda,

⁹ Blanchot, M., “Hablar no es ver”, *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila editores. 1970, p. 61.

¹⁰ Didi-Huberman, G., *Fasmas*, op. cit., p. 17.

¹¹ Didi Huberman, G., “De semejanza a semejanza”. Buenos Aires: *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, N° 11 (2013), p. 295.

¹² *Ibidem*, p. 295.

su infinita reserva”¹³. La imagen es origen de lenguaje y no su abismo, sugería Blanchot. Es comienzo hablante antes que fin en el éxtasis (salida de sí), no eleva a aquel que habla hacia lo indecible, sino que pone la palabra en “estado de elevación”.

Maurice Blanchot, cuyo pensamiento se cifra en el de una fenomenología de la escritura, hablaba de llevar toda la potencia de la palabra a todo aquello que hace *resonar la aparición* en la “noche de la escritura”. Así como la palabra es pura apertura de lo que no está presente, flujo del afuera (en estado de elevación), la imagen despliega ondas, resuena, retumba. La imagen es evidencia y enigma. La imagen se reviste del enigma en el momento que la hacemos surgir para ponerla en evidencia (como se verá más adelante a propósito de la mascarilla de la *desconocida del Sena*). La imagen tiembla, sale constantemente de sí misma, y “sucede que no hay ningún lugar donde sea ella misma, siempre ya fuera de sí y siempre el adentro de ese afuera”¹⁴. Pero la imagen solicita la neutralidad y la desaparición del mundo, “quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, y todo tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad”¹⁵. Del mismo modo, la aparición se constituye de la impronta que deja en el tiempo como el relámpago de un recuerdo que nos asiste sin convocarlo. “De allí su aspecto dramático, de allí la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha. Potencia soberbia [...] que hace de la eternidad una nada y de la nada una eternidad”¹⁶.

La aparición no ocurre como duración (la menor que podamos imaginar) sino como fascinación. Fascina porque escapa. En ello radica no sólo el trasfondo de la reserva enigmática de las imágenes, sino el poder de cautivar lo que para ellas y sólo para ellas preservan. La fascinación es mirar la imposibilidad que se hace ver, y más lejos aún, es la imposibilidad de no ver. “¿Pero ver qué? ¿Qué es lo que se ve en la fascinación? Blanchot responde: no la cosa, sino su distancia”¹⁷. Y es que “ver”, como se ha dicho anteriormente, supone una distancia, una separación que, sin embargo, hace posible “ver” lo que hay entre algo y otra cosa. Esta es una distancia paradójica, debido a que se desdobra y presenta lo que separa, *doble distancia* “(aquello que Walter Benjamin llamaba *aura*) y es a partir de ahí que la imagen cobra su potencia”¹⁸. La separación suscita una suerte de encanto que alimenta la fascinación, lo imaginario y la fijación por aquello que se me escapa y se me presenta en su lejanía. No obstante, dice Blanchot, la separación se convirtió en encuentro.

Pero ¿qué ocurre cuando lo que se ve [dice Blanchot], aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?¹⁹

La mirada es arrastrada, como ha dicho Blanchot, absorbida por un movimiento inmóvil y un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un tacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. La imagen transforma la

¹³ Blanchot, M., *El dialogo inconcluso*, op. cit, p. 499.

¹⁴ *Ibidem*, p. 499.

¹⁵ Blanchot, M., “Las dos versiones del imaginario”, *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 243.

¹⁶ *Ibidem*, p. 243.

¹⁷ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, op. cit, p. 297.

¹⁸ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, p. 297.

¹⁹ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 25.

resonancia de la aparición en *reiteración* de la fascinación, por esta razón, “la mirada halla en todo aquello que la hace posible, la potencia que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que, por el contrario, le impide finalizar alguna vez, la aparta de todo comienzo, hace de ella la mirada de lo incesante y de lo interminable”. Es entonces cuando “lo semejante se apropia de la mirada y la hace interminable”²⁰.

La vista, como la luz, es lo primero que nos toca y es alcanzada de vuelta, por esta razón, ella se realiza en la pausa fascinante que todo lo retiene, toda vez que ocurre en el tiempo infinitamente inaprehensible de la centella. En primera estancia vemos lo que se nos escapa, y por eso la presencia de las cosas no se actualiza nunca. Vemos únicamente lo que se extravía porque no hay detención y está apartada de todo comienzo. Se trata de una privación inicial, *apartada de todo comienzo*, porque no vemos las cosas muy presentes aun cuando nuestra presencia en las cosas es apremiante. La vista tiene lugar en un desplazamiento que nos empeña en un movimiento separador, dice Blanchot: una salida oscilante y vacilante. Ver es aprehender *inmediatamente* a distancia por medio de un instante que todo lo retiene inmediatamente a distancia y por la distancia. “Ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar el sol, es decir, más allá del sol: lo Uno”²¹... aunque no podamos devolver la presencia plena a nada ni verlo todo jamás.

Lo que está más allá del sol se celebra en la Unidad, inasible, que no oscurece ni ilumina, aquello que no vela ni desvela. No da lugar a una *aquí* o *allá* localizables en un espacio idéntico a sí mismo que organice las fuentes de la mirada. Recuérdese cuando se decía que desde hace miles de años nuestra aproximación a las cosas, a la verdad misma, venía cifrada bajo la garantía de la luz o bajo la falta de luz, *aléthia* (lo no oculto, sin misterio, *desocultamiento del ser*). El verbo *erscheinen*, en alemán, por ejemplo, sirve para decir “aparecer”, “traslucir”, pero también “brillar”, del mismo modo que la aproximación a la verdad se dice con “descubrir”, “aparecer”, “ilustrar”, “iluminar”, “demostrar”, etc. Pero la experiencia de lo visible nunca es recíproca. Toda relación de luz es lateral.

Ver es un movimiento circular, *ocular*, redondo. *Darse vuelta, como Orfeo, para procurar sin asir*. Y si en la visión hay una privación primordial, es porque sólo vemos lo que se nos escapa y perdemos una no-presencia, merced a la cual, se realiza el encuentro mediante la distancia que lo mantiene todo in-tacto. La vista es interrumpida con el centro que siempre esquiva el encuentro. La vista es el conjunto de lo que se me escapa. Pero hay una interrupción absolutamente neutra en lo que se mira, más allá de la esfera del lenguaje, exterior y anterior a toda habla y a toda reticencia. Este es “nuestro naufragio de la visibilidad” del que hablaba el ermitaño Simeón, protagonista de un ensayo de Michel de Certeau titulado el Éxtasis blanco, cuando le preguntaban por el camino para ver a Dios. A veces, decía el ermitaño, somos tomados por una visión que ya no sabe lo que percibe cuando se acerca la *lucidez* de la muerte, y por esta razón, muchos se apuran hacia el éxtasis que será el fin de su mundo. En consecuencia, *ver es devorador*.

En los sueños, por ejemplo, lejos de lo que creía Fileón el Sinaíta acerca de la opacidad de las imágenes que quería evadir, todavía hay luz, pero es difícil calificarla. Se trata de un trastocamiento de la posibilidad de ver. Ver en el sueño es estar fascinado, y la fascinación se produce cuando, lejos de captar a distancia,

²⁰ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, p. 298.

²¹ Blanchot, M., *El dialogo inconcluso*, op. cit., p. 65.

la distancia nos solicita y nos asiste. Allí, la dicotomía de lo visible y de lo invisible queda superada. Incluso es en el sueño donde lo *olvidado* retorna, o donde ocurre lo que de otra forma no sería visible.

Por todo ello, como lo recuerda Blanchot, es difícil hablar rigurosamente de la imagen, precisamente, porque la imagen es la duplicidad de la revelación. Cuando estamos frente a algo, cuando vemos un rostro, ¿no ocurre que nos abandonamos a lo que vemos sin poder frente a una presencia pasiva? Lo que vemos se hunde en su imagen, aquello que alcanza el fondo de impotencia donde todo regresa.

Lo real es aquello con lo que nuestra relación está siempre viva y que nos deja siempre la iniciativa, dirigiéndose en nosotros a ese poder de comenzar, esa libre comunicación con el comienzo que es nosotros mismos; y mientras estemos en el día, el día es aún contemporáneo en su despertar²².

Este es el velo que recubre, dentro de la indecisión ambigua de la expresión “revelar”. Exponer, desocultar a la luz. La imagen es imagen de esta duplicidad de la revelación, no el doble del objeto, sino el desdoblamiento inicial que hace posible después la figuración misma de la cosa. Primero viene el objeto y después la imagen. Vemos y luego imaginamos. Ese “después”, del que ha hablado Blanchot, significa que primero es necesario que se aleje aquello que vemos para que podamos captarlo. Pero no es este un cambio de lugar, sino que su movilidad, su movimiento “está aquí en el corazón de la cosa”. “La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen”²³.

Instantáneamente lo que vemos se transforma en lo inasible, lo inactual (sin presencia ni presente), lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en cuanto desaparece. El retorno de lo que no regresa se “idealiza”, y es así como ocurre lo imaginario de la visión. “El corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa. En la imagen el objeto roza algo que dominaba para ser objeto contra aquello en lo que se definía”²⁴.

Hay que comprender la imagen en la escansión de una temporalidad que, como lo sugirió Didi-Huberman, no es ni lo “intemporal, ni lo “absoluto”, ni lo “eterno”, sino la experiencia desemejante (disociativa) y demoníaca (intermediaria) de la reiteración. La reiteración de la imagen consiste, en este sentido, en la aparición temporal y sólo temporal de las formas en lugares insospechados e imprevistos, como los sueños. La imagen contrae, en cuanto aparición, lo que viene después de la cosa, la resonancia, y a partir de allí, “se distinguirán apariencias y semejanzas, sosiegos y amenazas, bellezas simples y bellezas complicadas por peligros”²⁵. Y es así como el arte, como nos lo ha hecho ver Didi-Huberman, ha estado asociado a todo aquello que nos pone en peligro. “De allí que la sangre, la angustia, la muerte sean en Goya el trabajo del arte”²⁶.

En su reconocido ensayo *Lascaux o el nacimiento del arte*²⁷, Georges Bataille

²² Blanchot, M., “Las dos versiones del imaginario”, *op. cit.* p. 244.

²³ *Ibidem*, p. 245.

²⁴ *Ibidem*, p. 245.

²⁵ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.*, p. 297.

²⁶ *Ibidem*, p. 297.

²⁷ Cf. Bataille, G., “Lascaux o el nacimiento del arte” *Para leer a Georges Bataille*. En Ignacio Díaz y Philippe

apuntaba que en las cavernas prehistóricas del valle de Vézère, el hombre por primera vez “nace de su obra”, pero se siente también amenazado por ella, y quizás, dice Bataille, ya herido de muerte²⁸. Bataille contrastó la tradición visual que apareció cuando los hombres dejaron las cavernas y trataron de pintar a la claridad de la luz solar, con otra en la que la oscuridad y la opacidad continuaban ostentando el “lugar de honor”²⁹. Blanchot comentó este ensayo de Bataille para asegurar que, donde está el origen del arte, también está él mismo siempre relacionado con el no-origen donde “la juventud de eso que siempre comienza y no hace otra cosa que comenzar”. La imagen prehistórica “consagra a la muerte misma como interminable recommencement”³⁰. La muerte es inagotable entre los vivos. Pero nadie lo experimenta mejor que el soñador; su punto de vista es desde un punto teórico, la mejor posición para observar aquello de lo cual una imagen, una semejanza, son capaces. De igual forma:

¿acaso el sueño no se teje por entero a partir de un *interminable reposo de semejanzas* en el que imágenes de deseo e imágenes de muerte, deseos de la imagen y muertes de la imagen participan de la misma enigmática coreografía?³¹

El sueño es el despertar de lo incesante. El sueño linda con la región donde reina la pura semejanza. “Todo allí es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra e incluso a otra y ésta a otra. Se busca el modelo originario, quisiéramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que reenvía eternamente a lo semejante”³².

Un ejemplo.

En la película *Prisión* (1949) de Ingmar Bergman –excepcional retratista de sueños en el medio cinematográfico– la protagonista, Birgitta, dice: “he comenzado a recordar cosas...Sobre todo, incidentes de mi infancia. Me pregunto por qué... Siento una oleada de cariño. Anoche tuve un sueño”. Al principio ella se rehúsa a narrar a Tomás la visión.

A continuación, el relato coincide con el sueño.

En un escenario perturbador, ella caminaba por el bosque y el viento gemía. En lugar de árboles, había personas. Entonces el viento comenzó a soplar, y se llevó la oscuridad. De repente, ella estaba en un lugar hermoso. La luz del sol se filtraba por los árboles que habían perdido sus hojas. Las hojas estaban en el suelo. Y entonces, dice ella, “sentí una gran alegría”. Una chica vestida de luto estaba de pie junto a un árbol. “Quería que me acercara a ella”. Ella le entrega una caja que contenía una piedra. Birgitta exclama que es ese el regalo más precioso que pudiera recibir. Una voz la insta a ir al bosque sin temor. Ella pregunta: “¿Quién eres? –Soy yo, tu madre”. Avanzan y la madre de Birgitta le anuncia que ha habido un accidente. En el lugar de los hechos, Tomás se lamenta por el caballo de madera que se ha estropeado. Birgitta siente pena por él, se acuesta en su regazo para consolarlo, pero no puede hacer nada.

Ollé- Laprun. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2012.

²⁸ Blanchot, M. “El nacimiento del arte”, *La amistad*. Trotta, Madrid, 2007, p. 31.

²⁹ Jay, M., *Ojos abatidos*, Ediciones Akal. Madrid, 2007, p. 177.

³⁰ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.* p. 299.

³¹ *Ibidem*, p. 300.

³² Blanchot, M., “El dormir, la noche”, *El espacio literario*, *op. cit.*, p. 256.

Como esto es un sueño, puedo decirte lo que siento de verdad. Puedo confesar cosas que jamás me he atrevido a decirte a la cara. Te quiero, Tomas. Quiero estar contigo. Me sacrificaré. Puedes darme órdenes y pegarme si te apetece. Pero ese no es tu estilo. Cuando te embriagues, te llevaré a casa. Y cuando estés triste, allí estaré yo para alegrarte. Y jamás estaré sola nunca más. Y cuando te canses de mí...me iré para no regresar jamás. No quiero hacerte daño³³.

Tomas, guardaba silencio y, enseguida, se transforma en alguien más. Birgitta deambula por las calles y encuentra a su madre tejiendo detrás de una vitrina. La llama a través del vidrio, pero ella no responde. Tomás le pregunta a Birgitte si está enferma. Ella no recuerda la razón, pero sabe que perdió algo. Peter y Linnea la forzaron a separarse de su hijo y la abandonaron cuando era muy joven. “¿Lo perdiste voluntariamente?”. Ella responde “quería conservarlo, pero me lo quitaron a la fuerza”. “Por eso intentas olvidar”. Al cabo del sueño Peter la espera junto a una bañera. Dentro, hay un muñeco de plástico. Peter lo descuartiza comenzando por la cabeza. La imagen de un lagarto se intercala en el acto. Ella abre los ojos. Peter deja un pez muerto dentro de la bañera. Ella se aterra. Retrocede. Se da media vuelta. Huye y golpea la cubierta del escenario como quien golpea desde un sótano. El sueño termina.

En la película *Prisión*, Bergman duplica el ámbito de la ficción. El cineasta retrata la intervención del Diablo y su preeminencia moral en el mundo. En ese escenario el sueño trae a la superficie aquello que permanece tácito dentro de la trama psicológica de la protagonista. Las imágenes del sueño son imágenes de aparición y afecto. De esa manera se consume aquello que Gilles Deleuze indicaba a propósito del cine de Ingmar Bergman cuando veía que el director de cine sueco encontraba su finalidad en el borramiento de los rostros: “él [Bergman] los habrá dejado vivir mientras cumplían su extraña revolución, aun vergonzosa u odiosa”³⁴. Las secuencias oníricas de Bergman, dice Deleuze, conforman la imagen-afección; y esta se compone decididamente de cualidades, potencias y espacios. En el caso de la escena onírica de *Prisión*, lo brillante, el terror, lo afilado, lo enternecido, son cualidades y potencias muy diferentes que, como lo ha dicho Deleuze, ora se reúnen, ora se separan.

Ahora podemos traer de nuevo nuestro interrogante: ¿Cómo devolver a las imágenes su potencia original? ¿Cómo recordar aquello que ya no vemos? ¿Cómo ocurre la semejanza entre las imágenes?

En el caso de los sueños en la obra de Bergman, hay una “cualidad de sensación y la otra de sentimiento, la otra de acción, la otra de estado...”³⁵ en la sensación o el sentimiento es donde se actualiza la cualidad-potencia mediante la afección de la imagen. De manera que los sueños coordinan las posibilidades de sentido y el escenario de la reiteración de la aparición, esto es, el tejido por entero del *interminable reposo de semejanzas*.

En la película *Prisión* ocurre con las escenas de la bañera, el descuartizamiento, el accidente, el llamado sin respuesta, el caballo roto de madera, etc. Estas son imágenes de deseo e imágenes de muerte, deseos de la imagen y muertes de la imagen

³³ Bergman I. *Prisión*. 1949, 48' - 49'.

³⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984, p. 155.

³⁵ *Ibidem*. p. 155.

que participan de *la misma enigmática coreografía*. Del mismo modo, con el primer plano la imagen cinematográfica que recrea el sueño, dice Deleuze: se actualiza la *intensidad* mediante la imagen-afección: el rostro³⁶. “*La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro...*”³⁷.

Cabría anotar, por último, que el relato-sueño de Birgitte comienza con los recuerdos de infancia, lo que nos comunica con la declaración de Blanchot cuando dice que del sueño parece surgir dentro de cada uno, al ser de los primeros tiempos, y no sólo al niño, sino más allá, “lo más lejano, lo mítico, el vacío y la vaguedad de lo anterior. Quien sueña duerme, pero el que sueña ya no es más el que duerme, no es otro, es otra persona, es el presentimiento de lo otro, lo que ya no puede decir yo, lo que no se reconoce ni en sí ni en los otros”³⁸.

El sueño es el escenario por excelencia de la aparición donde todas las semejanzas son posibles. La imagen del sueño agrega un trasfondo a la doble distancia de las imágenes (su distancia y su presentación imposible), el sueño del sueño, así como el soñador se afirma en la duplicidad del soñar que se sueña. Esta es la repetición en la que se pierde cada vez más la verdad personal que cada uno busca salvar, como el retorno de los mismos sueños, como el hostigamiento incommunicable de una realidad que siempre se me escapa y que no puedo eludir. Todo esto es *un sueño de la noche*, un sueño donde la forma del sueño se convierte en su único contenido³⁹. Esta es, precisamente, la “apertura opaca” de las imágenes con la que se abre al mundo visible y la aparición de una presentación incompleta e interrumpida. La aparición en los sueños brinda da acceso a la apertura de irrealidad que invoca el envés, lo subyacente, *el infierno del mundo visible*. En los sueños tiene lugar el punto de contacto entre los posibles de lo imaginario y lo imposible de lo real.

3. Semejar

En la novela de Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, el joven Malte deambula por los suburbios de París. Súbitamente, durante su camino “aprende a ver”. Descubre que la visión se intensifica. “No sé por qué, pero todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa”⁴⁰. Malte nota que todavía no había advertido el número de rostros que hay. Hay más rostros que gente porque cada quien tiene varios. Un día notó que el moldeador frente a la *boutique*, por la que pasaba todos los días, había colgado dos mascarillas ante su puerta. Se trataba de la reproducción del rostro de la joven ahogada en el Sena que moldearon en la morgue para fabricar una mascarilla mortuoria. Lo hicieron porque era “hermoso, porque sonreía, porque sonreía de manera tan engañosa, como si supiese. Y debajo, el otro rostro que sabe. Ese duro nudo de sentidos, tensos hasta romperse. Esta implacable condensación de una música que sin cesar quería escaparse”⁴¹. Agrega Rilke:

³⁶ *Ibidem*. p. 155.

³⁷ *Ibidem*, p. 131.

³⁸ Blanchot, M., “El dormir, la noche”, *El espacio literario*, *op. cit.*, p. 256.

³⁹ *Ibidem*, p. 256.

⁴⁰ Rilke R. M., *Los apuntes de Malte Lauridis Brigge*, Madrid: Alianza editorial. 1981, p. 9.

⁴¹ *Ibidem*, p. 55.

Era el rostro de quien un Dios cerró el oído para que no tuviera ningún sonido fuera de los suyos; para que no se descarriase por la turbación efímera de los ruidos. El que contenía su claridad y su duración; para que sólo los sentidos no aptos para atrapar el sonido conduzcan el mundo hacia él, sin ruido; un mundo en suspenso, en expectativa, inacabado, anterior a la creación del sonido⁴².

Numerosos escritores quisieron recrear la identidad de la joven *desconocida del Sena*, Rilke, Ödon von Horvath, Supervielle, y especialmente Maurice Blanchot, quien tuvo en su haber una réplica en su casa. En su novela *L'arrêt de mort*, cuando habla de la enigmática mascarilla, Blanchot dio lugar a una coincidencia entre la solidificación de la imagen y la disolución de la vida. Para él, la imagen semeja (*ressemble*) aquello que ha solicitado el rostro de un muerto, pero no lo agrupa (*rassemble*)⁴³. La efigie fue reproducida en tantas ocasiones que sus rasgos comenzaron a borrarse, las pestañas, los párpados, el cabello, el rostro se vela poco a poco. La mascarilla es la de una adolescente con los ojos cerrados, “pero viva por una sonrisa tan sutil, tan afortunada (velada, no obstante), que era posible creer que se había ahogado en un instante de extrema felicidad”⁴⁴.

La mascarilla de *la desconocida del Sena* pertenecía a una joven ahogada de quien no podemos decir nada. Todo permanece reservado como un resto nocturno. Su rostro fue convertido en un vaciado capaz de retornar a un medio absoluto donde “la cosa vuelve a ser imagen”. Ese medio consiste en hacer que los rostros que se ahogan se endurezcan y se transformen en imágenes. Recordemos que la imagen es la forma de lo que aparece, y “*desaparecer* (dispersarse como vida) equivale a *semejar* (solidificarse como imagen)”⁴⁵. De esa manera podemos ir de la imagen a la cosa. Al respecto, Blanchot afirmaba, pensando en la doblemente perdida Eurídice, en todo aquello que se despliega en el “espacio de la muerte”.

Un retrato, ello es notado poco a poco, no es semejante [*ressemblant*] porque se haga parecido [*semblable*] al rostro, sino que la semejanza no comienza y no existe más que con el retrato y sólo en él ella es su obra, su gloria o su desgracia, está ligada a la condición de obra, expresando el hecho de que el rostro no está ahí, que está ausente, que no aparece sino a partir de la ausencia que es precisamente la semejanza, y esa ausencia es también la forma en la que el tiempo se apodera, cuando el mundo se aleja y no resta de él más que esta separación y este alejamiento⁴⁶.

La semejanza separa creando el vínculo, pero no la unidad, por ejemplo, el rostro que ya no veo e intento reconstruir se constituye de esa ausencia que es “la forma en la que el tiempo se apodera”. Es más, la relación de la semejanza sirve para ahuecar mejor la falta. “Divide el ser”. La semejanza impone la separación en el momento mismo en que propone el contacto. “Devenida imagen, instantáneamente, he allí la cosa devenida lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada,

⁴² *Ibidem*, p. 55.

⁴³ Didi-Huberman G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.*, p. 308.

⁴⁴ Citado en Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.*, p. 309.

⁴⁵ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.*, p. 308.

⁴⁶ Blanchot, M., “El museo, el arte y el tiempo”, *La amistad*, *op. cit.*, pp. 36-37.

sino esta cosa como alejamiento⁴⁷. Por esa razón, hemos venido diciendo que la imagen forma lo neutro (*ni esto ni aquello*), precisamente porque prescinde de la correspondencia perfecta y nada la restituye. En consecuencia, sosteníamos que la imagen exige la neutralidad y la *desaparición del mundo*, porque quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma. Lo mismo ocurre con la *imagen endurecida de la desconocida del Sena*.

Algo está allí, ante nosotros, que no es *ni* el vivo en persona, *ni* una realidad cualquiera, *ni* el mismo que era en vida, *ni* otro, *ni* otra cosa. La presencia cadavérica de la *desconocida* establece una relación entre aquí y ninguna parte, imagen insostenible y figura de lo único que deviene no importa qué...⁴⁸.

La imagen extrae su necesidad de la “neutralidad”, *ni lo único, ni el no importa qué...* De alguna manera, habrá que examinar con detenimiento en otro estudio, algunas de las implicaciones para la unidad ontológica de la presencia, que pueden ser incalculables. Por lo pronto, podemos anticipar un estrecho parentesco entre esta pura indiferencia de la afirmación de las imágenes con el puro *desarraigo*, el destierro, el exilio, y quizás la significación estética que el arte, según sugería Emmanuel Lévinas, excede en la filosofía de Martin Heidegger. Se trata, para decirlo con precisión, de esa significación que “hace relucir ‘la verdad del ser’”.

En contraste, para Blanchot, la vocación del arte es “extraordinaria” y la única iluminación que ocurre en el arte sería nocturna. Pero escribir no conduce a la verdad del ser. Incluso es la escritura la que lleva al error del ser –al ser como lugar de errancia, de desarraigo, a lo inhabitable. Esto sería una dimensión que recusa el pensamiento de Blanchot, en la medida que, para Heidegger, leyendo a Hölderlin, la verdad (el *desvelamiento primordial*, la lucidez de la *alétheia*) condiciona “toda errancia y es por eso por lo que todo lo humano puede decirse a fin de cuentas en términos de verdad, puede describirse como ‘desvelamiento del ser’”⁴⁹.

Por su parte, para Blanchot, la *obra descubre, con un descubrimiento que no es verdad*, una obscuridad absolutamente exterior a la cual no es posible aferrarse. Así como en un desierto no puede hallarse un domicilio y el despojo implica a reanudar la marcha una y otra vez. Desde el fondo de la existencia sedentaria se eleva un recuerdo de nómada⁵⁰. La obra permanece postergada como una promesa inconsumable, *irrealizable*. El tiempo de la obra es el tiempo del desamparo (de toda garantía exterior, toda fuente inagotable) y el aplazamiento inconsumable antes de sí y después de sí. “El nomadismo es una relación irreductible con la tierra: una estancia sin *lugar*. El espacio literario al que nos conduce Blanchot [...] nada tiene en común con el mundo heideggeriano que el arte hace habitable”⁵¹.

“El arte es luz”⁵². La luz, según Heidegger, viene de arriba creando el mundo y fundando el lugar. Para Blanchot, quien leía también a Hölderlin, pero a contrapelo de Heidegger, esta luz es negra. La noche viene de abajo. Esta luz deshace el mundo y lo remueve hacia un origen diferido, a la “reverberación, a la murmuración, al

⁴⁷ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, op. cit., p. 309.

⁴⁸ Blanchot, M., “Las dos versiones del imaginario”, op. cit., p. 245.

⁴⁹ Lévinas, E., *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid: Mínima Trotta, 2000, p. 43.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁵¹ *Ibidem*, p. 43.

⁵² *Ibidem*, p. 44.

rumor incesante, a un profundo ‘antaño, antaño jamás agotado’⁵³. En ese sentido, “la imagen corresponde exactamente a esta exigencia si se acepta pensar que ella vela con un velamiento que no es mentira y que descubre con un descubrimiento que no es verdad”⁵⁴. Así pues, esta necesidad se hace de su excedente, el “resto” (de la aparición) que para Didi-Huberman significa el “paradigma mismo de la imagen”. El resto *es algo que se espesa*, por eso puede concretarse, endurecerse como la mascarilla de *la desconocida del Sena*, “es el monumento en que el cadáver deviene esta especie de efigie de sí mismo, endurecido –pero tan frágil como un monumento de cera o de yeso”⁵⁵. Ese es el momento en que la presencia cadavérica es ante nosotros la presencia de lo desconocido, es entonces también cuando el difunto añorado comienza a asemejarse a sí mismo⁵⁶. La mascarilla encarna el ser impersonal, tan alejado como inaccesible.

El nomadismo es esencial de la imagen. Ella se desplaza sin reposo, por esta razón, Blanchot insistía en la paradoja de una imagen-resto como una “fijación” (efigie de yeso) y sin embargo “sin reposo”, como lo recuerda Didi-Huberman en su ensayo *De semejanza en semejanza*, dedicado a la obra de Blanchot. El yeso no recubre ni retiene nada, porque no hay nada que afirmar, y, precisamente eso que resta, no cesa de moverse. “Decir que la semejanza es *interminable*, ¿acaso no es significar que es, a la vez, ‘fija y sin reposo’, petrificada como una máscara funeraria y móvil como una noche llena de espera física?”.

Esto recuerda a Pigmalión tocando la escultura por él mismo tallada de Galatea con la intención de pasar de la roca a la piel, del revestimiento inerte a la carne. Si el arte, unido al mito, tiene tal función, también puede desarraigar la certeza, nos permite permanecer entonces en el umbral, en límite para lo indefinido en el que reside la plenitud y la potencia original de la imagen, ese cerco endeble que nos mantiene tanto a distancia de las cosas, así como también nos preserva de la presión de la distancia... pero gracias a la imagen, como nos lo ha hecho ver Blanchot, disponemos de esa distancia y apaciguamos la nada informe que impulsa hacia nosotros el residuo ineludible del ser.

4. Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges., “Lascaux o el nacimiento del arte” *Para leer a Georges Bataille*. En Ignacio Díaz y Philippe Ollé- Lapruné. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2012.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila editores. 1970,
- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Trotta, Madrid, 2007.
- Blanchot, Maurice. *La locura de la luz*. Textos. Madrid: Editora Nacional. 2002.
- Caro Valverde, María. *La escritura del otro*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. 1999.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.
- Didi-Huberman, Georges. *De semejanza a semejanza*. Buenos Aires: *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, N° 11 (2013), p. 295.

⁵³ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁴ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.*, p. 309.

⁵⁵ Didi-Huberman, G., *De semejanza a semejanza*, *op. cit.*, p. 311.

⁵⁶ Blanchot M., “Dos versiones del imaginario”, *El espacio literario*, *op. cit.*, p. 247.

- Didi-Huberman, Georges. *Falenas: Ensayos sobre la aparición 2*, Contracampo libros 14, Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015, p. 54.
- Lévinas, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Mínima Trotta, 2000.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Rilke, Rainer Maria. *Los apuntes de Malte Lauridis Brigge*. Madrid: Alianza editorial. 1981.