

LAS DOS VERSIONES DE LO IMAGINARIO

Maurice Blanchot

Pero, ¿qué es la imagen? Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: esta es su verdad. Pero esta verdad la excede; lo que la hace posible es el límite donde se acaba. De allí su aspecto dramático, de allí la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha. Potencia soberbia, dice Pascal, que hace de la eternidad una nada y de la nada una eternidad.

La imagen nos habla y parece que nos hablara íntimamente de nosotros mismos. Pero íntimamente es decir poco; íntimamente designa entonces ese nivel donde la intimidad de la persona se rompe y, en este movimiento, indica la vecindad amenazante de un afuera vago y vacío, que es el fondo sórdido sobre el cual sigue afirmando las cosas en su desaparición. Así, a propósito de cada cosa, nos habla de menos que la cosa, pero de nosotros mismos y a propósito de nosotros, de menos que nosotros, de ese menos que nada que persiste cuando ya no hay nada.

Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido. Cerco endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas, como nos preserva de la presión ciega de esta distancia. Por ella, disponemos de esta distancia. Por lo que hay de inflexible en un reflejo, nos creemos dueños de la ausencia convertida en intervalo y el mismo vacío compacto parece abrirse al esplendor radiante de otra luz. Así, la imagen cumple una de sus funciones, la de apaciguar, la de humanizar la informe nada que impulsa hacia nosotros el residuo del ser que no se puede eliminar. Lo limpia, se lo apropia, lo vuelve amable y puro y nos permite creer, en el corazón de un sueño feliz que el arte autoriza con excesiva frecuencia, que al margen de lo real e inmediatamente detrás de él encontramos una pura felicidad y una satisfacción soberbia, la eternidad transparente de lo irreal.

"Porque —dice Hamlet—, liberados de los lazos carnales, si en este dormir de la muerte, tenemos sueños..." La imagen, presente detrás de cada cosa, disolución de esta cosa y su subsistencia en la disolución, tiene también, detrás de sí, ese pesado dormir de la muerte en el que tendríamos sueños. La imagen puede, cuando se despierta, o cuando la despertamos, representarnos el objeto de una luminosa aureola *formal* porque está ligada con el *fondo*, con la materialidad elemental, la ausencia de forma aún no determinada (ese mundo que oscila entre el adjetivo y el sustantivo), antes de hundirse en el exceso informe de la indeterminación. De allí proviene la pasividad que le es propia: pasividad que hace que la soportemos penosamente incluso cuando la hemos llamado, y que su transparencia fugaz dependa de la oscuridad del destino llevada a su esencia, que es la de ser una sombra.

Pero cuando estamos frente a las cosas mismas, si miramos fijamente un rostro, una pared, ¿no ocurre también que nos abandonemos a lo que vemos, que estemos a su merced, sin poder frente a esta presencia de pronto extrañamente muda y pasiva? Es cierto, pero ocurre entonces que la cosa que miramos se ha hundido en su imagen, que la imagen ha alcanzado ese fondo de impotencia donde todo vuelve a caer. 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 despertar.

La imagen, según el análisis común, está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. Después del objeto vendría la imagen. "Después" significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla. Pero este alejamiento no es el simple cambio de lugar de un móvil que, no obstante, seguiría siendo el mismo. El alejamiento 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, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto que desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa. En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen.

Sin embargo, ¿el reflejo no parece más espiritual que el objeto reflejado? ¿No es la expresión ideal de este objeto la presencia liberada de la existencia, la forma sin materia? ¿Y los artistas que se exilian en la ilusión de las imágenes no tienen acaso por tarea el idealizar a los seres, elevarlos a su semejanza descarnada?

La imagen, el despojo

La imagen, a primera vista, no se parece al cadáver, pero sería posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen. Lo que se llama despojo mortal escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no realiza, sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí. La muerte, suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio. ¿Dónde está? No está aquí y, sin embargo, no está en otra parte; ¿en ninguna parte? Pero es que entonces ninguna parte está aquí. La presencia cadavérica establece una relación entre aquí y ninguna parte. Primero, en la cámara mortuoria y sobre el lecho fúnebre, el reposo que hay que preservar muestra hasta qué punto es frágil la posición por excelencia. Aquí está el cadáver pero aquí, a su vez, se convierte en cadáver: "aquí abajo", en términos absolutos, sin que ningún "allá arriba" se exalte todavía. El lugar donde se muere no es un lugar cualquiera. Este despojo no se transporta fácilmente de un sitio a otro: el muerto acapara celosamente su lugar y se une con él hasta el fondo, de tal modo que la indiferencia de ese lugar, el que no obstante sea un lugar cualquiera se convierte en la profundidad de su presencia como muerto, se convierte en el soporte de la indiferencia, la intimidad desmesuradamente abierta de un ninguna parte sin diferencia, sin embargo, debemos situar aquí. Quien muere no puede quedarse. El difunto, se dice, no es más de este mundo, lo ha dejado detrás suyo, pero detrás está justamente ese cadáver que no es más de este mundo, aunque esté aquí, que más bien está detrás del mundo, lo que el vivo (y no el difunto) dejó detrás de sí y ahora afirma, a partir de aquí, la posibilidad de un mundo-de-atrás [*arrière-monde*], de un regreso hacia atrás, de una subsistencia indefinida, indeterminada, indiferente, de la que sólo sabe que la realidad humana, cuando termina, reconstituye su presencia y su proximidad. Es una impresión que podríamos llamar común: quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de cosa; una cosa familiar, que manejamos y a la que nos aproximamos, que no nos mantiene a distancia y cuya pasividad maleable no denuncia sino la triste impotencia. Ciertamente, morir es un acontecimiento incomparable y quien muere "entre nuestros brazos" es nuestro prójimo para siempre, pero ahora, está muerto. Es sabido, hay que apresurarse, no tanto porque la rigidez cadavérica volverá cada vez más difícil las acciones, sino porque la acción humana pronto estará "fuera de lugar". Dentro de poco será imposible de

desplazar, intocable, atado a aquí por un extraño abrazo y, sin embargo, derivando con él, arrastrándolo por debajo, más abajo, por atrás, no ya una cosa inanimada, sino Alguien, imagen insostenible y figura del único convirtiéndose en cualquier cosa.

La semejanza cadavérica

Hecho notable, cuando ese momento ha llegado, al mismo tiempo que el despojo aparece en la extrañeza de su soledad como lo que desdeñosamente se ha retirado de nosotros, en el momento en que el sentimiento de una relación interhumana se quiebra, en que nuestro duelo, nuestros cuidados y la prerrogativa de nuestras antiguas pasiones, no pudiendo ya reconocer su objeto, recaen sobre nosotros, regresan a nosotros, en ese momento en que la presencia cadavérica es para nosotros la de lo desconocido, es entonces también que el llorado difunto comienza a *parecerse a sí mismo*.

A sí mismo: ¿no es ésta una expresión errónea?; ¿no debiera decirse: a quien era cuando vivía? Sin embargo, a sí mismo es la fórmula correcta. Sí mismo designa el ser impersonal, alejado e inaccesible, que la semejanza, para ser semejanza de alguien, atrae también hacia la luz. Sí, es él, el vivo querido, pero es, sin embargo, más que él, es más hermoso, más imponente, ya monumental y tan absolutamente él mismo, que se acompaña a sí mismo como un doble, unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza y por la imagen. Ese ser gigantesco, importante y soberbio, que impresiona a los vivos como la aparición de lo original ignorado hasta entonces, sentencia del Juicio Final inscrita en el fondo del ser y expresándose triunfalmente gracias a lo lejano, tal vez recuerde, por su apariencia de soberanía, las grandes imágenes del arte clásico. Si esta relación está fundada, el problema del idealismo de este arte parecerá bastante vano; y pensar que el idealismo sólo tiene como garantía un cadáver, puede servirnos para mostrar hasta qué punto la aparente espiritualidad, la pura virginidad formal de la imagen está originalmente ligada a la extrañeza elemental y a la informe pesadez del ser presente en la ausencia.

Miremos una vez más este ser espléndido que irradia belleza: lo veo, es perfectamente semejante a sí mismo; *se parece*. El cadáver es su propia imagen. Con este mundo donde todavía aparece, sólo tiene las relaciones de una imagen, posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora, lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra. El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerla pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro. Y si el cadáver es tan parecido, es porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero, ¿a qué se parece? A nada.

Por eso, en verdad, ningún hombre vivo tiene aún semejanza. En los raros momentos en que un hombre muestra similitud consigo mismo nos parece solamente más lejano, cercano a una peligrosa región neutra, *extraviado en sí*, su propio aparecido, no teniendo ya más vida que la del retorno.

Por analogía, también se puede recordar que un utensilio, dañado, se convierte en su *imagen* (ya veces un objeto estético: "estos objetos anticuados, fragmentados, inutilizables, casi incomprensibles, perversos" que amó André Breton). En este caso el utensilio que no desaparece más en su uso *aparece*. Esta apariencia del objeto es la de la semejanza y la del reflejo: su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de "aparecer", es decir, de abandonarse a la pura y simple semejanza detrás de la que no hay nada más que el ser. Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario.

La semejanza cadavérica es una obsesión, pero el hecho de obsesionar no es la visita ideal de lo irreal: lo que obsiona es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos, lo que no encontramos y por eso no podemos evitar. Lo inasible es aquello de lo que no se escapa. La imagen fija no tiene reposo, sobre todo porque no postula, no establece nada. Su inmovilidad, como la del despojo, es la posición de lo que permanece porque le falta el lugar (la idea fija no es un punto de partida, una posición desde donde uno podría alejarse y progresar, no es comienzo, sino recomienzo). Sabemos que el cadáver que hemos vestido, acercado en lo posible a la apariencia normal borrando las huellas de la enfermedad, no reposa en su inmovilidad tranquila y segura. Arrastra el sitio que ocupa, lo abisma con él, y en esta disolución ataca, aun para nosotros que quedamos, la posibilidad de una *residencia*. Sabemos que en un "momento dado" la potencia de la muerte hace que no se quede en el hermoso lugar que se le ha asignado. Aunque el cadáver está extendido tranquilamente sobre su lecho, también está en toda la pieza, en la casa. En todo momento puede estar en otra parte que donde está, allí donde estamos sin él, allí donde no hay nada, presencia invasora, oscura y vana plenitud. La creencia de que en cierto momento el difunto comienza a errar debe ser relacionada con el presentimiento de este *error* que ahora representa.

Finalmente, debe ponerse término a lo interminable: no se cohabita con los muertos bajo pena de ver *aquí* hundirse en la insondable *ninguna parte*, caída que ilustró la de la casa Usher. El querido desaparecido es entonces enviado a otro lugar y, sin duda, se trata de un lugar que está apartado sólo simbólicamente, que es fácil de situar, pero, sin embargo, el aquí del aquí-yace, lleno de nombres, de construcciones sólidas, de afirmaciones de identidad, es el lugar anónimo por excelencia, como si en los límites que se le han trazado, y bajo la apariencia vana de una pretensión capaz de sobrevivir a todo, trabajase la monotonía de un desmoronamiento infinito para borrar la verdad viva propia de todo lugar, para hacerla igual a la neutralidad absoluta de la muerte.

Esta lenta desaparición, esta usura infinita del final, tal vez aclare la notable pasión de algunas envenenadoras: su felicidad no consiste en hacer sufrir, ni siquiera en matar a fuego lento, sino en tocar lo indefinido que es la muerte envenenando el tiempo y transformándolo en una insensible consunción. Así rozan el horror, viven furtivamente por debajo de toda vida en una pura descomposición que nada divulga, y el veneno es la sustancia blanca de esta eternidad. Feuerbach cuenta de una envenenadora, que el veneno era su amigo, un compañero hacia el que se sentía apasionadamente atraída; cuando después de un encarcelamiento de varios meses se le presentó, para que la reconociera, una pequeña bolsa de arsénico que le pertenecía, tembló de alegría, tuvo un momento de éxtasis.)

La imagen y la significación

El hombre está hecho a su imagen: es lo que nos enseña la extrañeza de la semejanza cadavérica. Pero, ante todo, la fórmula debe ser entendida así: *el hombre es deshecho según su imagen*. La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse.

Seguramente, podemos retomar la imagen y hacerla servir a la verdad del mundo, pero invertimos la relación que le es propia: la imagen se convierte, en este caso, en la continuación del objeto, lo que viene después de él, lo que queda y nos permite disponer de él aun cuando no queda nada, gran recurso, poder fecundo y razonable. La vida práctica y la realización de las tareas verdaderas

exigen esta inversión. El arte clásico, al menos en teoría, también la implicaba; su gloria residía en relacionar la semejanza con una figura y la imagen con un cuerpo, en reincorporarla: la imagen se convertía en la negación vivificante, el trabajo ideal por el que el hombre, capaz de negar la naturaleza, la elevaba a un sentido superior para conocerla o para gozar en su admiración. Así, el arte era a la vez ideal y verdadero, fiel a la figura y fiel a la verdad que es sin figura. La impersonalidad, al fin, verificaba las obras. Pero la impersonalidad era también el lugar de encuentro turbador donde el ideal noble, preocupado por los valores, y lo anónimo, ciega e impersonal semejanza, se intercambiaban, se hacían pasar el uno por el otro en un mutuo engaño. "Qué vanidad la pintura, que atrae la admiración por la semejanza de cosas cuyos originales no se admiran." Nada más notable entonces que esta gran desconfianza de Pascal por la semejanza, de la que presiente que entrega las cosas a la soberanía del vacío y a la persistencia más vana, eternidad que, como dice, es nada, nada que es eternidad.

Las dos versiones

Hay, así, dos posibilidades de la imagen, dos versiones de lo imaginario, y esta duplicidad proviene del doble sentido inicial de la potencia del negativo, y el hecho de que la muerte es a veces el trabajo de la verdad en el mundo y, a veces, la perpetuidad de lo que no soporta comienzo ni fin.

Es entonces verdad que, como lo quieren los filósofos contemporáneos, comprensión y conocimiento están ligados en el hombre a lo que llamamos finitud; pero, ¿dónde está el fin? Seguramente está comprendido en esa posibilidad que es la muerte, pero también ella es "retomada" por el fin, si en la muerte se disuelve también esa posibilidad que es la muerte. Y aunque toda la historia humana signifique la esperanza de superar este equívoco, parece que zanjarlo o superarlo supone de todos modos, en uno u otro sentido, los mayores peligros: como si la elección entre la muerte como posibilidad de comprensión, y la muerte como el horror de la imposibilidad, debiese ser también la elección entre la verdad estéril y el exceso de lo no-verdadero, como si la penuria estuviese ligada a la comprensión y la fecundidad al horror. De allí que la ambigüedad, aunque haya sido posible la elección, esté presente en la elección misma.

¿Pero cómo se manifiesta, en este caso, *la ambigüedad*? ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando se vive un acontecimiento en imagen?

Vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él, como lo querría la versión estética de la imagen y el ideal sereno del arte clásico; pero tampoco es comprometerse por una decisión libre: es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, no disponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas. Este movimiento implica grados infinitos. El psicoanálisis, por ejemplo, dice que la imagen nos compromete y que, lejos de hacernos vivir en la fantasía gratuita, parece entregarnos profundamente a nosotros mismos. Intima es la imagen porque hace de nuestra intimidad una potencia exterior que soportamos pasivamente; fuera de nosotros, en el retroceso del mundo que provoca, arrastra extraviada y brillante la profundidad de nuestras pasiones.

De esta transformación deriva el poder de la magia. Por medio de una técnica metódica, se trata de llevar las cosas a revelarse como reflejo y a la conciencia a espesarse en cosa. A partir del momento en que estamos fuera de nosotros —en ese éxtasis que es la imagen— lo "real" entra en un reino equívoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa, absorbida por el vacío de su reflejo, se acerca a la conciencia llena a su vez de plenitud anónima.

Así parece reconstituida la unidad universal. Así, detrás de las cosas, el alma de cada cosa obedece a los encantos que ahora posee el hombre extático que se ha abandonado al "universo". La paradoja de la magia aparece evidente: pretende ser iniciativa y dominación libre, mientras que para constituirse acepta el reino de la pasividad, ese reino donde no hay fines. Pero su intención sigue siendo instructiva: quiere actuar sobre el mundo (manejarlo) a partir del ser anterior al mundo, el más acá eterno donde la acción es imposible. Por eso se orienta preferentemente hacia la extrañeza cadavérica, y su único nombre serio es magia negra.

Vivir un acontecimiento en imagen no es tener de este acontecimiento una imagen, ni tampoco darle la gratuidad de lo imaginario. En este caso el acontecimiento tiene lugar verdaderamente, pero, ¿acaso tiene lugar "verdaderamente"? Lo que ocurre se apodera de nosotros como lo haría la imagen, es decir, nos despoja de ella y de nosotros, nos mantiene en el afuera, hace de ese afuera una presencia donde "Yo" no "se" reconoce. Movimiento que implica grados infinitos. Lo que hemos llamado las dos versiones de lo imaginario, ese hecho por el que la imagen si bien puede ayudarnos a recuperar idealmente la cosa y es entonces su negación vivificante; puede al mismo tiempo en el nivel al que nos arrastra la pesadez que le es propia remitirnos constantemente, no ya a la cosa ausente, sino a la ausencia como presencia, al doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado: esta duplicidad no es tal que se la pueda pacificar por un "o esto o lo otro", capaz que autorice una elección y puede suprimir en la elección la ambigüedad que la hace posible. Esta duplicidad misma remite a un doble sentido cada vez más inicial.

Los niveles de la ambigüedad

Si por un instante el pensamiento pudiese sostener la ambigüedad, diría que hay tres niveles donde ella se anuncia. A nivel del mundo, la ambigüedad es posibilidad de comprensión; el sentido se escapa siempre en otro sentido; el equívoco sirve al entendimiento, expresa la verdad de la comprensión que consiste en no comprender nunca definitivamente.

Otro es el nivel que expresan las dos versiones de lo imaginario. Aquí ya no se trata de un perpetuo doble sentido que ayuda o confunde al entendimiento. Aquí lo que habla en nombre de la imagen, "a veces", habla todavía del mundo, "a veces" nos introduce en el medio indeterminado de la fascinación, "a veces" nos da el poder de disponer de las cosas en su ausencia y gracias a la ficción, reteniéndonos así en un horizonte rico de sentido; "a veces" nos empuja hacia allí donde las cosas están tal vez presentes, pero en su imagen, y donde la imagen es el momento de la pasividad, y no tiene ningún valor, ni significativo ni afectivo, es la pasión de la indiferencia. Sin embargo, lo que nosotros distinguimos diciendo "a veces", la ambigüedad lo expresa diciendo siempre, en cierta medida, uno y otro, aun expresa la imagen significativa en el seno de la fascinación, pero ya nos fascina por la claridad de la imagen más pura, más formada. Aquí el *sentido* no escapa en otro sentido, sino en el *otro* de todo sentido y, a causa de la ambigüedad, nada tiene sentido, pero todo *parece* tener infinitamente sentido- el sentido no es más que una apariencia, la apariencia hace que el sentido se vuelva infinitamente rico, que este infinito de sentido no necesite ser desarrollado, sea inmediato, es decir, no pueda ser desarrollado, sea sólo inmediatamente vacío.¹

[Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Jorge Jinkis y Vicky Palant, con un prólogo de Anna Poca. Barcelona: Paidós, 1992. Págs. 243-252.

Notas

¹ ¿Se puede ir más lejos? La ambigüedad expresa al ser en tanto que simulado, dice que el ser es en tanto que simulado. Para que el ser realice su obra debe estar simulado: trabaja simulándose, está siempre reservado y preservado por la simulación, pero también, sustraído a ella; la simulación tiende entonces a convertirse en la pureza de la negación. Pero al mismo tiempo, cuando todo está disimulado, la ambigüedad dice (y este decir es la ambigüedad misma):

todo el ser *es* gracias a la simulación, el ser es esencialmente ser en el seno de la simulación. La ambigüedad, entonces, no reside sólo en el movimiento incesante por el cual el ser retornaría a la nada y la nada remitiría al ser. La ambigüedad no es ya el Sí y No primordial donde el ser y la nada serían pura identidad. La ambigüedad esencial residiría en el hecho de que –antes del comienzo– la nada no está igualada con el ser, es sólo la *apariencia* de la simulación del ser, o incluso, que la simulación es más "original" que la negación. De modo que se podría decir: *la ambigüedad es tanto más esencial, cuanto menos puede la simulación recuperarse en negación.*

