

La imagen impersonal: espacio, materia y cuerpo de una resonancia inhumana

The impersonal image: space, matter and body of an inhuman resonance

Noelia Billi

Universidad de Buenos Aires / CONICET

RESUMEN:

En la obra de Blanchot, la literatura es pensada como un lenguaje que se hace imagen. Así, ésta adquiere un estatuto original que la aleja de las concepciones vinculadas a la representación y a su pertenencia a lo humano. Aquí exploramos la asociación blanchotiana de imagen, literatura y afuera, enfatizando los distintos modos de la resonancia (repercusión, fascinación) que se ponen no ya al servicio de la protección del circuito de constitución de lo humano, sino de lo que lo impugna radicalmente. Explorando los lazos entre imagen y literatura, resonancia y repercusión (leyendo a Bachelard), e imagen y cadáver, intentaremos clarificar el alcance de la propuesta blanchotiana de la imagen: cómo su carácter *neutro* (alternativa a la reducción a una dialéctica entre lo positivo y lo negativo respecto de una capacidad de producción humana de imágenes) y su pertenencia a lo *impersonal*, hacen resonar lo inhumano en el hombre.

Palabras clave: Blanchot; cadaver; neutro.

ABSTRACT:

In the works of Maurice Blanchot, literature is understood as a language that has become image. Accordingly, image acquires an original status, away from the concepts connected to representation and from human belonging. In this paper we explore the blanchotian connection between image, literature, and outside, emphasizing the different modes of resonance (repercussion, fascination) that no longer protect human formation but, on the contrary, challenge it radically. Exploring the links between image and literature, resonance and repercussion (reading Bachelard), and image and body, we aim to clarify the scope of *blanchotian image*: how its *neutral* character (alternative to the reduction to a dialectic between the positive and the negative regarding the human image-making ability) and its belonging to the *impersonal*, make inhumanity resonate.

Keywords: Blanchot; corpse; neutral.

A Michalis, in memoriam

*La imagen [...] sale constantemente de sí misma, porque
no hay lugar alguno donde sea ella misma, ya siempre
fuera de sí y siempre el adentro de ese afuera.*

Maurice Blanchot

En la poesía, Blanchot encuentra un campo privilegiado para elaborar el tema de la imagen, y si bien la importancia de las imágenes siempre ha sido un motivo de estudio y de disputa para los poetas y los críticos, la tesis ontológica que se pone en juego en las consideraciones blanchotianas difícilmente pueda ser reducida al campo literario. La crítica poetológica tiende a restringir el alcance de lo imaginario a los intereses de lo “humano”, ya sea en cuanto a movimientos o escuelas estilísticas, ya sea en lo que concierne a los aspectos sociales, políticos, éticos y/o personales que un determinado modo de imaginación haría manifiesto. En este sentido, la imagen queda atada a la posibilidad (o no) de la representación humana. Por esto mismo, hay una línea en la cual confluyen los estudios literarios y la filosofía que aborda el arte como “filosofía *del arte*” y como instrumento más o menos útil de la razón. La lectura que proponemos de Blanchot supone, por el contrario, que el arte no es una actividad “humana” sino un modo de interpretar y valorar lo que Nietzsche ha llamado “lo falso”, a saber: como una resistencia a la posición de lo Verdadero como objeto primero del pensamiento, y a la razón discursiva como modalidad privilegiada del pensamiento¹. Así pues, cuando Blanchot asocie imagen, literatura y afuera (bajo la forma de un espacio literario en el cual el lenguaje *se hace imagen*) tendremos la oportunidad de adivinar un modo de la resonancia que en lugar de asegurar el circuito de constitución de lo humano, nos ponga en contacto con lo que radicalmente lo impugna. A los fines de comprender este recorrido, haremos un trabajo sobre la imagen que intentará hacer manifiesto su carácter *neutro* (alternativa a la reducción a una dialéctica entre lo positivo y lo negativo respecto de una capacidad de producción humana de imágenes) y, en solidaridad con ello, su pertenencia a lo *impersonal*, aquello que hace resonar lo inhumano en el hombre.

La imagen: el espacio literario

En *La part du feu*, Blanchot comenta un pasaje kafkiano de la siguiente manera:

Kafka escribe “Nunca he podido comprender que fuera posible o casi, para quien quiera que deseara escribir, el objetivar el dolor en el dolor”. La palabra objetivar llama la atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor al constituirlo en objeto. No lo experimenta, lo hace existir de otro modo, le da una materialidad que no es ya la del cuerpo, sino la materialidad de las palabras a través de las cuales es significada la conmoción del mundo que el sufrimiento pretende ser. Semejante objeto no es necesariamente una imitación de los cambios que el dolor nos hace vivir: él se constituye para presentar al dolor, no para representarlo; en principio, es preciso que este objeto exista, es decir, que sea un total siempre indeterminado de relaciones determinadas; dicho de otra manera, que haya en él, como en toda cosa existente, siempre una excedencia de la cual no sea posible dar cuenta (BLANCHOT, 1949: 28).

Así pues, la especie singular de objetos que construye la poesía se da porque el lenguaje no provee allí de un espacio alternativo donde la experiencia sería posible, sino que más bien la palabra *hace existir a las cosas* de una manera en la cual hay en ellas una excedencia de la que no se puede dar cuenta. En lo sucesivo, la existencia de las cosas no estará sujeta a la temporalidad de una conciencia o percepción humanas, sino que podrá expandirse en un ámbito que sin depender en su constitución de lo humano, sin embargo actúa sobre ello expulsándolo al afuera. El hombre, así expuesto, se ve frente a lo inhumano no tanto como lo totalmente otro de sí, sino más bien como aquello que *constituyéndolo* le impide cerrarse sobre sí en un círculo de inmunidad que lo protegería de las amenazas exteriores.

Experimentar la transformación del tiempo en un espacio imaginario (el espacio propio de las imágenes), en esa ausencia movediza, sin acontecimientos que la disimulen, sin presencia que la obstruya, en ese vacío siempre en devenir: esa lejanía y esa distancia que constituyen el medio y el principio de las metamorfosis y de lo que Proust llama metáforas, allí donde no se trata ya de hacer psicología, sino donde, al contrario, no hay más interioridad porque todo lo que es interior se despliega afuera, adopta allí la forma de una imagen. Sí, en ese tiempo, todo deviene imagen, y la esencia de la imagen es el estar toda afuera, sin intimidad y, no obstante, más inaccesible y más misteriosa que el pensamiento del fuero interior; sin significación, pero solicitando la profundidad de todo sentido posible; irrevelada y sin embargo manifiesta, con esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas (BLANCHOT, 1959: 23).

A partir de estas breves aproximaciones, puede advertirse un rechazo del concepto de imagen como recogimiento orgánico y funcional de los trozos de un supuesto yo interior que se *expresaría en imágenes* a falta de un lenguaje discursivo adecuado, cuestionando así el propio estatuto de esa interioridad². La imagen será, entonces, el medio espacial (y, entonces, exterior) *en* el que se despliega la subjetividad. Una subjetividad que no se entrama en la pantalla de la conciencia (ya sea por delante de ella o escondida por detrás) sino que permanece afuera, donde sólo subsiste esa especie particular de luz que no ilumina: el afuera de la subjetividad impersonal que fosforece³. Si esto es así, cabe entonces preguntarse por lo que moviliza la imagen y por el modo en que lo hace.

Resonancia y repercusión

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard enmarca su abordaje de la cuestión de la imagen poética en la distinción entre resonancia y repercusión que el psiquiatra de origen polaco Eugène Mincowsky realizara en *Vers une cosmologie* (1936). Para el epistemólogo francés, mientras la resonancia se refiere a los ecos sentimentales que proliferan en el

individuo (que se acopla a sus recuerdos, emociones, intereses, gatillando así un derrame de asociaciones en los diversos planos de la vida mundana), la repercusión alude a la capacidad de una imagen de calar en profundidad en la existencia de cada cual, anclándose a y a la vez modificando así la sede del ser individuado. De este modo, mientras la resonancia supone la “exuberancia” que se advierte en la *superficie* del entendimiento, la repercusión es un vector de verticalidad que ahonda en las tinieblas casi inconscientes en las cuales se fragua el ser del existente humano. Es en estas honduras que, según Bachelard, el *logos* (nota característica del hombre) se percibe en toda su potencialidad ontológica: “la imagen se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser” (BACHELARD, 2000: 12).

Es, pues, en la *repercusión* donde Bachelard ubica la tesis ontológica que guía su indagación. Cuando una imagen poética repercute en el lector, lo que genera es una conmoción en el “origen del ser hablante”, de allí su fuerza productiva y también de allí la necesaria distinción que el pensador francés introduce. A los fines de comprender la imaginación poética en toda su *vis formandi* es preciso contar con la distinción que los alemanes usufructúan hace tiempo (BACHELARD, 2000): se trata de la diferencia entre el espíritu (*der Geist*) y el alma (*die Seele*). Maestro del saber discursivo, de la causalidad y la composición racional, el espíritu participa en la ejecución poética pero no es capaz de la creación de imágenes, potencia exclusiva del alma. La imagen precede al pensamiento, afirma Bachelard, no se constituye en el circuito del saber, de allí que su sede inaugural sea el alma: origen, pues, del lenguaje en su conjunto, el alma sería la imaginación pura que no obedece a una causalidad sino a una pasión ingenua, que no requiere del saber. Es interesante subrayar el carácter intersubjetivo que, a partir de ello, el francés atribuye a la imagen:

Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo. Considerada en la trasmisión de un alma a otra, se ve que una imagen poética elude las investigaciones de causalidad. Las doctrinas tímidamente causales como la psicología, o fuertemente causales como el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético: nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico (BACHELARD, 2000. p. 13).

En suma, Bachelard propone una ontología de la imagen anclada a una profundidad (alma) que precede al *saber intelectual* pero que tampoco se confunde con *lo sentimental psicológico* (ambos ámbitos estarían al servicio de la causalidad). Antes bien, la dimensión que le es propia es la del lenguaje primordial o del lenguaje como origen, un plano que

escaparía – aparentemente – a la historia en la medida en que es siempre *lo que comienza*.

Comentando este libro de Bachelard en 1959, Maurice Blanchot señala hasta qué punto las investigaciones sobre la materia poética han conducido al epistemólogo francés a una suerte de callejón sin salida en relación con el carácter “enigmático” que termina por adquirir la imagen en *La poética del espacio*. En efecto, para Blanchot el estudio bachelardiano es preciso en cuanto se refiere a cada imagen poética por separado, pero no sin embargo a lo que atañe a la imagen como tal. Recordemos que Bachelard anuncia su método afirmando la necesidad de permanecer en el nivel de la imagen poética aislada, lo cual para él supone la renuncia al análisis del poema completo en tanto lo comprende como “agrupación de imágenes múltiples” (BACHELARD, 2000: 13). Llegamos aquí al núcleo de lo que es, a la vez, la objeción a Bachelard y la tesis blanchotiana sobre la imagen: “Así como no veo imágenes en el poema, porque en el poema todo es imagen y todo se hace imagen, asimismo habría que decir que toda imagen también es *todo* el poema, siendo su centro único, su aparición absoluta y momentánea, su preferencia discreta, su contención [...]. Entonces, no hay nada más glorioso en el poema que la imagen, puesto que es su secreto y su profunda, su infinita reserva” (BLANCHOT, 1969: 474).

En efecto, si Blanchot defiende el carácter *inaugural* de la imagen en el poema (nota que destaca del análisis bachelardiano) es debido a que abordándolo de esta manera se mantiene el espacio poético a distancia de la mística, de lo indecible y del abismo: puesto que la imagen es lo que habla con indiferencia respecto del habla *del* hombre (BLANCHOT, 1969), lo que ella dice apunta fundamentalmente al límite enigmático de lo que existe *sin* lo humano. No ya sin la tentativa humana de comprender o interpretar, sino más bien sin la *fuerza constituyente* del hombre. Desanclada de la capacidad formativa de éste, la imagen vaga por el espacio sin quedar aferrada a ningún modelo; Blanchot dirá que aparece *desmintiendo su apariencia* por cuanto siempre *parece de más*, enfatizando así el carácter de “anterioridad de la imagen en relación con la imagen [que] se asimila a la anterioridad de la escritura” (BLANCHOT, 1969: 474). Superflua, gratuita y siempre en exceso, si se sigue esta línea de análisis podrá comprenderse que la polémica de Blanchot comienza ante el punto de vista fenomenológico mismo: allí donde la poética del espacio persigue las imágenes aisladas que comunicarían los vericuetos del alma (BACHELARD, 2000), el escritor francés señala que lo propio de la imagen es el no ser derivada, no sólo respecto de un modelo (del que sería la copia), sino ni siquiera de la imaginación (como *facultad* del alma). De allí que Blanchot nos indique que son los resultados a los que el propio Bachelard arriba lo que *contradice* en

parte sus intenciones⁴: cada vez que *La poética del espacio* aísla una imagen surgida de un estado del alma asociado al *lugar*, el supuesto “fenómeno” singular (tal imagen específica) desaparece en beneficio de la pura fenomenología sin fenómenos, es decir, del puro flujo de producción de imágenes (BACHELARD, 2000). Así, dirá Blanchot, lo que el epistemólogo encuentra en la *imagen de un lugar* no es otra cosa que el hecho de que la imagen *no es más que su lugar* (BLANCHOT, 1969: 475) y que no es posible remitirla a una conmoción o estado del alma. Dado que la “imagen del espacio” se resuelve en el “espacio de la imagen” o en la imagen *como* espacio, no es raro que sea en este libro en particular (de la serie de análisis de la materia poética que Bachelard emprende) que Blanchot encuentre el pasadizo que le permite mostrar la salida de una fenomenología de la imagen poética hacia una consideración de la imagen que la extrae del ámbito *personal* para lanzarla a su espacio propio: el afuera.

La imagen sale constantemente de sí misma, porque no hay lugar alguno donde sea ella misma, siempre ya fuera de sí y siempre el adentro de este afuera, con una simplicidad que la hace más simple que cualquier otro lenguaje y que, al mismo tiempo, está en el lenguaje como la fuente de donde él “sale”, pero porque esta fuente es la potencia misma de “salir”, el fluir del afuera en (a través de) de la escritura (BLANCHOT, 1969: 476).

La imagen impugna su anclaje a lo personal (incluso si es bajo la modalidad del *alma*) toda vez que es aquello que rechaza por principio toda noción de *interioridad*: ni algo fraguado en el adentro que *luego* es expuesto, ni fórmula que refleja la luz de una conciencia que ilumina el mundo, la imagen es el derrame *del* afuera y no *hacia* él. De este modo, la imagen no sería la herramienta no discursiva (inocente de intelectualismo) que permitiría alcanzar un estadio expresivo más puro del alma humana, sino que antes bien es lo que viene a poner en duda el carácter humano del lenguaje. La imagen se escribe pero *no es escrita* por el hombre, su proceso es el de la exterioridad pero no se confunde con la exteriorización de una subjetividad (alma o espíritu). Este señalamiento permite a Blanchot reversionar la *repercusión* que defendiera Bachelard como nota distintiva de la imagen: lo que repercute en el poema es el lenguaje *como* imagen, y si “crea ser” (como quería Bachelard) es un ser *inhumano* que se incrusta en el alma como agujero a través del cual toda interioridad queda a la intemperie.

Es por estas notas que resulta de gran relevancia una noción de imagen ya no atada al paradigma del “modelo-copia”⁵ sino a lo *neutro*, a los fines de reevaluar las relaciones entre la subjetividad y las imágenes. Blanchot, argumentaremos, se aparta tempranamente de la noción de imaginario promovida por Sartre en el siglo pasado, anclada a las discusiones de índole fenomenológica⁶, lo cual habilita la expansión del tema hacia zonas de lo impersonal

que hoy en día son de gran importancia para pensar una ontología (una estética y una política) que no halle en el antropocentrismo una limitación de su alcance. En la siguiente sección, vincularemos la imagen al cuerpo y mostraremos las razones por las cuales es la fascinación, antes que la resonancia (o la repercusión) aquello que caracteriza la dinámica propia de lo imaginario.

La imagen y la corporalidad

Si se considera legítima la atribución de la espacialidad a lo imaginario, cabe pues interrogarse acerca de la relación de éste con aquello que tradicionalmente ha acaparado conceptualmente el espacio: los cuerpos y su relación con las imágenes. En principio, habría que indicar que, en una sociedad asediada por las imágenes como la nuestra, no es del todo inútil remitir dicha problemática al modo en que la tradición occidental ha pensado la relación imagen-cuerpo, puesto que la imagen es el ámbito en y a través del cual se ha elaborado el cuerpo en Occidente. Si, por una parte, el dualismo marca la falta de consistencia del cuerpo en relación con la potencia ontológica del alma, algunos rasgos cristianos conducen a reforzar la sumisión del cuerpo a una instancia trascendente a través de la imagen: el hombre hecho “a imagen y semejanza” de dios que, en tanto creatura divina, es una imagen de la potencia creadora de aquello que lo excede. De este modo, se establece una relación ambigua respecto de la imagen, pues si por una parte ella permite algún tipo de acceso a lo divino, a su vez éste es espurio en la medida en que lo que se ‘imagina’ (es decir, dios) es lo que por definición se halla sustraído a toda imagen sensible. Por lo tanto, la imagen en sí misma es objeto tanto de *conexión con* como de *degradación de* lo trascendente. Cuando el proceso de secularización sea irreversible, y la noción fundacional de dios problemática, dicha relación ‘imaginaria’ con lo divino perderá progresivamente relevancia explicativa. Sin embargo, la noción de imagen (su estatuto ambiguo, su fragilidad ontológica) persiste y se vehicula en otros circuitos conceptuales.⁷

En el caso de Blanchot, lo imaginario es un ámbito en el que parece imperar la materialidad anónima e impersonal. Es principalmente a través del estudio de la imagen como “semejanza cadavérica” que el escritor francés se refiere a la materialidad que se sustrae por completo de todo “uso” o “sentido” para el hombre, mostrando el “contra-mundo” que resta ajeno a la humanización. Blanchot pone de manifiesto que en la imagen está en vigencia una lógica de la semejanza que, al estar desasida de la voluntad o capacidad poiética antropológica, no se rige por un Modelo, no se orienta a un Fin, y constituye un medio

absoluto que altera la noción de “límite”. Así pues, el contacto con las imágenes genera en la subjetividad una “fascinación” que deviene el indicador de la emergencia de lo impersonal, lo cual convierte la relación con lo imaginario en un modo de existir pasivo, débil y pobre⁸. Asimismo, lo neutro funciona aquí como nombre de la dimensión, la lógica y el espacio inhumanos que son exhibidos por la dinámica de las imágenes y la materialidad. En consecuencia, con ello se habilita un planteamiento del Afuera que no radicaliza la negatividad sino que funciona a partir del desplazamiento vertiginoso e imparable de una imagen a otra en un espacio neutro.

Dos versiones de lo imaginario: lo objetivo, lo elemental

En la obra de Blanchot el tema de la imagen se encuentra estrechamente vinculado no con el ‘ver’ (operación que supone el dominio del objeto que es visto por parte del sujeto que ve) sino con la *fascinación*, que abre a un espacio de pasividad en que, aquello que se da, lo hace bajo la forma de lo no-presente (BLANCHOT, 1955; DIDI-HUBERMAN, 2011; SALIOT, 2014). El cadáver, los cuerpos ya no vivos, son para Blanchot la instanciación privilegiada de la imagen y la fascinación que ésta provoca. Oscilando entre la vida y la muerte, el cadáver marca el contorno de una presencia que se ausenta, imagen difractada y sin lugar propio de una vida que resta como muerte. El cadáver es, pues, la vida entregada a la pasividad del morir, sobreviviendo en la imagen corporal. Se abre así una dimensión suplementaria en la cual los cuerpos tienen una existencia que (iterada al modo de la imagen técnica) escapa a la temporalidad humana (lineal, progresiva, eventualmente escatológica), abandona los recursos teleológicos y se desenvuelve en un espacio ya no orientado por sentido alguno. El cuerpo, muerto el espíritu o el alma, simplemente está allí, sólo que ese *allí* no es un lugar de reaseguro sino la deriva constante de una subjetividad abierta que no puede anclarse (BLANCHOT, 1955).

Es en uno de los anexos de *L’Espace littéraire* que Blanchot examina la cuestión del cadáver en relación con la imagen. Para abordarla, podríamos comenzar con la concepción heredada que el pensador francés utiliza como punto de partida: “La imagen, según el análisis común, está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. Después del objeto vendría la imagen” (BLANCHOT, 1955: 268).

Según esta versión tradicional, la imagen es, por una parte, la copia de un modelo y, por la otra, el lugar donde se da una transformación de la materia del modelo. Reuniendo ambos sentidos entonces, la imagen capturaría la forma del modelo de una manera ‘ideal’,

pues la sustraería a la materialidad originaria y la arrojaría a un espacio autónomo respecto de la circulación cotidiana de las cosas del mundo. Blanchot (1955: 268) prosigue:

“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 [...]. 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 cosa misma alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida [...].

Notamos aquí el inicio del desvío que Blanchot aplica al tema: aquello que podía considerarse la operación por antonomasia del hombre (la extracción de una forma-idea mediante la abstracción de los componentes materiales accidentales⁹), la que le daría el poder de capitalizarse e incrementar su caudal de humanidad, comienza a mostrarse como lo que se resiste a sus intentos de apropiación. En la medida en que la cosa pasa de “estar alejada” a “ser alejamiento”, la imagen se vuelve aquello que le manifiesta al hombre su impotencia para dominar las cosas, para reducir las al valor, intercambio y uso que *él* les da. Es así que, por una astucia insólita, la imagen es el lugar donde el objeto experimenta una deriva que lo transforma en algo inaudito: un objeto que no depende de un sujeto, una imagen que lo aproxima al lugar que no conoce pero que sospecha: el ámbito de los elementos que siempre conservan algo de lo que no puede ser alcanzado por la acción humana.

En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra lo cual se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la desobra y lo pone aparte, la verdad en él retrocede, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento, enriquecimiento que lo consagran como imagen (BLANCHOT, 1955: 268).

Por eso, según analiza Blanchot, en la imagen se dan simultáneamente dos procesos: uno de empobrecimiento y otro de enriquecimiento. El primero queda caracterizado por la pérdida del valor y la significación *humanas*. De acuerdo al segundo, la imagen (cuando no es subordinada al concepto ni se le asignan fundamentalmente funciones de unidad y unificación) invierte la lógica platónica que ligaba lo real a la unidad (de allí el “realismo” de las Ideas) y por eso a la mayor potencia ontológica. Aquí la imagen no sólo es lo “irreal” sino que lo imaginario es el modo de describir la operación ontológico-estética que hace del “modelo” una imagen. Como explica Collin (1989: 174)¹⁰, “si lo imaginario es aquí privilegiado [...], no lo es sólo en tanto que modo de aprehensión de lo real sino en virtud de la estructura misma de lo real o, si se prefiere, del Ser, es decir, de lo irreal o de lo «Neutro». El Ser es imagen”. En una reversión de la Idea platónica, la imagen como modelo reivindica

la materialidad bastarda, lo falso que es *a la vez* sustento y dispersión de lo “verdadero”. En la misma línea, al no remitir primordialmente a la “representación”, la imagen no se configura bajo los parámetros de la forma y el fondo, sino como lo sensible que se compone en prescindencia del poder y el trabajo del hombre. En tanto tal, en la imagen se piensa una materialidad que no se liga a lo manipulable y dominable por las formas objetivas que un sujeto (ya sea humano o bajo la forma del Ser) pueda imponerle, sino que hace de la materia (siempre comprendida *en* la imagen) lo no dominable, lo “inasible, impasible”, lo “elemental”.

En este sentido, sería preciso comprender modos de relacionarse con la ausencia de significación y valor, con lo que persiste sin forma, pues de la misma manera en que la “imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo” (BLANCHOT, 1955: 266), así también el campo subjetivo se ve sometido a esta exigencia que “quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma”. Pero ello, en lugar de arrojarnos a una especie de fondo indiferenciado, parece colocarnos en una situación de “intimidad de lo que subsiste aún en el vacío”, mostrando pues una alternativa a la noción moderna de subjetividad, solidaria de una *objetividad* diferente: “La imagen puede [...] representarnos el objeto en una luminosa aureola *formal*; pero es con el *fondo* que está ligada, con la materialidad elemental, la ausencia aún indeterminada de forma (ese mundo que oscila entre el adjetivo y el sustantivo), antes de hundirse en la informe prolijidad de la indeterminación” (BLANCHOT, 1955: 267).

Por presentarse como una situación *extraña* respecto de la objetividad, las coordenadas en que debe pensarse el lugar del sujeto (en tanto operador conceptual necesario que necesitamos para hacer inteligible a un objeto) se verán modificadas. Si en la imagen nos vemos retrotraídos a una materialidad que ya no es esencialmente disponible y asible para el sujeto, entonces cabe interrogar cuál es el espacio que queda reservado a la subjetividad.

A propósito de cada cosa, [la imagen] nos habla de algo menos que la cosa, más bien de nosotros mismos y a propósito de nosotros, de algo menos que nosotros, de ese menos que nada que persiste cuando ya no hay nada. [...] La imagen [...] nos preserva de la presión ciega de esta distancia [respecto de las cosas]. Por ella, disponemos de esta distancia [...] (BLANCHOT, 1955: 266).

Así pues, Blanchot sugiere que si no se dispone ya de la materialidad que necesitamos *dominar* para constituir objetos, de lo que *disponemos* (sin poder, y como dejándonos llevar por la ficción que hace del dis- el prefijo de la dispersión y no del orden) en la imagen es de la distancia de la cosa en su alejamiento; en su crepúsculo, el objeto deja una huella de su declinación que podemos nombrar como “nada” sólo si pensamos la nada como ausencia-de-

ser-con-forma. Dado que Blanchot cuenta entre las funciones de la imagen la de “apaciguar, la de humanizar la informe nada que impulsa hacia nosotros el residuo ineliminable del ser” (BLANCHOT, 1955: 267), debemos pensar que el ser no es totalizable (ni bajo la forma ni como puro caos), y que aquello que se nos presenta como “nada” es la contraparte de la experiencia de esta zona en la cual los “poderes” del sujeto se revelan como insuficientes. Si seguimos aquí a Blanchot, veremos que es a partir de la retirada de la facultad de “operar” con las cosas que se puede diferenciar lo “real” de lo que no lo es:

Cuando estamos frente a las cosas mismas, si clavamos la mirada en un rostro, un pedazo de muro, ¿no ocurre también que nos abandonemos a lo que vemos, que estemos a su merced, sin poder ante esta presencia de pronto extrañamente muda y pasiva? Es verdad, pero ocurre entonces que la cosa en la que clavamos la mirada se ha hundido en su imagen, ocurre 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 [...] (BLANCHOT, 1955: 267).

La imagen cadavérica

Como señalábamos antes, Blanchot trabaja la cuestión de la imagen a partir del cadáver, algo que responde a la necesidad de apartarse de la relación “viva” que constituye tradicionalmente el vínculo con lo real, señalando así del modo “irreal” de existencia de las imágenes¹¹. En esta línea, es interesante destacar el hecho de que, para el pensador francés, en el cuerpo muerto se intersectan dos vectores: por una parte, la ausencia absoluta de la “persona viva”, y por la otra, la presencia pura de ese cuerpo: “La presencia cadavérica [es decir, el modo de ‘estar presente’ que el cadáver implica] establece una relación entre aquí y ninguna parte. [...] 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” (BLANCHOT, 1955: 269).

El muerto tiene una forma especial de estar presente que comparte, de acuerdo a Blanchot, con la imagen. Se trata de que el muerto “acapara su lugar y se une con él hasta el fondo” (BLANCHOT, 1955: 269), es decir que el muerto/la imagen son primordialmente espaciales, su tiempo o temporalidad se ha enrarecido. Están como suspendidos o exentos del orden temporal habitual en donde se dispone de las cosas (de lo que llamamos “la vida” y su transcurrir). Ello además los desliza en la línea imaginaria que separa a lo viviente de lo no viviente (de los seres vivos respecto de las cosas inanimadas), así pues Blanchot dirá:

El difunto [...] no es más de este mundo, lo ha dejado detrás de sí, pero detrás está justamente ese cadáver que no es más de este mundo, aunque esté aquí, que está más bien 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-por-detrás [arrière-monde, en el sentido de lo que está por detrás sosteniendo lo que aparece por delante], de un retorno hacia atrás, de una subsistencia indefinida, indeterminada, indiferente [...]. Quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de cosa [...]. Dentro de poco [el cadáver] 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 Alguno, imagen insostenible y figura del único convirtiéndose en no importa qué (BLANCHOT, 1955: 269-270).

¿Cómo pensar el cuerpo cuando no queremos pensarlo en el marco de un dualismo, según el cual el cuerpo sería o bien la materia informe cuya forma debe recibir del alma/espíritu, o bien la imagen caída de un modelo trascendente? En este punto, pensar en/con el cadáver parece fructífero en la medida en que en él parecen reunirse estas condiciones (ser un cuerpo “sin alma/espíritu”, ser un cuerpo que por estar muerto ya no puede pensarse como reflejo de dios). Blanchot insta a demorarse en el intersticio fuera del tiempo en el cual la imagen adquiere el peso muerto del cadáver y se vuelve insostenible, y es arrastrada por la corriente de lo indeterminado en la cual no le sucede que desaparezca sino más bien que se vuelve “intocable”. Si comprendemos este “intocable” en los términos de una resistencia a ser manipulado, penetrado y desplazado, entonces podríamos leer en esta pesada imagen cadavérica el modo de existencia impersonal de los cuerpos que el cadáver, en un instante sin duración, deja ver¹².

Otra de las preguntas que cabe hacerse es acerca de la relación de semejanza que caracteriza a la imagen. Blanchot señala que en el cadáver, el muerto comienza a parecerse a sí mismo en tanto este sí mismo es lo impersonal para, a continuación, indicar que es precisamente esto impersonal aquello que con lo que la semejanza se relaciona esencialmente (BLANCHOT, 1955). Relacionada necesariamente con algo “alejado e inaccesible”, la imagen, podría decirse en términos derridianos, *finje fingir* la mimesis, o también: reflejando “la vida reflejada”, la imagen absorbe la “forma” y la reconduce a lo neutro donde ésta ya no puede montar la ilusión de separarse y dominar un “fondo”. En el repliegue que el cadáver realiza al identificarse no con el viviente sino con su reflejo, la relación de semejanza abandona la referencia a un modelo u origen. En ese *loop* delirante en el que la imagen vuelve sobre sí no ya para encontrarse sino para perderse en la búsqueda, se trasluce pues el tiempo muerto que marca el eterno retorno de la diferencia en la repetición¹³. Reflejo que nos lleva por el sendero de lo espectral, toda vez que esta imposibilidad de la imagen (del cadáver, de la imagen cadavérica) de saldar la distancia inframínima que subsiste de sí a sí, en lugar de generar un espacio en el que el “sujeto” podría seguirla, lo corre de su lugar (hacia el afuera neutro) y lo asedia [*hante*]¹⁴. De allí que el acontecimiento de la imagen sea

caracterizado del siguiente modo:

Vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él [...]: 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, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas. [...] Íntima 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 (BLANCHOT, 1955: 274-275).

Desde el punto de vista de la subjetividad, la doble pertenencia de lo imaginario (su ser-reflejo-de y su imposibilidad-de-ser-reflejo) patentiza la condición de imposibilidad que anida en el seno de toda figura de “sujeto” que quisiera borrar la ambigüedad a la que está sometido necesariamente: a la tentativa de apropiarse de la cosa haciéndola vivir idealmente en su reflejo, va inextricable e inevitablemente unida la imagen muerta que no sólo no implica una recuperación del objeto sino que lo hunde en su materialidad elemental que no puede ser ya determinada o dominada¹⁵.

Referencias Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. E. de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BILLI, Noelia. Pobreza y pasividad. Una lectura blanchotiana de la naturaleza humana. *Contrastes*. Revista Internacional de Filosofía. XX (1). Málaga: Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga, p. 173-190, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1943.
- BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- CACCIARI, Massimo. Sobre la inexistencia de una estética nietzscheana. In: CACCIARI, Massimo. *Desde Nietzsche: Tiempo, arte, política*. Trad. M. B. Cragolini e A. Paternostro. Buenos Aires: Biblos, 1994, pp. 81-98.
- COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semejanza en semejanza. Trad. N. Billi. *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*. n.11, año XI, p. 291-319, 2011.
- FLEISNER, Paula. *La vida que viene*. Estética y política en el pensamiento de Giorgio Agamben. Buenos Aires: EUDEBA, 2015.
- GOSETTI-FERENCIEI, Jennifer. The world and image of poetic language: Heidegger and Blanchot. *Continental Philosophy Review*. n. 45, p. 189-212, 2012.

- LUCERO, Guadalupe. Neovanguardia, situacionismo y otros fantasmas. In: FLEISNER, Paula.; LUCERO, Guadalupe. (Org.). *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo, 2014, p. 19-32.
- MINKOWSKI, Eugène. *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*. Paris: Aubier-Montaigne, 1936.
- SALOT, Anne-Gaëlle. “Venir comme des profondeurs d’un tombeau”. Maurice Blanchot, l’Inconnue de la Seine et les images. In: RABATÉ, Dominique.; HOPPENOT, Éric. (Ed.). *Cahier Maurice Blanchot*. Paris: L’Herne, 2014, p. 217-226.
- SARTRE, Jean.-Paul. *L’Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.
- SARTRE, Jean.-Paul. *L’Imagination*. Paris: PUF, 1971.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. M. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Cuatro ensayos sobre estética. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Noelia Billi
Universidad de Buenos Aires / CONICET
Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Asistente de la CIC
de CONICET
Email: milcrepusculos@gmail.com

¹ Sobre esta línea de interpretación del arte y de la “estética” (que rechaza su asignación de “disciplina” subordinada a la metafísica), cf. (CACCIARI 1994; FLEISNER 2015; LUCERO 2014).

² Blanchot suele identificar uno de los problemas más acuciantes de la lectura en la “intemperancia alegórica”, esa obsesión por hallar en la poesía o literatura una vía de acceso a las ideas o verdades del autor. En efecto, para él, cualquier aproximación que suponga una “explicación” del texto, trae consigo una distribución del campo de la escritura que la somete al binarismo sentido aparente/sentido oculto y que, en última instancia hace siempre de lo escrito el indicio de que lo verdadero es un centro oscuro e inefable, sólo parcialmente accesible de manera indirecta (lo cual desencadena la máquina hermenéutica) (BLANCHOT, 1943: 126-131; BLANCHOT, 1969: 465-477).

³ Del mismo modo puede leerse el siguiente pasaje de Blanchot: “Estos son los movimientos mediante los cuales la imagen central, que no vemos, que no podemos ver puesto que es lo invisible, accede un instante a dejarse mirar en las circunstancias reales, como un leve espectro de claridad. Pareciera que el tiempo, dispersado por una secreta catástrofe interior, deja que segmentos de porvenir se vislumbren a través del presente o que entren en libre comunicación con el pasado. El tiempo soñado, el tiempo recordado, el tiempo que hubiese podido ser y, por último, el futuro se transforman incesantemente en la presencia radiante del espacio, lugar del despliegue de la pura visibilidad” (BLANCHOT, 1959: 222).

⁴ Esta superposición de perspectivas incompatibles como resultado de las investigaciones bachelardianas es evidente a lo largo de todo el libro, algo que Blanchot tiene el mérito de señalar de manera muy temprana (escribe la reseña de *La poética del espacio* en 1959, menos de dos años después de su publicación en 1957). Por caso, cerca del final, puede leerse una noción del carácter superficial del hombre que relativiza la distinción que el propio epistemólogo había realizado en la *Introducción* y que citamos antes: “Precisamente, la fenomenología de la imaginación poética nos permite explorar el ser del hombre como ser de una superficie, de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo otro. No olvidemos que en esta zona de superficie sensibilizada, antes de ser hay que decir. Decir, si no a los otros, por lo menos a nosotros mismos” (BACHELARD, 2000: 192).

⁵ Por supuesto, se trata de las sucesivas y profusas lecturas de la imagen tal como fue desplegada inauguralmente por Platón en *República X*.

⁶ Es cierto que Didi-Huberman (2011), al final de su extenso ensayo sobre la imagen en Blanchot sugiere que es Sartre quien, entre los lectores franceses de Kant y Heidegger, localiza el problema central de la concepción de la imagen: su identificación con una “cosa” inerte y la consecuente necesidad de incorporarlas a la espontaneidad del pensamiento mediante el esquematismo. Sartre apuesta, entonces, por la imagen en tanto “acto”, un acto fundamentalmente negativo (o de “desrealización”) (SARTRE, 1971; SARTRE, 1940). Sin embargo, persiste un diferendo fundamental, que Françoise Collin ha explicado con eficacia: Sartre, en el gesto señalado por Didi-Huberman, remite lo imaginario a la acción constitutiva del hombre que obra en el mundo (COLLIN, 1989). De allí que mientras para Sartre lo imaginario remita todavía a una *conciencia* devenida *imagética* [*imageante*], para Blanchot ello constituya sólo una de las versiones de lo imaginario, inextricablemente ligada a una segunda: aquella según la cual la imagen le *sobreviene*, lo *asalta* o lo *asedia*, suspendiendo toda actividad constituyente-de-mundo y, en general, todo poder de obrar. La segunda versión de lo imaginario se encuentra (siguiendo a Collin) en la *Crítica del Juicio* kantiana, donde se hace prevalecer a la figura sobre el concepto y, por ende, lo imaginario ya no puede ser concebido exclusivamente desde un punto de vista instrumental (como sucedía en la *Crítica de la Razón Pura*). Es destacable que sea en el contexto en que Kant se pregunta por lo bello y por el arte que la imaginación adquiera una función productiva, relativizando la función reproductiva instrumental que se le atribuía en el marco de la indagación sobre el conocimiento.

⁷ Baste pensar en todos los léxicos de la “expresión” como funciones explicativas para comprender la vigencia de esta noción de imagen (por ejemplo, la relación pensamiento/lenguaje, inconciente/conciente, genotipo/fenotipo, entre otras). Específicamente sobre el tema del cuerpo y su relación con la noción “cristiana” de imagen, que acá hemos resumido someramente. Cf. (SCHAEFFER, 2012).

⁸ He analizado las condiciones de pobreza y pasividad en relación con la subjetividad (BILLI, 2015).

⁹ Véase Didi-Huberman (2011: 313), donde el autor repone la argumentación kantiana (y su lectura por parte de Heidegger y de Jean-Luc Nancy) de la noción de “imagen-síntesis” comprometida con el esquematismo de la *Crítica de la Razón Pura*. De acuerdo a esta línea, la imagen reenvía a una “unidad reguladora” que pierde su materialidad en tanto se propone como “imagen en general” o “pre-visión de la imagen” a la que le son encomendadas las funciones de unidad y unificación.

¹⁰ Luego, la autora continúa con esta línea de indagación, afirmando que aquello que Blanchot recoge en sus análisis es la revancha que lo imaginario se toma de la operación platónica que lo separa y lo expulsa del mundo. Así dirá que “la realidad toda se metamorfosea en imaginaria, es decir, en algo privado de identidad. [...] ¿El mundo de las Ideas debe ser leído como el Original o bien como la falta de Origen? Pues en el nivel de las Ideas mismas se restaura el juego del reflejo. Su pluralidad postula la posición de una Unidad más fundamental, de una Idea de las Ideas” (COLLIN, 1989: 177).

¹¹ Otra versión de esta relación aparece en relación con la magia y, especialmente, con la magia negra: “Por medio de una técnica metódica, [en la magia] 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 en 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 de manera 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” (BLANCHOT, 1955: 275).

¹² A ello se debe que no compartamos la lectura de Jennifer Gosetti-Ferencei (2012) quien, en una comparación con Heidegger, hace de la noción de imagen blanchotiana una profundización de la experiencia del mundo (entendido esto en el marco de una fenomenología que está siempre en busca de un acceso más “verdadero” al mundo).

¹³ En esta línea, escribe Blanchot: “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. [...] Pero, ¿a qué se parece? A nada”. Y refiriéndose al hecho de que sólo el muerto puede parecerse ‘a sí mismo’: “En los raros momentos en que un hombre muestra similitud consigo mismo nos parece [...] *extraviado* en *sí*, su propio aparecido, no teniendo ya más vida que la del retorno” (BLANCHOT, 1955: 270-271).

¹⁴ “La semejanza cadavérica es un asedio [*hantise*], pero el hecho de asediar [*hanter*] no es la visita irreal de lo ideal [es decir, no es el fantasma si el fantasma sigue siendo pensado como algo irreal, que pertenece a las representaciones de una mente que delira en su propio interior]: lo que asedia [*hante*] es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos, lo que no encontramos y que, por eso, no se deja evitar. Lo inasible es aquello de lo que no se escapa” (BLANCHOT, 1955: 271).

¹⁵ “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 bien... o bien...’ que autorice una elección y suprima en la elección la ambigüedad que la hace posible” (BLANCHOT, 1955: 275-276).