

Tres fragmentos de imagen

JAVIER ARTEAGA PAZOS*

RESUMEN

Este trabajo trata de establecer una relación entre imagen, ambigüedad, presentación y discontinuidad. La discontinuidad de la sucesión histórica que parte del evento de la imagen, desde la generación a través de la ambigüedad de la transparencia de la luz y la procreación por medio de la noche.

ABSTRACT

This work seeks to establish a relation among image, ambiguity, presentation and discontinuity. The discontinuity of historical succession starts from event of image, from generation through ambiguity of transparency of the light and procreation by means of night.

KEYWORDS

- Image (*Imagen*)
- Ambiguity (*Ambigüedad*)
- Representation (*Representación*)
- Discontinuity (*Discontinuidad*)
- Reading and writing (*Lectura y escritura*)

* Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad de Nariño. Licenciado en Literatura y lengua española, Universidad del Cauca.

I

El rastro del aparecer es la imagen. Mas la imagen no concluye el aparecer como fenomenalidad. Le retorna, más bien, el disimulo que la fenomenalidad le habría usurpado y que interpone entre cosa y sujeto la distancia necesaria a su mutua relación. La imagen cerca a la cosa, la *acerca*, pero no por ello la apresa, la confina. La cosa en la imagen se aviene en su distanciamiento. Por tal distanciamiento la imagen no se propone como la ausencia de la cosa. Por la imagen, la cosa aprehende el distanciamiento y se *ex-pone*. Es la *ex-posición* de la cosa en la imagen, lo que impide de la cosa su cosificación. Es por la *ex-posición* de la cosa en la imagen por lo que el distanciamiento que la cosa impone no pesa ni apresa. Por la *ex-posición* de la cosa en la imagen el distanciamiento en el que ella se refugia, antes que ser la justificación de su mutismo, es la expresión necesaria de su *dis-posición*. La cosa se *dis-pone* como distanciamiento. Y el distanciamiento que así se dispone es la imagen. La imagen, entonces, no adecúa, no homologiza cosa alguna. Pero tampoco por ella queda resguardado algo. Advenida íntima, la imagen, no obstante, desapropia a la cosa, al sujeto de su intimidad: desautoriza en él la proximidad que la correspondencia del sujeto con la cosa habría instituido.

El sujeto no se *corresponde* con la imagen. De ahí se deriva para el sujeto la imposibilidad del disimulo que la astucia, lo veremos, habría mediatizado en la paciencia. Pues, por paradójico que parezca, la imagen es la inmediatez en la que el sujeto aparece. Tal inmediatez, que se quiere en la temporalidad paralela a la urgencia, no concilia la relación del sujeto con la cosa, no absolutiza la imagen como síntesis de estos dos términos, y, por el contrario, expresa un afuera inasible en el que el rostro, su exceso, queda inevitablemente expuesto. La *ex-posición* del rostro en la imagen concreta materializa el disimulo en el que el sujeto se *retrae* y la cosa se *difumina*. Así, "la imagen habla de menos que la cosa, pero de nosotros y a propósito de nosotros, de menos que nosotros". La intimidad por ella queda *vuelta de revés*, esto es, expuesta de tal modo que del sujeto en la imagen sólo aparece *el movimiento recusado de su espectralización*. La *disimulación* designa, aquí,

“ese nivel donde la intimidad de la persona se rompe”; donde lo próximo, el parentesco de la réplica, está sostenido ya por “la vecindad amenazante de un afuera”:

La imagen nos habla, y parece que nos hablara íntimamente de nosotros mismos. Pero íntimamente es poco decir; íntimamente designa entonces ese nivel donde la intimidad de la persona se rompe y, en este movimiento, indica la identidad 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.¹

Sin embargo, si la imagen se torna “insostenible” es porque, como despojamiento esencial que es, ella “arrastra extraviada y brillante la profundidad de nuestras pasiones”.² Por ello, la imagen es, en este sentido, también lo que denuncia y traiciona la identidad que quisiera permanecer disimulada. Es nuestra intimidad vuelta hacia el exterior. Y sólo porque *reversa* de este modo la intimidad, la imagen se torna en nuestro elemento íntimo por excelencia. Advenida íntima es cómo la imagen “hace de nuestra intimidad una potencia exterior que soportamos pasivamente”.³ Esta pasividad, empero, no es el acople del sujeto a una mimetología dispuesta. La pasividad a que la imagen aboca es la disimulación a que nos destina, desde el momento en que la misma disimulación no puede recuperarse ni en el *sí* de la afirmación ni en el *no* de la negación. Tanto la negación como la afirmación, en este sentido definidas, remiten a un comienzo, se quieren históricas, y en la medida en que son históricas intentan acoplar la existencia de la afirmación y la nada de la negación. Nada y existencia o ser se remiten cuando disimulación y aparecer se corresponden,

1. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992. p. 243.

2. *Ibid.* p. 250.

3. *Ibid.* p. 250.

esto es, cuando la verdad de lo que tiene que aparecer se constituye en la apariencia misma. Pero la apariencia no puede, digamos, disimular la disimulación, *hacer* de la disimulación el ocultamiento. Si esto sucediera, entonces en el aparecer nada adviniera, no fuera ella *el lugar del advenimiento*. Lo que equivale a decir: la apariencia es la presentación, el traer a la luz lo que ha estado o ha debido permanecer oculto. Aquí, ocultamiento y desencripte se homologan, y, en cuanto homologación, constituyen la presencia del aparecer en *el hacer* por excelencia, en la *técnica* misma. La técnica sería la adecuación, la homologación de lo que, llegado a la presencia, afirma o niega el disimulo. El disimulo, entonces, acaece como retraimiento de la presencia: de la presencia, del ser y de la nada. Por lo tanto, ella está más acá de la afirmación o de la negación que pudiera recuperarla como *physis*; más acá, por consiguiente, del retraimiento que cosifica al sujeto o de la exterioridad que igual lo encripta en su exposición. La disimulación reserva al sujeto, lo retrae, porque es sólo disimulándose en la reserva cómo el sujeto obra. Es más: el sujeto sólo obra (como) la disimulación. La reserva aquí no capitaliza, no apropia cosa alguna. Al contrario, estructura la distancia entre la mano y la obra, la dis-pone. Obra la separación. "La disimulación entonces tiende a convertirse en la pureza de la negación". No ya una obra, el ser, la nada, incluso, puestos a salvo, resguardados. No ya el sentido, figurando, transfigurado, de la imagen. No, al menos, un sentido que buscar tras ella. La imagen expresa del sujeto la imposibilidad para ponerse a salvo en la disimulación. Es decir, realiza de la disimulación, del ser, de la nada, su apariencia. Tal apariencia en la que así se realiza la imagen es la *ambigüedad*. La ambigüedad no sólo retrae el ser, la cosa a la imagen, sino que perpetúa su ausencia en ella. Esta forma de perpetuar la ausencia en lo presente de la imagen le otorga a ésta la pesadez que aboca al sujeto a la pasividad. La pasividad es el sujeto retenido en lo ambiguo, esto es, el sujeto dispuesto en la disimulación. De ahí que la ambigüedad se concrete como "la apariencia de la disimulación del ser". Que en ella ser y nada ya no se correspondan, se remitan, se retornen. "*La ambigüedad es tanto más esencial, cuanto menos puede la disimulación recuperarse en negación*".

Esta imposibilidad, esencial si no se quiere que la negatividad transapropie cualquier afirmación del ser, reserva del ser la posibilidad para sustraerse en (de) la disimulación o constituirse en tanto tal. El ser en tanto disimulación dice el arrastre, la huella, el rastro de lo que una vez reservado se presenta a manera de retrazo. Este retrazo que se deja venir así en la disimulación se ficciona en la imagen y como ambigüedad se expresa:

La ambigüedad expresa al ser en tanto que disimulado, dice que el ser es en tanto que disimulado. Para que el ser realice su obra debe estar disimulado: trabaja disimulándose, está siempre reservado y preservado por la disimulación, pero también, sustraído a ella; la disimulación tiende entonces a convertirse en la pureza de la negación. Pero al mismo tiempo cuando toda está disimulado, la ambigüedad dice (y este decir es la ambigüedad misma): todo el ser es gracias a la disimulación, el ser es esencialmente ser en el seno de la disimulación.

*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 Si y No primordial donde el ser y la nada sería 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 disimulación del ser, o incluso, que la disimulación es más "original" que la negación. De modo que se podría decir: **la ambigüedad es tanto más esencial, cuanto menos puede la disimulación recuperarse en negación.**⁴*

II

"¿Qué sería un ocultarse si no se mantuviera junto a sí en su tendencia al emerger?",⁵ se pregunta por su parte Heidegger,

4. Ibid., p. 252 (Nota a pie de página). El subrayado es de Blanchot.

5. HEIDEGGER, Martín. "Aletheia", en *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal - Guitard, 1994, p. 237.

después que ha enunciado el ocultarse como un *albergar* y el desocultarse *como un mantener junto a sí el ocultamiento*, es decir, después que ha enunciado del ocultamiento tanto lo que se retrae como lo que, advenido *presencia*, permanece, no obstante, oculto.

El ocultarse en su calidad de retraimiento, *el oculto* en su calidad de retraído, remite, dice Heidegger, siempre a una lejanía, a la extrañeza que ésta comporta. *El retraído* es por ello el *separado* por esencia. Separado de aquello a lo que remite, de aquello que él mismo obra. El retraído *obra* la separación. Esto es, *obra* el espacio donde la presencia adviene. Tal espacio es el mundo. El mundo es lo que, una vez desocultado, permite que en él more la lejanía, la presencia del advenimiento. El retraimiento obra el mundo en tanto cercanía con lo lejano. En tanto *límite*. El límite no es sin duda la imposición de lo que viene, la imposición de lo que ha estado: por él la singularidad de lo que se retrae, se retrasa con respecto a la presencia; o, lo que es lo mismo, la presencia por él queda disimulada, sostenida la disimulación en el desocultamiento. El límite *obra* así como *frontera*, como vecindad de lo que alberga y de lo que llega. En este sentido, *el límite, la frontera*, establece la *obra* como *acabamiento*. El acabamiento entendido no como término sino como espacio, es decir, como mundo. El mundo que de esta manera *se termina, se acaba*, se torna por ello mismo histórico y estético. Estético en cuanto *acabado a la medida de la presencia, el mundo adviene imagen*; histórico en cuanto *surgido* del acabamiento, el mundo se quiere simultáneamente mito y espaciamiento.

"La época de la imagen del mundo no significa una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen".⁶ Pero concebir el mundo como imagen ya no es concebir el mundo como

6. HEIDEGGER, Martín. "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Loyte. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 74.

eidos, aspecto, visión.⁷ Que el mundo acaezca como imagen, que sea un *acontecimiento* advenido en la imagen, permite del (en el) mundo mismo el espaciamiento y en el sujeto la *implicación*. *Concebir el mundo como imagen es implicar al sujeto en un espaciamiento*; "es decir, en el ámbito manifiesto de lo representado pública y generalmente". Luego, el mundo como imagen es primeramente el sujeto dis-puesto en el mundo, ex-puesto; de cierto modo, es el sujeto que, negado ya a la disimulación, a *la decisión de ocultarse*, es tomado por lo que él representa, por lo que frente a él es ubicado. Tal disposición *objetiva* al sujeto, lo, diríamos, cosifica. La cosificación del sujeto por parte de la imagen, o en ella, es la aprehensión en la que el representar se ha convertido.⁸ El representar o más específicamente, la *raepresentatio* es el agarre, que no la ligazón, la apropiación de lo representado, de lo obrado en la representación; de lo que, una vez oculto, quisiera permanecer en la disimulación. La ex-posición a que este agarre aboca se torna por ello en una escenificación. La *raepresentatio* escenifica el re-torno del sujeto a sí en la disposición. La *raepresentatio* es, pues, primeramente escisión:

A diferencia de la percepción griega, la representación moderna tiene un significado muy distinto, que donde mejor se expresa es en la palabra raepresentatio.

-
7. "El hombre griego es en tanto que percibe lo ente, motivo por el que en Grecia el mundo no podía convertirse en imagen. Por el contrario, el hecho de que para Platón la entidad de lo ente se determine como Eidos (aspecto, visión), es el presupuesto, que condicionó desde siempre y reinó oculto largo tiempo de modo mediato, para que el mundo pudiera convertirse en imagen". Ibid., p. 75.
8. "El representar", dice Heidegger, "ya no es el descubrirse para..., sino la aprehensión y comprensión de... Ya no reina el elemento presente, sino que domina la aprehensión. El representar es ahora, en virtud de la nueva libertad, un proceder anticipador que parte de sí mismo dentro del ámbito de lo asegurado que previamente hay que asegurar. Lo ente ya no es lo presente, sino aquello situado en el frente opuesto en el representar, esto es, lo que está en-frente. El re-presentar es una objetivación dominadora que rige por adelantado. El re-presentar empuja todo dentro de la unidad de aquello así objetivado. El representar es una coagitatio". Ibid., p. 87.

En este caso, representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas. En donde ocurre esto, el hombre se sitúa respecto a lo ente en la imagen. Pero desde el momento en que el hombre se sitúa de este modo en la imagen, se pone a sí mismo en escena, es decir, en el ámbito manifiesto de lo representado pública y generalmente. Al hacerlo, el hombre se pone a sí mismo como esa escena en la que, a partir de ese momento, lo ente tiene que re-presentarse a sí mismo, presentarse, esto es, ser imagen. El hombre se convierte en el representante de lo ente en el sentido de lo objetivo.⁹

Si el representar trae ahí delante, si por lo traído ahí delante el representar convoca, es porque *el representar ha hecho sitio* a tal advenimiento. El espacio para el advenimiento, decíamos, es el mundo. Si el mundo, empero, es el espacio donde el advenimiento ocurre, dicha *ocurrencia* intentaría permanecer en el mundo para de esta manera fundamentarlo, tomarlo en fundamento y volverlo a él mismo acontecimiento. El mundo advenido acontecimiento no tendría, pues, ni causa que lo preceda ni efecto que le suceda. Está más allá o más acá de un nacionalismo que la *gestalt* figura, de un individualismo que el *subjectum* auspicia o sustenta. Si por *esenciar* entendemos el traer a la presencia lo que *sigue estando oculto*, de un cierto modo, el disimulo, entonces "el mundo esencia haciendo mundo",¹⁰ es decir, dando lugar al despejamiento. El despejamiento en cuanto mundo no sólo espacia para que el advenimiento se produzca. Por él, el mundo, el acaecimiento que le es propio, adviene imagen. De ahí que "la palabra imagen significa ahora la configuración de la

9. *Ibid.* p. 75.

10. HEIDEGGER, Martín. "La cosa", en *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal-Guitard, 1994, p. 156.

reproducción representadora".¹¹ De donde, *la época de la imagen del mundo* marcaría tanto la culminación de la "antropología estética-moral"¹² que, en palabras de Heidegger, es el humanismo,¹³ como *la época*, valga la redundancia, que inaugura o reacondiciona *el emerger del sujeto en el mundo*. El mundo, entonces, oficiaría de bisagra y frontera, de *entre* tanto del acabamiento histórico que en dicha antropología estético-moral se recobra, y como *cultura* se cuida y se conserva, como del advenimiento de ruptura y/o de medida que *la epoké* en esencia intenta ser.

El mundo como acabamiento implica que el obrar a que éste da lugar y del cual proviene, condicione la historicidad en la cual todo obrar se torna *homología y adecuación*. Siendo, pues, el obrar lo que (se) implica (en) la *técnica*, es decir, el aparecer que (se) *adecúa* (al) cumplimiento a su desenvolvimiento histórico, la representación que de esto resulta, y, con ello, la imagen en tanto *configuración*, queda implicada y condicionada por el mismo *desenvolvimiento* histórico a que ha dado lugar. Así, la esencia de la representación, la imagen que la configura y la reproduce, aprehende carácter histórico en la medida en que tal obrar se constituye, por su parte, en el *cuidado* de sí a través del transcurrir histórico. Este cuidado, esta forma de *guarda*, pero también, de prudencia, lo entiende Heidegger como *cultura*. Y al *cuidado de sí* como *política cultural*. La política cultural interpreta y realiza como *cuidado* la época de la imagen del mundo:

Un cuarto fenómeno se manifiesta en el hecho de que el obrar humano se interpreta y realiza como cultu-

11. "La época de la imagen del mundo". p. 77.

12. Ibid. p. 76.

13. "No es de extrañar que sólo surja el humanismo, allí donde el mundo se convierte en imagen. Pero del mismo modo en que la gran época griega era imposible algo semejante una imagen del mundo, tampoco era posible que prevaleciera algún tipo de humanismo en dicho momento. Por eso, el humanismo en sentido histórico estricto, no es más que una antropología estético-moral". Ibid. p. 76.

ra. Así pues, la cultura es la realización efectiva de los supremos valores por medio del cuidado de los bienes más elevados del hombre. La esencia de la cultura implica que, en su calidad de cuidado, ésta cuide a su vez de sí misma, convirtiéndose en una política cultural.¹⁴

Sin embargo, a Heidegger no se le pasó por alto que es en tal *cuidado*, es decir, en la cultura, donde "es posible un tipo distinto de Yo y de egoísmo", un Yo que "es determinado previamente como sujeto" e incluido "dentro de un nosotros". Es decir, a Heidegger no se le pasó por alto que toda *política cultural* se constituye en tal únicamente si el *cuidado* de sí que ella es preserva el carácter solipsista propio de todo *subjectum* como inmanencia totalitaria de la comunidad conformada por el *Nosotros*. Incluso allí donde las "posiciones fundamentales de la subjetividad" procuran descentrarse a través del pronombre "como yo y como tú, como nosotros, y vosotros", "el yo es determinado previamente como sujeto", como acabamiento del proceso cultural y la técnica. La época de la imagen del mundo sería, pues, paralela o un proceso semejante al de la conformación del sujeto en *subjectum* y al de la comunidad inmanente, totalitaria. "Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum* dentro de lo ente".¹⁵ De tal manera que la antropología estético-moral que el humanismo culmina y que en esencia es, es la *obra* que la época moderna constituye en comunidad o en sujeto retenido en sí:

El hombre, entendido en la Ilustración como ser con razón, no es menos sujeto que el hombre que se comprende como nación, que se quiere como pueblo, se cría como raza y finalmente se otorga a sí mismo poderes para convertirse en dueño y señor del planeta.

14. *Ibid.* ps. 63 - 64.

15. *Ibid.*, p. 76. Sin embargo, en nota a pie de página hecha a la frase citada, Heidegger anota: las frases que nosotros nos permitimos reproducir en la cita 16.

La comunión que *realiza* el totalitarismo de la comunidad tiene por función re-ligar al sujeto a partir de la separación. La separación enclaustrada, sin posibilidad de comunidad, de comunicación, sustenta la comunión. El Yo que se habría *abandonado* a su arbitrariedad, ese yo al cual supuestamente se contrapone el *estado, la nación, el pueblo*, es precisamente el yo ligado para poder conformarlos en tanto tal. El estado, la nación, el pueblo no pueden prescindir de la libertad que a su vez sustenta la libertad del subjectum. Y viceversa: la libertad del subjectum únicamente es posible al interior de una comunidad que se quiere estado, nación, pueblo es porque ellos, por su parte, acaban en el Nosotros comunitario la imagen que el subjectum concluye de modo individual. Incluso allí donde cierta *permanencia* quisiera retrasar al sujeto con respecto a la presencia de todo presente de la comunión, incluso allí donde el *mitdasein* disloca la continuidad del *Nosotros* propia de la comunidad, la permanencia adquiere carácter historial en cuanto destino, o realiza el devenir histórico como señalamiento y cosificación. "Allí donde el hombre *permanece* sujeto" es posible también la permanencia del transcurrir histórico en la *época*, esto es, en la ruptura, en el desligue y en el desgonce de lo que pudiera ser el desligue y el desgonce de la misma historia, es decir, la *epoké*. La *epoké* en cuanto *permanencia* de lo que disloca, en cuanto ruptura institucionalizada de la historia, en cuanto ruptura asumida históricamente no hace sino concluir por su parte el proceso histórico del cual es su *término*. El *término* de la historia como (en la) *época*, si bien abre el desocultamiento mismo a la presencia de su estar - ahí, al mundo, en el mismo movimiento estructura como medida la distancia en que el ocultamiento retrae esta presencia del mundo para dar paso al mito. Así, *la epoké, la época de la imagen del mundo, instauro el nuevo mito como mito de la interrupción*. Al fondo, pues, de la desmitologización obra el mito en su inmanencia. O, lo que es lo mismo, al fondo de la desmitologización se constituye el mito de la inmanencia. Tal mitologización se concluye como *acabamiento* tanto en el Yo abandonado a su arbitrio como en el Nosotros que pretende anteponérsele. *La mitologización*

del mito es paralela y hace eco tanto a la constitución del subjectum y a la comunidad como a la constitución del mundo advenido imagen:

Es sólo porque el hombre se ha convertido en sujeto de modo general y esencial, y en la medida en que eso ha ocurrido, por lo que a partir de entonces hay que plantearle la pregunta expresa de si quiere ser un Yo limitado a su gusto y abandonado a su arbitrariedad o un Nosotros de la sociedad, si quiere ser como individuo o como comunidad, si quiere ser una persona dentro de la comunidad o un mero miembro de un grupo dentro de un organismo, si quiere y debe ser como Estado, nación y pueblo o como la humanidad general del hombre moderno, si quiere y debe ser el sujeto que ya es en tanto que ser moderno. Sólo allí en donde el hombre ya es esencialmente sujeto, existe la posibilidad de caer en el abuso del subjetivismo en sentido del individualismo. Pero, del mismo modo, sólo allí en donde el hombre permanece sujeto, tiene sentido la lucha expresa contra el individualismo y a favor de la comunidad como meta de todo esfuerzo y provecho.¹⁷

Que la constitución del mundo en imagen sea contemporánea a la mitologización que adviene como (en la) ruptura, implica que la misma imagen es el resultado y también lo que origina esta ruptura. La ruptura de la imagen condiciona al advenimiento del mundo en imagen; pero en tanto el mundo es también el –estar– ahí del sujeto, la imagen condiciona el –estar– ahí del sujeto como separación. El vacío resultante de esta separación “se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito”. En otras palabras: el advenimiento del mito se *produce* en la religiosidad que acontece en la separación. En la separación que, en palabras de Heidegger, acontece en “la desdivinización o pérdida de dioses”. Es decir, en el cristianismo. En el cristianismo “la imagen del mundo se cris-

17. Ibid. p. 76.

tianiza" o "el cristianismo transforma su cristiandad en una visión del mundo". En el primer momento, el aparecer constituyente del mundo en imagen es aprehendido por el disimulo que en la separación de los dioses está implicado: entonces, el mundo adviene medida y frontera; en el segundo, "la certeza de salvación del cristianismo (se) extiende como certeza de la subjetividad": entonces, el mundo es concebido como el acabamiento del devenir histórico del aparecer. En este último sentido, en el que el mundo es concebido como un *producto* histórico y no sólo como espacio de realización, la imagen concreta además el mundo como devenir histórico en la época. Así, el *mundo* marca la ruptura como "el ser sujeto de la humanidad"¹⁸ que por su parte la imagen del mundo cristianizada ha establecido como medida. En efecto, el retiro de los dioses, su retraimiento es, en primera instancia, la medida por la cual "la relación con los dioses se transforma en una vivencia religiosa": la medida liga sólo si el disimulo que ha dado lugar al retiro (se) rehúsa el aparecer. Esta forma de disimulo no *ocasiona* cosa alguna. Es la separación enclausurada del retiro. En ella la medida adviene ley de lo calculable, ahí, precisamente, donde lo calculable adviene ley sólo si el vacío dejado por el retiro de los dioses es colmado por la imagen en tanto figuración estético-ontológica de la Idea. Así, el proyecto político-religioso del cristianismo que Heidegger había enunciado tendría por fin *concluir* como infinito, incondicionado y absoluto la figuración estético-ontológica de la Idea que los griegos habrían puesto en marcha. Tal conclusión, empero, no es sino, decíamos, la *época* de la imagen del mundo, esto es, la ruptura a partir de la cual el *eidos* advenido visión, aspecto, estructura a partir de la Idea por él configurada el nuevo subjetivismo de la humanidad. El humanismo como categoría antropológica estético-moral desmitologiza la naturalidad del mito pero sólo con vistas a reanudar con tal mitologización, con tal ruptura, su artificiosidad. Es cierto: el vacío dejado por los dioses es lleno por el análisis del

18. *Ibid.* p. 64.

mito, pero, de igual manera, en este vacío obra ya como ruptura y medida, como *epoké*, el mito en su esencialidad:

Un quinto fenómeno de la era moderna es la desdivinización o pérdida de dioses. Esta expresión no se refiere sólo a un mero dejar de lado a los dioses, es decir, al ateísmo más burdo. Por la pérdida de dioses se entiende el doble proceso en virtud del que, por un lado, y desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto, la imagen del mundo se cristianiza, y, por otro lado, el cristianismo transforma su cristiandad en una visión del mundo (la concepción cristiana del mundo), adaptándose de esta suerte a los tiempos modernos. La pérdida de dioses es el estado de indecisión respecto a dios y los dioses. Es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad, la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huido. El vacío resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito.¹⁹

III

“Una concepción del mundo como imagen. La imagen como absoluto, la imagen que se sabe imagen. La imagen como la última de las historias posibles”,²⁰ ahí donde la imagen promete no tanto una sucesión, un vacío vuelto a ocupar, sino una suerte de *época* que hace de la extensión sucesiva del continuo, lo continental, si se quiere, el fragmento, lo discontinuo que advenido arco de tensión, da lugar a “lo insular como tema de cultura. Es decir, lo que en la esfera del pensa-

19. *Ibid.* p. 64.

20. LEZAMA L., José. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, 1971. p. 23.

miento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventura-desviación, en lo terrestre se llama isla".²¹ La isla figura el continuum continental abocado al discontinuo de la imagen. De la imagen en tanto ella es la misma discontinuidad, si entendemos que la discontinuidad es una provocación que puede realizar un devenir que, sin embargo, no concreta la historia, pero tampoco se entrega a la fácil interrupción de una ruptura, en cierta manera la época, ni, por otra parte, a la fácil construcción inmaterial de la imagen producida por la industria cultural. Tal vez este choque de lo discontinuo encaminándose a un devenir prosaico lo figura el poema, cuando "la poesía que es instante y discontinuidad ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo".²²

Pausa, poema, isla: la imagen no adviene causal, consecuente: como punto de quiebre que es, es decir, como posibilidad misma de la esencia de ruptura que es la muerte, la imagen sustrae a la representación, la adecuación al objeto que ella constituye. Tal forma, tal límite hecho para desbordar, ocurre en la *semejanza*. Para desenvolverse, la imagen apela al cuerpo que aquella circunda: en tal cuerpo, la imagen se concreta y prosigue. La progresión de la imagen, empero, es una despedida y un encuentro. Un comienzo. El comienzo de *la huida* que la *metáfora* concreta como penetración. La penetración de la metáfora envía, a propósito de la huida, a la correspondencia opuesta a una adecuación y plenitud de la evidencia, al punto donde *el genitor por la imagen se sucede en la muerte genitora por la transparencia*.

"Entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua"²³, esto significa que ni metáfora ni imagen van hacia el objeto y lo sacian; o, por el contrario, se alejan del arco de su proce-

21. Ibid. p. 15.

22. Ibid. p. 48.

23. Ibid. p. 29.

dencia. Metáfora e imagen hiperbolizan el trabajo de la memoria hasta el punto de que la extensión creada por ellas se sustancializa en la metamorfosis de la semilla en flor, del germen en la forma.²⁴ Es decir, la metáfora cumple a manera de penetración el adiós y el inicio que la imagen habría sido. Pero en tanto la metáfora no es "verdad como develamiento, sino en lo poético de oscuridad audible",²⁵ entonces dicha progresión, tal penetración que permite lo metafórico a la imagen, la lleva a interponerse en el vacío dejado por las cosas, u oficiar como visión en la distancia entre las personas y las cosas. "La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones"²⁶. De este modo, la imagen deviene ruptura de la correspondencia y, así mismo, distancia que se aposenta en el objeto para liberarlo de la coincidencia en sí por la que se aliena o se idolatriza. La imagen preña de distancia a la cosa y permite que ésta, a la vez, se vivencie en su alejamiento como distancia. Esta constitución, esta suerte de extrañamiento del objeto en la distancia es, lo veremos, la extensión donde la huida abreva, la decisión que el sujeto emprende para gravitar en el reverso de la medalla, en el pabellón de las tentaciones. La imagen, por su parte, presta a la penetración de la metáfora, "su penetración de conocimiento". *El conocimiento de la metáfora no obstante, procedente como es de la oscuridad audible, mantiene, casi como por encargo, la separación que la imagen tensa y la semejanza figura:*

*Va la metáfora hacia la imagen como una decisión
de epístola... Lleva la metáfora su carta oscura... Y*

24. "Hipérbole de la memoria, diríamos siguiendo las sugerencias del mayor de los simbolistas. Cuando la memoria no es sólo la reproducción guardada del mundo exterior; cuando va más allá de la memoria prenatal, mas allá de recordar las cosas que no han sucedido; todavía excluida de esas provincias sigue atesorando la memoria". Ibid. ps. 13-14.

25. Ibid. p. 47.

26. Ibid. p. 49.

*aunque la metáfora ofrece su penetración... es la llegada primera de la imagen la que le presta a esa penetración, su penetración de conocimiento... Pues en la penetración o conocimiento de metáfora no se verifica una ocupación o saciada inundación, ya que en esas provincias, conocimientos y desconocimiento, se convierte en imagen y semejanza.*²⁷

"Esta distancia vacía evidenciada en la metáfora"²⁸ no puede ser aparejada con objetos que a su vez sean analogados. No puede darse la posesión del misterio a manera de la semejanza. De la semejanza que penetra el objeto para reproducirlo, para establecer la adecuación de imagen y verdad revelada, para presentar el retiro en el que la distancia se estructura. No puede darse la semejanza como una correspondencia: la homologación de sujeto e imagen, el resultado causal de la destinación histórica. No es histórica la semejanza, salvo si la progresión histórica en la semejanza se constituye como retorno, entendido como atención, impulso, de la imagen al objeto. Por la semejanza, la imagen, digámoslo así, se dirige y en tal dirigencia constituye el cuerpo, el eros a él implícito, en eros del conocimiento. El eros del conocimiento que responde a un eros de la lejanía, hace que la imagen abreve en la creación del cuerpo que, por su parte, "segrega imagen".²⁹ Esta correspondencia de cuerpo e imagen que la causalidad, pero igualmente la semejanza, intenta encontrar en la forma, desarrollar su progresión en ella, la logra sólo si la imagen ha diseñado para ella esta progresión o se ha constituido en tal diseño la imagen misma. Mas como la imagen es ella misma pro-

27. *Ibid.* p. 28.

28. *Ibid.* p. 25.

29. "Así como el hombre ha perdido su cuerpo, también se le niega la imagen. Y no hay nada más que el cuerpo de la imagen y la imagen del cuerpo. La imagen al fin crea nuestro cuerpo y el cuerpo segrega imagen, como el caracol segrega formas en espiral inmóvil, que es el cielo silencioso de los taoístas. Así como para Descartes no hay más que pensamiento y extensión, para mí no hay nada más que cuerpo e imagen". José Lezama Lima. *Oppiano Licario*. Madrid: Alianza Era, 1983. p. 245.

gresión, diseño de *retorno*, la semejanza ha de ser siempre el lugar de cesura al que la imagen vuelve como *origen* y diseño del parecido que la semejanza preña. Así, imagen y semejanza se constituyen en la tangencia de la *huida*, y en la huida conforman la forma al (como) cuerpo y el cuerpo a su eros reconstituyente y cognitivo:

El hecho mismo de su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza, marca su poder díscolo y cómo quedará siempre como la pregunta del inicio y de la despedida; pues cuanto más nos acerquemos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivamos con más grotesca precisión que es un imposible, una ruptura sin nemosine de lo anterior. Ni es posible que un orgullo desacordado al enarcar la red de la imagen pueda prescindir de la constitución de los cuerpos de donde partió. La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, une a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores. En realidad, cuándo más elaborada y exacta es una semejanza a una forma, la imagen es el diseño de su progresión. Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente.³⁰

La huida en que imagen y semejanza se estructuran no expresa la simple evasión del mundo, olvido del objeto; en cierta manera, el enclaustramiento. La huida dice del espacio claro, de la claridad transparente de la mañana, el espesor nocturno de la noche, la espesa extensión nocturna. Se asemeja en ello a la muerte, si precisamos que la huida como la muerte engendra, por el sumergimiento, la espera y el silencio. Por ello la huida es miedo y es tensión. Esto es, salida del plano asegurado de la luminosidad, del principio apropiador del mito, y, así, acceso al conocimiento en los meandros del terror. "Pero el terror no puede ser otra cosa que una espiral

30. *Introducción a los vasos órficos*. p. 23.

en los dentro de nuestra capacidad para recibir la tentación". *Gravedad*, pues, y *resistencia*, la huida encarna para cambiar y transformar el ámbito del silencio del cual procede por el desperezamiento y la urgencia de la iluminación. Nacida de la huida, la iluminación se pega a la noche, se le enrosca, cae como la noche en el hombre y lo paraliza. Miedo y quietud son los dos ámbitos por los que la imagen tensa e impulsa, y se aviene progresión, metáfora y semejanza. Es también de la imagen la decisión de la huida, la tangencia, mejor, en la que la experiencia de la *poiesis* es tocada por la experiencia de la muerte, y mutuamente se trastocan:

Que olvidados estaban los realistas cuando creían que la huida era asco del objeto, impedimento para descansar la mirada. La huida es decisión para penetrar en el reverso del hilo, en la otra cara que no existe de la medalla, que no se toca. Pero el terror no puede ser otra cosa que una espiral en los dentro de nuestra capacidad para recibir la tentación. Huyendo desarrollamos un espacio ciertamente que no iluminado, que aunque tampoco responde a las exigencias visibles de nuestra voluntad, constituye en su carnalidad la única precisión posible de nuestra gravedad y resistencia. La gravedad del que huye, del que tiene miedo y busca una claridad que le provoque un ámbito de compañía, está formando una sustancia exteriormente devoradora, pero que transporta la necesidad de silencio para preparar el trueque de la espera en la llaneza que se despereza y recobra su funcionalidad para los sentidos.³¹

"La forma en que la muerte nos va recorriendo pasa desapercibida". Pero ello no implica, agrega Lezama, que se niegue a la *coincidencia*, al enlace, a la experiencia misma de la *poiesis*; o que, como la *poiesis*, habite grave al hombre o imprevisible como el reverso de la palabra. Esta gravitación, este

31. Ibid. p. 21.

reverso que escapa a la voluntad cognitiva del sujeto, constituyen el cuerpo y la desventura en la desapropiación del poema. No hay muerte propia, así como no hay poema propio en los que el sujeto pueda verificar su estilo. Si hay un estilo, si acaso un estilo pudiera haber para hablar de la muerte y la *poiesis*, ese estilo, esa habla, esa escritura tendría que albergar ya en sí la tensión en la que permanecen inapropiadas la materialidad del objeto, la progresión en espiral de la imagen; así como la atención necesaria para que esta progresión, esta espiral, en su huida, transforme en abrevadero su retorno al objeto. El retorno al objeto, el momento por el que la imagen se construye, no deja de ser el momento propio de la muerte y el poema, el momento por el que la muerte y el poema advienen esencialmente fragmentarios, discontinuos.³² "La muerte que quisiera ser propia es una realidad sucesiva". Pero hay también en la sucesión, en el golpe continuo de lo prosaico de la vida, una síncope, un latido que, de detenerse, concreta lo inacabado del morir en el horizonte y en la obra de la muerte. No *un continuo de ruptura*, que es en definitiva la ruptura reapropiada en el continuum, ni ya el devenir de ruptura en el que poema y muerte se corresponden. Un continuum que no descansa, que no cesa, que aun en el sueño y en la vigilia se hurta al sujeto, a todo tipo de posesionalidad subjetiva. Un trabajo del corazón, ciertamente, ahí donde el corazón tiene su razón: que la muerte ocupe como espacio poético el espacio prosaico de la vida, de manera sucesiva, coincidente, hasta el punto en que la encrucijada vida o muerte llegue a ser esa extensión en la que la muerte se hace genitora por la imagen:

Si nuestra desenvoltura ha sido armoniosa a la coincidencia con el no ser quisiera crearnos un propio estilo de muerte. Pero la muerte que quisiera ser propia es en realidad sucesiva. La forma en que la muerte nos va recorriendo pasa desapercibida, pero va formando una sustancia igualmente coincidente, actuando como el espacio ocupado como un poema, espacio que muy pronto deviene sustancia, formado

por la presencia de la gravitación de las palabras y por la ausencia del reverso no previsible que ellas engendran. El tamaño de un poema, hasta donde está lleno de poiesis, hasta donde su extensión es un dominio propio, es una resistencia tan compleja como la discontinuidad esencial de la muerte. Es decir, no hay el poema propio, sino una sustancia que de pronto invade constituyendo el cuerpo o la desazón sin ventura. La forma en que hay que tocarla o respetarla, abandonarla o poseerla, descarga en lo inmediato una cuantía tan inefablemente contraída que es imposible revisarla por el propio sujeto³³.

Habría, pues, el discontinuo del poema asemejado al discontinuo de la muerte, así como la transparencia de la luz y la progresión de la noche; aquello que *Oppiano Licario* nombra como "el genitor por la imagen" y "la muerte genitora por la transparencia". Hay "la transparencia de la luz" y "la transparencia creadora desde la muerte", que en la progresión descendiendo, encuentra la claridad "suscinta y creadora". Hay "la luz descendida" que aliviana el peso de la sorpresa y la torna espera. Hay de la espera, la espiral que progresa en su preñez hacia la resurrección, ahí donde la imagen potencia lo natural con el vislumbre del enigma.³⁴ En sucesión a la "ma-

32. "Entonces es difícil, pero ávidamente existente, la relación entre el tamaño de un poema y la forma como caemos en la muerte. Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte. Se habla de la muerte propia, pero hay en eso el protestantismo de enfatizar los fragmentos. Una vanidad siniestra que quiere detener los instantes para extraerle una espiga de trigo. Es un viento morboso lo que nos lleva a reclamar una muerte diferente. Sabemos que no podemos constituir en estilo la muerte de cada uno de nosotros. Sabemos que en ese acto de morir sólo hay soledad de actor y espectador" *Ibid.* p. 19.

33. *Ibid.* p. 19.

34. "Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es ésta totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre. Lo na-

dre nocturna..., oidora de la muerte",³⁵ está, pues, el descenso de Orfeo que oficia como canto y despedida:

Esta frase, el genitor por la imagen, se igualaba con lo que llamaría la muerte genitora por la transparencia. Hay la transparencia de la luz, pero existe también una forma de transparencia mediante la cual la muerte, lo sumergido, lo que se oculta en la noche llega hasta nosotros, y con la aspereza de la claridad en los dominios de la muerte, se vuelve suscitante y creadora. La luz descendida, la transparencia creadora desde la muerte, va perfeccionando esa sorpresa, que es el motivo de su aspereza, hasta volverla silenciosa, envolvente, viajera que siempre llega, esperador que siempre espera.³⁶

tural potenciado hasta alcanzar más cercanía con lo irreal, devolver acrecidos los carismas recibidos en el verbo, por medio de una semejanza que entrañe un desmesurado acto de caridad, aquí la poesía aparece como la forma probable de la *caridad todo lo cree, charitas omnia credit*". Ibid. p. 157. Hacia la página 152, Lezama ha afirmado en el mismo sentido lo siguiente: "El poeta es el ser causal para la resurrección. El poema es testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias. La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección".

35. "Esa simpatía universal de mi madre, que parecía que rompía el contorno del otro, haciendo de la no comunicación una transparencia, como si del mundo hubiera sido borrada la especie humana, mostrándose tan sólo el aire o el fuego, es decir, el elemento donde están recostadas las cosas y la claridad que el hombre puede elaborar frente a la luz... Todos esos dones no brotaban de un ejercicio, sino de la raíz más naciente de su ser. Era lo que en ella había de madre nocturna, de gran benévola, de sumergidora terrenal, de oidora de la muerte, del tiempo que podía guardar al otro dentro de sí... Es como una ciega, que es la madre universal; es la mujer de Edipo, que es el reverso del Edipo masculino. Dice como en sueños: tú eres mi padre, y tú mi hijo. Ve y ocupa tu trono, reina en paz, vaya la sucesión desde el principio hasta el fin". *Oppiano Licario*. ps. 79-80.

36. Ibid. p. 82.