

# LA IMAGEN – LO DISTINTO\*

Jean-Luc Nancy\*\*

## RESUMEN

En la fuerza de lo distinto, en una penitencia de la distancia, pero también en la luz que es de lo aparte, la imagen se da y viene a nosotros, en tacto —intacta—. Cómo viene, cuál es su proveniencia, si desprendida de un fondo que desaparece al aparecer ella, si como huella de una retirada que es su distinción, será cuestión en este artículo. La intimidad de la imagen es una fuerza que nos toca, desde su separación y tocada con esa separación —distancia que no puede ser encadenada, como el cielo mismo, como un rostro—. Haciendo valer la distancia, la imagen nos penetra con su distinción, con su distintiva presencia.

## ABSTRACT

«The Image-The Distinct». The image comes and moves towards us as touch —but intact—, by the force of the distinct, as a penance of the distance, but also in the light that belongs to what is apart. This paper aims to grasp how the image gets closer, but it also endeavours to make clear its provenience: either detached from the background that disappears on the image arrival, or like the trace of a retreat which constitutes its distinction. The intimacy of the image is a force that touches us from, and is touched by, its very detachment —an unchained distance like the sky itself, like a face. The image enters us by means of its distance and according to its distinctive presence.

La imagen siempre es sagrada, si es que nos resolvemos a emplear ese término, tan dado a confusión (pero del que en principio haré uso, a título provisional, como término regulador para poner al pensamiento en marcha). El sentido de «sagrado» es pertinazmente confundido, en efecto, con el de «religioso». Pero la religión es la observancia de un rito que forma y que mantiene un vínculo (con los demás o consigo mismo, con la naturaleza o con algo sobrenatural). Por sí misma la religión no está unida a lo sagrado (tampoco lo está a la fe, tratándose la fe de otra categoría).

Por lo que a lo sagrado se refiere, significa éste lo separado, lo puesto aparte, lo suprimido. En un sentido, religión y sagrado se oponen como lo hace la unión a la ruptura. En otro, puede ser representada la religión, sin lugar a dudas, formando una unión con lo sagrado separado. Pero aún en otro sentido, lo sagrado no es lo que es sino por su separación, y no hay vínculo con él. No existe pues, estrictamente hablando, religión de lo sagrado. Lo sagrado es aquello que por sí mismo se mantie-



ne aparte, en la lejanía, y con lo que no establecemos un vínculo (o tan sólo un vínculo harto paradójico). Sagrado es lo que no podemos tocar (o tan sólo con un tacto sin contacto). Para zafarnos de este desgobierno, lo daré en llamar *lo distinto*.

Lo que apetece vincularse con lo sagrado es el sacrificio, que pertenece de hecho a la religión, bajo una forma u otra. Acaba la religión allí donde acaba el sacrificio. Comienza en cambio, donde éste acaba, la distinción y el mantenimiento de la distancia y de la distinción «sagrado». Acaso es ahí donde siempre ha comenzado el arte, no en la religión (estuviera o no asociado a ella) sino aparte.

De acuerdo con la etimología, lo *distinto* es aquello que está separado mediante marcas (la palabra «distinto» remite a *stigma*, marca a hierro, picadura, incisión, tatuaje): eso que un rasgo retira y mantiene aparte, marcándolo además con esa retirada. No puede tocársele: no es que no tengamos ese derecho, tampoco que carezcamos de medios para ello, sino que el *rasgo distintivo* separa lo que ya no es del orden del tacto, por tanto no exactamente un intocable, sino más bien un impalpable. Pero este impalpable se da bajo el rasgo y por el rasgo de su separación, mediante esa *distracción* que lo separa. (En consecuencia, mi primera y última pregunta será: un rasgo distintivo semejante, ¿no es siempre el trasunto del arte?).

Lo distinto está a lo lejos, en las antípodas de lo próximo. Lo que no es próximo puede ser separado de dos maneras: separado del contacto o de la identidad. Lo distinto es distinto de ambas maneras. No toca y es disímil. Tal es la imagen: precisa estar desprendida, puesta fuera y a la vista (por ende es inseparable de

---

\* Una primera versión de este ensayo fue publicada, traducida, en los dos catálogos, alemán e inglés, de la exposición *Heaven* (comisario, Doreet Le Vitté Harten) en la Kunsthalle de Düsseldorf (verano de 1999) y en la Tate Gallery de Liverpool (invierno de 1999), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Alemania, 1999. Publicado luego en francés en la revista *La part de l'oeil* (Galilée) en noviembre de 2001. *Laguna* agradece al autor y a ÉDITIONS GALILÉE haber cedido amablemente los derechos de traducción de este artículo.

\*\* Jean-Luc Nancy (Burdeos, Francia, 1940) es profesor de filosofía en la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo desde 1968. Ha sido profesor en universidades californianas (Irvine, Berkeley, San Diego) y en Berlín. De sus más de treinta libros destacaremos algunas de las últimas incorporaciones: *Le sens du monde* (Galilée, 1993), *Être singulier pluriel* (Galilée, 1996), *La pensée dérobée* (Galilée, 2001) y el flamante *La création du monde – Ou la mondialisation* (Galilée, 2002). Ha escrito varios libros en colaboración con poetas, cineastas y pintores; mención especial merecen los creados junto con Philippe Lacoue-Labarthe. Autor a quien resultaría embarazoso endosar la etiqueta de una *corriente* filosófica, quiera el lector convenir que es Nancy más heideggeriano que levinasiano, más esteta que fenomenólogo y de estilo positivamente más literario que académico, que clama aquí y allá —si a la postre quiere esto dar algo a entender— a cierta culebreante iridescencia poética. Pues difícil es su escritura, indómito su pensamiento y grandes sus intereses, como por ejemplo vino a plasmar el coloquio que, con el título de «J.-L. Nancy: La libertad en común», le fue dedicado en Nápoles en verano de 2000. Parece además que su obra rompe a ser traducida a nuestro idioma. Sólo un dato más: con el tema central del tacto, de la presencia material y de la ontología del cuerpo por Nancy reivindicados, ha publicado Jacques Derrida no hace bien un par de años el libro *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Galilée, 2000), cristalizando en él un hondo estudio y un expansivo homenaje a Nancy y su obra.

una cara oculta, que no se despegas de ella: el reverso del cuadro, su sub-ficie, incluso su trama o su subyectil<sup>1</sup>), siéndole menester ser diferente de la cosa. La imagen es una cosa que no es la cosa: esencialmente, se distingue de ella.

Pero lo que se distingue esencialmente de la cosa también es la fuerza, o la energía, el empuje, la intensidad. Siempre fue lo «sagrado» una fuerza, incluso una violencia. Objeto de la investigación será entender cómo se pertenecen fuerza e imagen recíprocamente en la misma distinción. Cómo por un rasgo distintivo se da la imagen (toda imagen se declara o se indica imagen de algún modo) y lo que, de esa suerte, la imagen da, consiste en principio en una fuerza, en una intensidad, la cual es ante todo la fuerza misma de su distinción.

Lo distinto se mantiene apartado del mundo de las cosas en tanto que mundo de la disponibilidad. En ese mundo, las cosas están disponibles a un tiempo para el uso y de acuerdo con su manifestación. Lo que se retira de ese mundo no es de ningún uso, o bien de un uso por completo diferente, y no se presenta en la manifestación (una fuerza no es precisamente una forma: se trata además de entender en qué sentido la imagen no es una forma y no es formal). Lo distinto es aquello que no se muestra sino que se concentra en sí, la industriosa fuerza más acá o más allá de las formas, pero no como otra forma oscura: como lo otro de las formas. Es lo íntimo y su pasión, distinto de toda representación. Se trata de captar la pasión de la imagen, el poderío de su estigma o el de su distracción (de ahí, sin duda, la ambigüedad y la ambivalencia que atribuimos a las imágenes, que son tildadas de frívolas tanto como de santas en el entero conjunto de nuestra cultura, no sólo en las religiones).

La distinción de lo distinto es por tanto su alejamiento: su tensión es el mantenimiento de una separación al mismo tiempo que su superación. En el léxico religioso de lo sagrado esa superación constituía el sacrificio o la transgresión: como ya he dicho, el sacrificio es la transgresión legitimada. El sacrificio consiste en *hacer sagrado* (en consagrar), es decir, en hacer lo que, en buena ley, no puede ser hecho (lo que no puede sino venir de otra parte, del fondo de la retirada).

Pero la distinción de la imagen —aun pareciéndose en gran medida al sacrificio— no es propiamente sacrificial. No legitima, no transgrede: supera la distancia de la retirada al tiempo que la mantiene mediante su marca de imagen. O más bien, por la marca que es, instaura simultáneamente la retirada y un paso que empero no pasa. La esencia de pareja superación obedece a que ésta no establece una continuidad: choque, confrontación, cara a cara u opresión. Es menos un transporte que un reporte. Lo distinto rebota contra lo indistinto y salta en él, pero sin encadenarsele. La imagen se me ofrece, pero se me ofrece como imagen (de nuevo hay ambivalencia: sólo imagen/verdadera imagen...). De esta manera se me expone una intimidad: expuesta, pero *para lo que ella es*, con su fuerza contenida, no liberada, reservada, no

---

<sup>1</sup> Con este neologismo un tanto feroz pretende recogerse el asimismo neológico *subjectile* francés. Subyector es «yector», pero no hacia el futuro (pro-yector), sino más bien en su ser (sub-yector, *subjectum*). Amparada en cualquier caso en la literalidad, se antoja ésta aquí el recurso más viable para la traducción (N. del T.).



propagada. El sacrificio opera una asunción, un *relevo* de lo profano en lo sagrado: la imagen en cambio se da en una apertura que forma indisociablemente su presencia y su separación<sup>2</sup>.

La continuidad no tiene lugar más que en el interior del espacio homogéneo indistinto de las cosas y de las operaciones que las unen. Por contra, lo distinto siempre es lo heterogéneo, esto es, lo desencadenado — lo inencadenable<sup>3</sup>. Lo que lo distinto transporta cerca de nosotros es su desencadenamiento mismo, que la proximidad no sosiega, permaneciendo así a distancia: justo a la distancia del tacto, es decir, a flor de piel. Se aproxima a través de la distancia, pero es la distancia lo que a lo más cerca aporta. (La *flor* es la parte más fina, la superficie, lo que permanece delante y que sólo aflora: toda imagen es *a flor*, o es una flor).

Así proceden ejemplarmente todos los retratos, que son como la imagen de la imagen en general. Un retrato toca o se limita a ser una foto de identidad, unas señas, no una imagen. Lo que toca es algo de una intimidad que remonta a la superficie. Pero el retrato no es aquí sino un ejemplo. Toda imagen es signo del «retrato», no porque reproduciría los rasgos de una persona, sino porque *saca* (es el valor semántico etimológico de la palabra), porque *extrae* algo, una intimidad, una fuerza<sup>4</sup>. Y para extraerla, la imagen la sustrae a la homogeneidad, la distrae de ella, la distingue, la separa y la arroja hacia delante. La imagen la arroja ante nosotros, y ese arrojamiento, esa proyección imprime su marca, su rasgo mismo y su *stigma*: su trazado, su línea, su estilo, su incisión, su cicatriz, su firma, todo a la vez.

La imagen me arroja a la cara una intimidad que me alcanza en plena intimidad —por la vista, por el oído o por el sentido mismo de las palabras—. Lo cierto es que la imagen no es sólo visual: también es musical, poética e incluso táctil, olfativa o gustativa, quinesésica, etc. Este léxico diferencial resulta insuficiente y no puedo ocuparme de analizarlo. La imagen visual desempeña seguramente el papel de modelo, por razones precisas que sin duda se colegirán más adelante. Por el momento, me atendería a dar aquí el ejemplo de una imagen literaria, cuyo recurso visual es evidente, pero que no por eso deja de ser el hecho de una escritura:

La puerta de la mansión del abogado Royall, situada en el extremo de la única calle del pueblo de North Dormer, acababa de abrirse. Apareció una muchacha, que se detuvo un instante en el umbral.

<sup>2</sup> La relación entre la imagen y el sacrificio —relación de proximidad divergente— exigiría un análisis aun más preciso: en particular en la doble dirección que se indica simultáneamente como la de un sacrificio de la imagen, necesaria en toda una tradición religiosa (hay que destruir la imagen y/o hacerla totalmente permeable a lo sagrado) y la de una «imagen sacrificial», cuando el sacrificio en sí mismo es entendido como imagen (no como «meramente una imagen», sino como el aspecto, la *especie* —«santas especies»— o el aparecer de una presencia real). Cf. Jean-Luc NANCY, «L'immémorial», en *Art, mémoire, commémoration*, École Nationale des Arts de Nancy/Éditions Voix, 1999. Pero en la segunda dirección el sacrificio se deconstruye a sí mismo, con todo el monoteísmo. La imagen —y, con ella, el arte en general— figura en el corazón de esa deconstrucción.

<sup>3</sup> No ha sido otro el núcleo del pensamiento de Bataille.

<sup>4</sup> Cf. Jean-Luc NANCY, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

Del cielo primaveral y transparente una luz plateada se extendía sobre los tejados del pueblo, sobre los bosques de alerces y las praderas de alrededor. Sobre las colinas flotaban nubes blancas y algodonosas, cuyas sombras eran llevadas por los campos por una brisa ligera<sup>5</sup>.

Columbrada así en el marco de una puerta abierta a la intimidad de una morada, una muchacha, de quien, si no es su juventud, nada vemos, expone ya la inminencia —«un instante» suspendido— de una historia y de quién sabe qué encuentro, qué choque dichoso o doloroso: la muchacha lo expone en la luz que procede del cielo, cielo que proporciona el marco ancho y «transparente», ilimitado, del que se separan los marcos sucesivos de una calle, de una casa y de una puerta. No se trata tanto en este caso de la imagen que sin falta imaginamos (la que cada lector forma o forja a su manera y con arreglo a sus modelos): se trata de una función de imagen, luz y justa relación de sombra, encuadre y desprendimiento, salida y toque de una intensidad.

Se trata de esto: con la «muchacha» (cuyo nombre es una intensidad por sí mismo) «aparece» de suyo todo un mundo, que también él «se detiene en el umbral» —en el umbral de la novela, en el rasgo inicial de su escritura— o que nos detiene en su umbral, en el rasgo mismo que comparten el afuera y el adentro, luz y sombra, la vida y el arte, cuyo compartir es trazado al instante por eso mismo (la distinción) que nos hace superarlo sin abolirlo: un mundo donde entramos permaneciendo ante él, y que así se ofrece plenamente por lo que es, un *mundo*, es decir, una totalidad indefinida de sentido (no un simple entorno).

Si es posible que el mismo rasgo, la misma distinción, separe y haga comunicar (comunicando además la separación misma...), lo es porque el rasgo de la imagen (su trazado, su forma) es por sí mismo [algo de] su fuerza íntima: pues esa fuerza íntima no la «representa» la imagen, sino que la imagen lo es, la activa, la saca y la retira, la extrae reteniéndola, siendo con ella que la fuerza nos toca<sup>6</sup>.

Siempre viene la imagen del cielo —no de los cielos, que son religiosos, sino de los *cielos*<sup>7</sup>, término propio de la pintura: no *heaven* en su sentido religioso, sino *heaven* en tanto que *sky*, el *firmamentum* latino, firme bóveda a la que los astros están aplicados, dispensadores de su fulgor. (Tras la bóveda se hallan los dioses de Epicuro —él inclusive— indiferentes e insensibles, aun a sí mismos, sin imágenes por tanto y privados de sentidos).

---

<sup>5</sup> Edith WARTON, *Été*, Paris, 10/18, 1985; reedición 1996, no se menciona el nombre del traductor.

<sup>6</sup> De la misma manera, en Epicuro, las imágenes de las cosas —las *eidola*— son *simulacros* (en la lengua de Lucrecio) sólo en la medida en que también son partes de la cosa, siendo éstas átomos en transporte hasta nosotros, tocando e impregnando nuestros ojos (cf. Claude GAUDIN, *Lucrece, la lecture des choses*, Fougères, Encre Marine, 1999, p. 230).



El cielo de pintura retiene en él lo sagrado del cielo porque es por excelencia lo distinto y lo separado: el cielo es lo separado; antes que nada es, en las antiguas cosmogonías, lo que un dios o una fuerza más recóndita que los dioses separa de la tierra:

Quando el Cielo hubo sido separado de la Tierra  
—Hasta entonces sólidamente unidos—  
Y cuando las diosas madres hubieron aparecido<sup>8</sup>.

Antes del cielo y de la tierra, cuando todo se encuentra unido, nada distinto hay. El cielo es lo distinguido por excelencia, y por esencia se distingue de la tierra que ilumina. El cielo mismo también es la distinción y la distancia: la claridad difundida, lejana y próxima al mismo tiempo, la fuente de luz que nada ilumina a su vez (*lux*), pero mediante la cual todo es iluminado; y todo entra en la distinción, que es a su vez la distinción de la sombra y de la luz (*lumen*), mediante la cual una cosa puede brillar y cobrar su fulgor (*splendor*), es decir, su verdad. Lo distinto *se distingue*: se pone aparte, marca por tanto esa separación, hace remarcar esa separación —*se hace remarcar*—. Luego también llama la atención: en su retirada y de esa retirada, hay un atraer, un atractivo y una atracción. La imagen es deseable o no es imagen (sino cromo, ornamento, visión o representación; distinguir entre la atracción del deseo y la seducción de lo espectacular no es, con todo, tan fácil como algunos quisieran...).

La imagen viene del cielo: no desciende del cielo, procede de él; la imagen es de esencia celeste y contiene en ella al cielo. Toda imagen tiene su cielo, aunque sea representado como exterior a la imagen o aunque no sea representado: el cielo le da su luz, pero la luz de una imagen viene de la imagen misma. De esta manera es la imagen su propio cielo, o el cielo desprendido por sí mismo, viniendo a llenar con toda su fuerza el horizonte, pero también a arrebatarlo, a alzarlo, a horadarlo, a llevarlo a la potencia infinita. La imagen que lo contiene se desborda y se desparra en él, como las resonancias de un acorde, como el halo de una pintura. Por eso no hay menester de ningún lugar ni empleo consagrado, ni de aura mágica alguna conferida a la imagen. (También cabría decir: la imagen que es su propio cielo es el cielo sobre la tierra y como tierra —o la apertura del cielo en la tierra (es decir, de nuevo, un mundo)—, siendo ésta la razón de que la imagen sea necesariamente no-religiosa, pues no une la tierra al cielo, sino que saca a éste de aquélla. Esto es cierto de toda imagen, incluida la de tema religioso, a menos que la religiosidad del tema degrade o aplaste la imagen, como ocurre con las beaterías de todas las religiones).

---

<sup>7</sup> *Cieux* es el primer término, que cuenta en efecto con un sentido religioso; *ciels* es el segundo, que en francés sólo se usa en la terminología de las artes plásticas, y siempre el plural. Por lo que tengo comprobado, también se le dice *cielo* o *cielos* en castellano al cielo representado en un cuadro (N. del T.).

<sup>8</sup> Relato sumerio y acadio de la creación, en Jean BOTTÉRO y Samuel NOAH KRAMER, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Paris, Gallimard, 1989; reedición de 1993, p. 503.

La fuerza celeste —fuerza que el cielo *es*, a saber, la luz que distingue, que hace distinto— es la fuerza de la pasión cuyo transporte inmediato es la imagen. En ello lo íntimo *se expresa*: pero esta expresión debe ser entendida en el sentido más literal. No es la traducción de un estado anímico: es el alma misma que se estruja y que se apoya sobre la imagen, o más bien es la imagen esa presión, esa animación y esa emoción. La imagen no da su significado: no tiene en ello ningún objeto (o «tema»<sup>9</sup>, como puede uno decirlo del tema de un cuadro), del mismo modo que está desprovista de intención. No es por tanto una representación: la imagen es una huella de lo íntimo y de su pasión (de su moción, de su agitación, de su tensión, de su pasividad). No es una huella en el sentido de un tipo o esquema registrado, fijado<sup>10</sup>. Se trata más bien del movimiento de la huella, del impacto que marca la superficie, del levantamiento y la perforación de ésta, de su sustancia (lienzo, hoja, cuero, pasta, arcilla, pigmento, película, piel), su impregnación o su infusión, el enterramiento o el desbordamiento en ella del empuje. La huella es a la vez la receptividad de un soporte informe y la actividad de una forma: su fuerza es el entrevero de ambas.

La imagen me toca y así tocado y sacado por ella, en ella, me entrevero con ella. No hay imagen sin que también yo mismo sea a su imagen, no obstante sin pasar en ella, a poco que la mire, es decir, a poco que le preste la mirada.

La imagen está separada de dos maneras simultáneas. Es desprendida de un fondo y resaltada en un fondo. La imagen es despegada y recortada. El despegamiento la arranca y la lleva adelante: practica un «delante», un rostro, allí donde el fondo permanecía sin rostro y sin superficie<sup>11</sup>. El despegamiento obra bordes, donde la imagen se enmarca: tal es el *templum* trazado sobre el cielo por los augures romanos. Se trata del espacio de lo sagrado, o más bien de lo sagrado como espaciamento que distingue<sup>12</sup> (ver figura 1).

En esa doble operación, el fondo desaparece. Desaparece en su esencia de fondo, que es no aparecer. Cabe decir entonces que aparece porque está desapareciendo. Desapareciendo como fondo, pasa íntegramente a la imagen. No por eso aparece, no es la imagen su manifestación, ni su fenómeno. Es la fuerza de la imagen, su cielo y su sombra. Esa fuerza se comprime «en el fondo» de la imagen, o más bien

---

<sup>9</sup> *Sujet* significa «tema», «asunto», «motivo», pero también obviamente «sujeto» (N. del T.).

<sup>10</sup> Se trata, pues, de despertar la «inestabilidad» a la que la «onto-tipología» analizada por LACOUÉ-LABARTHE «se le había encargado fijar». (cf. «Typographie», en *Mimesis desarticulations*, colectivo, Paris, Flammarion, 1975, p. 269). El arte —si la imagen de que hablo lo pone de manifiesto— siempre ha sido ese despertar, y la llamada de un despertar muy anterior a toda «onto-tipología».

<sup>11</sup> *Face*, «rostro», y *surface*, «superficie» (N. del T.).

<sup>12</sup> Puede verse un ejemplo de esa doble operación como tal en el Retrato de Olga (de 1921) de Picasso, en el que sólo está pintada la zona de la cabeza, apartada como un marco, pegado o despegado sobre el fondo del primer marco donde se prosigue el dibujo del cuerpo, que atraviesan incluso otros bosquejos de recorte.





Figura 1.

es la presión que el fondo ejerce sobre la superficie —es decir, bajo ella, en ese impalpable no-lugar que no es simplemente el «soporte», sino el *reverso* de la imagen—. No es éste un «la otra cara de la moneda» (otro rostro, decepcionante por cierto), sino el sentido insensible («inteligible») *sentido como tal* incluso en la imagen.

La imagen reúne la fuerza y el cielo con la cosa misma. La imagen es la unidad íntima de esa reunión. La imagen no es ni la cosa ni la imitación de la cosa (y tanto menos lo es cuanto que, como ya hemos dicho, no es forzosamente plástica o visual). La imagen es la semejanza de la cosa, lo cual es diferente. En esa semejanza, la cosa es desprendida de sí misma. No es la «cosa misma» (o la cosa «en sí»), sino la «mismidad» de la cosa presente como tal.

Con su célebre «esto no es una pipa», Magritte se limita a enunciar, al menos a primera vista o a primera lectura<sup>13</sup>, una paradoja banal de la representación en tanto que imitación. Pero la verdad de la imagen es inversa. Es más bien como la imagen de la pipa acompañada de «esto es una pipa», no para poner de nuevo en juego la misma paradoja a la inversa, sino por el contrario para afirmar que una cosa sólo se presenta en la medida en que se asemeja y en que dice (muda) de sí: soy esa cosa. La imagen es el decir no lingüístico o el mostrar de la cosa en su mismidad:

---

<sup>13</sup> Más allá de esa primera vista se encuentra el sutilísimo análisis realizado por Michel FOUCAULT, al que lo que aquí sigue no es ajeno (*Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, trad. esp. en Anagrama).



pero esa mismidad no sólo es no-dicha o «dicha» de otra manera; es una *mismidad diferente* a la del lenguaje o del concepto, una mismidad que no es índice de la identificación ni de la significación (la de «una pipa» pongamos por caso), sino que no se sostiene más que de sí misma en la imagen y en tanto que imagen.

De este modo la cosa *en* imagen es distinta de su ser-ahí, en el sentido del *Vorhanden*<sup>14</sup>, de su mera presencia en la homogeneidad del mundo y en el encadenamiento de las operaciones de la naturaleza o de la técnica. Su distinción es la desemejanza que habita su semejanza, que la trabaja y que la trastorna con un empuje de espaciamiento y de pasión. Lo que es distinto del ser-ahí es el ser-imagen: el ser-imagen no está aquí, sino allá, a lo lejos, en un alejamiento del que «ausencia» (con la que a menudo se quiere caracterizar a la imagen) no es más que un nombre apresurado. La ausencia del tema de las imágenes no es otra cosa que una presencia intensa, retraída en sí misma, concentrándose en su intensidad. La semejanza reúne en la fuerza y se reúne en ella como fuerza de lo *mismo*—de lo mismo que difiere en sí de sí: procede de ahí el gozo que de ella experimentamos—. Tocamos a lo mismo y a esa potencia que afirma: es claro que soy quien soy, lo soy mucho más allá o mucho más acá de lo que soy para vosotros, para vuestras intenciones y para vuestros poderes de influencia. Tocamos a la intensidad de esa retirada o de ese exceso. Por eso la *mimesis* encierra una *methexis*, una participación o un contagio mediante el que la imagen nos atrapa.

Lo que nos toca es esa conveniencia a sí que contiene la semejanza: la semejanza *se* asemeja y con ello *se* reúne. La semejanza es una totalidad que se conviene. Viniendo delante, va adentro. Su «adentro» no es otro que su «delante»: su contenido ontológico es superficie, exposición, ex-presión. La superficie, aquí, no es relativa a un espectador en frente: es el lugar de la concentración en la conveniencia. Razón por la cual la superficie no tiene modelo, sino que su modelo está en ella, el modelo es su «idea» o su energía. El modelo es una idea que *es* una energía, un empuje, una tracción y una atracción de mismidad. No una «idea» (*idea, eidolon*) que es una forma inteligible, sino una fuerza que fuerza a la forma a tocarse a sí misma. Si el espectador permanece en frente, no ve más que una disyunción de la semejanza y de la desemejanza. Si entra en la conveniencia, entonces entra en la imagen, ya no la mira —sin bien sigue ante ella—. El espectador la penetra, es penetrado por ella: de ella, de su distancia y de su distinción, al mismo tiempo.

La conveniencia de la imagen en sí excluye precisamente su conformidad con un objeto percibido o con un sentimiento codificado o con una función definida. La imagen, en cambio, nunca termina de cernirse sobre sí misma. Por eso es inmóvil, despliega en su presencia, conveniencia de un acontecimiento y de una eternidad. La imagen musical, coreográfica, cinematográfica o cinética en general no es menos inmóvil en ese sentido: dicha imagen es la distensión de un presente de

---

<sup>14</sup> «Puesto ahí delante, disponible», según la terminología de HEIDEGGER en *Ser y tiempo*, no en el sentido del *Dasein*, el cual, como su nombre no indica, no está precisamente ahí, sino siempre en otra parte, en lo abierto: ¿tendría por ende la imagen algo del *Dasein*...?



intensidad. La sucesión en ella también es una simultaneidad. La ejemplaridad del dominio visual, en lo relativo a la imagen, depende ante todo de que es el dominio de la inmovilidad como tal: la ejemplaridad del dominio audible sería por contra la ejemplaridad de la distensión como tal. La inmovilidad —inmutabilidad, impasibilidad— en un extremo, en el otro la distensión, el arrebató de la separación: los dos extremos de la mismidad.

En francés se dice «*sage comme une image*»<sup>15</sup>: pero la sabiduría de la imagen, si de veras se trata de una moderación, también es la tensión de un impulso. En primer lugar es ofrecida y dada a tomar. La seducción de las imágenes, su erotismo, no es otra que su disponibilidad a ser tomadas, tocadas con los dedos, con las manos, con el vientre o con la razón, y penetradas. Si la carne ha realizado un papel ejemplar en la pintura es porque es su espíritu, mucho más allá de la figuración de los desnudos. Pero penetrar la imagen, así como una carne amante, quiere decir ser penetrado por ella. La mirada se impregna de color, el oído de sonoridad. Nada hay en la mente que no esté en los sentidos: nada en la idea que no esté en la imagen. Me convierto en el azul del retrato de Olga, la disonancia de un acorde, la cabriola de un paso de baile. «Yo»: ya no es cuestión de «yo». *Cogito* deviene *imago*.

Pero también todo, en la distancia en la que se aparta su conveniencia para convenirse, abandona su estatus de cosa y deviene una intimidad. Ya no es manejable. No es ni cuerpo, ni herramienta, ni dios. Está fuera del mundo, siendo en sí la intensidad de una concentración de mundo. De igual manera está fuera del lenguaje, siendo en sí la reunión de un sentido sin significación. La imagen suspende el curso del mundo y del sentido —del sentido en tanto que curso del sentido (sentido en discurso, sentido que tiene curso...)—: pero afirma tanto más un *sentido* (luego un «insensible») *incluso de* aquello que hace sentir (ella misma). Hay en la imagen, bien que sin «adentro», un sentido no significante, pero no insignificante, tan seguro como su fuerza (su forma).

Ni mundo, ni lenguaje, podríamos decir que la imagen es «presencia real» si nos avenimos a recordar el valor cristiano<sup>16</sup> de esa expresión: la «presencia real» no es justamente la presencia ordinaria de lo real de que se trata: no es el dios presente en el mundo como si se encontrase en él. Tal presencia es una intimidad sagrada que un fragmento de materia entrega a la absorción. Esa presencia es presencia real porque es presencia contagiosa, participante y participada, comunicante y comunicada en la distinción de su intimidad.

---

<sup>15</sup> Locución que suele ser trasladada a nuestro idioma con «[Ser] bueno como un santo»; «imagen» se refiere a los iconos religiosos; por su parte, el adjetivo francés *sage* no significa exactamente «bueno», sino más bien prudente, cuerdo, moderado, sabio (*sagesse* es sabiduría), acepción esta última que el autor acusa seguidamente (N. del T.).

<sup>16</sup> Al menos fuera del protestantismo.

Por otra parte es ésa la razón por la que el dios cristiano, y más que ningún otro el dios católico, habrá sido el dios de la muerte de dios, dios que se retira de toda religión (de todo vínculo a una presencia divina) y que parte en su propia ausencia, no siendo ya más que la pasión de lo íntimo y la intimidad del padecer y del sentir: lo que da a sentir cualquier cosa en tanto que la cosa es la que es, la cosa misma distinguida en su mismidad<sup>17</sup>.

Idéntica suerte corre, según otra ejemplaridad, lo que suele llamarse la «imagen poética». Esta última no es la decoración proporcionada por un juego de analogía, de comparación, de alegoría, de metáfora o de símbolo. O bien, en cada una de esas posibilidades, se trata de algo diferente del grato juego de un desplazamiento cifrado.

Cuando Rilke escribe:

En el fondo mismo de mi corazón fanerógamo<sup>18</sup>,

la metáfora a un tiempo botánica y sexual de un corazón abierto, que se expone, no es ajena al choque de sentido y de sonido que se produce, y no sin una sonrisa, entre el sustantivo y el adjetivo: choque que comunica el espesor de la palabra «fanerógamo», su sustancia extraña tanto a la lengua francesa como a la lengua de los sentimientos, una doble retirada que al mismo tiempo dispone al «corazón» en planta o en flor, en lámina botánica. Pero el choque comunica asimismo, y así, la visibilidad que provoca a la vez el sentido y el sonido de la palabra, que le da el relieve de una especie de indecencia en la forma poética en el mismo tiempo en que transporta discretamente «corazón fanerógamo» en el ritmo dodecasílabo al que pertenece el hemistiquio, en una referencia discreta aunque distinta (tanto más distinta que discreta, no aplastada por un ritmo ruidoso) a la prosodia francesa a la que el poeta alemán es afecto. La imagen es todo eso —al menos: está en el corte del verso y en el despegamiento de la lengua—, está en el suspenso de ritmo y de atención, está en ese «fondo» cuya «f» vuelve a presentarse en la «f» de fanerógamo, consonante amortiguada<sup>19</sup>, eco de ese otro verso (otro dodecasílabo) del mismo poema, en variante:

las palabras masivas, las palabras profundas en oro,

mediante el que es la poesía misma la que se hace materia de imagen.

---

<sup>17</sup> Cf. Federico FERRARI, «Tutto è quello che è», en *Wolfgang Laib*, Milano, West Zone Publishing, 1999. Federico Ferrari dice que el arte no remite a nada invisible y que da lo que la cosa es: y yo lo secundo, pero ello significa que lo «invisible» no es otra cosa, oculta a las miradas: es la cosa misma, sensible o dotada de sentido de acuerdo con su «quello che è», su «lo que la cosa es» —en resumen, lo invisible es su ser—.

<sup>18</sup> Fragmento francés de 1906, recopilado en *Chant éloigné*, traducción de Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990.

<sup>19</sup> El autor juega aquí con la homofonía francesa de las consonantes «f» y «ph»; apelando así al sonido «f» de *phanérogame* llama la atención sobre el «amortiguamiento» de la consonante «ph» (N. del T.).



Pues la imagen siempre es material: la imagen es la materia de lo distinto, su masa y su espesor, su peso, sus bordes y su fulgor, su timbre y su espectro, su paso, su oro.

Pero la materia es antes que nada la madre (*materies* procede de *mater*, el corazón del árbol, la más dura madera), y la madre es eso de que y en que, a la vez, hay distinción: en su intimidad se separa otra intimidad y se forma otra fuerza, otro mismo se desprende de lo mismo para ser sí mismo. (El padre, por el contrario, es coordinada de identificación: figura y no imagen, nada tiene que ver con el ser-sí mismo, sino con el ser-tal-o-cual en el curso homogéneo de las identidades).

Clara y distinta, la imagen es una evidencia. Es una evidencia de lo distinto, su distinción misma. Sólo cuando hay esa evidencia hay imagen: si no, hay decoración o ilustración, es decir, sostén de una significación. La imagen debe tocar a la presencia invisible de lo distinto, a la distinción de su presencia.

Lo distinto es invisible (lo sagrado siempre lo fue) porque no pertenece al dominio de los objetos, de su percepción y de su uso, sino al de las fuerzas, de sus afectos y de sus transmisiones. La imagen es la evidencia de lo invisible. La imagen no lo hace visible como un objeto: accede a su saber. El saber de la evidencia no es una ciencia: es el saber de un todo en tanto que todo. De golpe, que es su golpe, la imagen prodiga una totalidad de sentido o una verdad (como gustemos decir). Cada imagen es una variación singular sobre la totalidad del sentido distinto: del sentido que no encadena al orden de las significaciones. Dicho sentido es infinito, y cada variación es en sí misma singularmente infinita. Cada imagen es un recorte finito del sentido infinito, el cual no es revelado infinito más que mediante ese recorte, mediante el rasgo de la distinción. La superabundancia de las imágenes en la multiplicidad y en la historicidad de las artes responde a la inagotable distinción. Pero en cada ocasión, al mismo tiempo, es el gozo del sentido, la sacudida y el gusto de su tensión: un poco de sentido en estado puro, infinitamente abierto o infinitamente perdido (como gustemos decir).

Nietzsche decía que «tenemos *el arte* para *no ser arrastrados al fondo por la verdad*»<sup>20</sup>. Debe ser precisado sin embargo que semejante operación no se lleva a cabo sin que el arte toque a la verdad. La imagen no se mantiene ante el fondo como una red o como una pantalla. No somos arrastrados, sino que el fondo asciende a nosotros en la imagen. La doble separación de la imagen, su despegamiento y su corte, forma a la vez una protección contra el fondo y una apertura a él. En realidad, el fondo sólo es distinto como fondo en la imagen: sin ella, no tendría más que una adherencia indistinta. Y con mayor precisión aún: en la imagen el fondo se distingue desdoblándose a sí mismo. El fondo es a la vez la profundidad de un posible naufragio y la superficie de un cielo luminoso. La imagen flota, en resumidas cuentas, al capricho del oleaje, reverberando el sol, plantada sobre el abismo, calada por

---

<sup>20</sup> Fragmento póstumo, en *Werke*, München, Carl HANSER, 1956, t. III, p. 832.

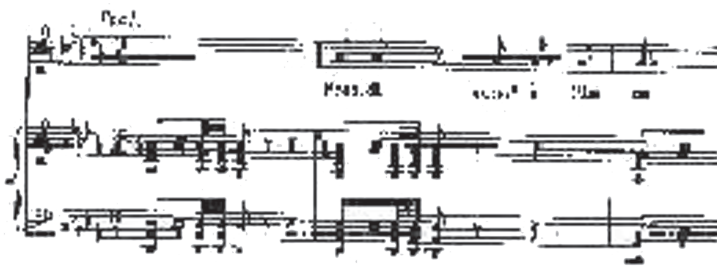


Figura 2.

el mar, pero también resplandeciente de eso mismo que la amenaza y que al mismo tiempo la lleva. Tal es la intimidad, amenazadora y cautivadora desde el alejamiento en que se retira.

La imagen toca a esa ambivalencia por la que el sentido (o la verdad) se distingue sin fin de la tupida malla de las significaciones, a la que al mismo tiempo no deja de tocar: cada frase formada, cada gesto realizado, cada mirada, cada pensamiento pone en juego el sentido absoluto (o la verdad misma) que tampoco cesa de separarse y de ausentarse de toda significación. Pero más aún: cada significación constituida (por ejemplo, esta proposición, y todo el presente discurso) forma también por sí sola una marca distintiva del umbral más allá del cual el sentido (la verdad) se ausenta. El sentido no se ausenta, en efecto, en otra parte, sino aquí mismo.

Es ahí donde el arte es necesario, no un divertimento. El arte *remarca* los rasgos distintivos del ausentarse de la verdad, por el que la verdad es la verdad en grado absoluto. Pero también es por eso por lo que el arte es inquietante en sí mismo y por lo que puede ser amenazador: tanto porque oculta su ser mismo a la significación o a la definición, como porque puede amenazarse a sí mismo y destruir en él las imágenes que de él han terminado por depositarse en un código con significado y en una belleza asegurada. Razón por la que hay una historia del arte, y en ella tantas sacudidas: porque el arte no puede ser una observancia religiosa (ni de sí mismo, ni de otra cosa), y porque, en cambio, siempre es recobrado en la distinción de lo que permanece apartado e inconciliable, en la exposición incansable de la intimidad siempre desligada. Su desligamiento, su *desligar* sin fin, y su desencadenamiento es lo que la precisión de la imagen anuda y desanuda cada vez.

Quedémonos en una última imagen<sup>21</sup>, que dice el don de amor y de muerte de una imagen: «*la imagen de días pretéritos*» que tiende y que canta Violetta es la

<sup>21</sup> VERDI, *La Traviata*, acto III, «*Prendi, quest'è l'immagine*»: Violetta, en el momento de su muerte, tiende su retrato a Alfredo. La música ya es fúnebre, acompaña una aproximación de muerte que va a suspender la tensa elevación de las cuerdas, el *parlando*, al que sigue el último grito en forma de canto.

imagen de la juventud y del amor perdidos, pero imagen que es la verdad de éstos a la vez eterna y ausentada, inalterable en su distinción.

Pero una vez más, y en definitiva, esa imagen no es otra que la ópera misma que concluye, la música que acaba de *ser* el amor y el desgarró, y que expira mostrándolos, infinitamente distintos en su alejamiento.

Traducción del francés para *Laguna* de MOISÉS BARROSO RAMOS

