

*La imagen como misterio. Un ensayo crítico sobre las relaciones entre el cine y la poesía*  
*Image as mystery. A critical essay on the relations between cinema and poetry*

“Recibido el 15 de octubre del 2018, aceptado el 6 de noviembre del 2018”

Ernesto Méndez Prado\*

## **Resumen**

A continuación, se busca relacionar la poesía y el cine ligados por la noción de «imagen». Destinamos el primer apartado a averiguar el pensamiento sobre el lenguaje y la poesía, orientados de la mano de M. Blanchot o Jean Paulhan. Se ha vertido mucha tinta en pensar que el lenguaje poético se distingue del lenguaje ordinario de la comunicación por la forma, o por el empleo de ciertos recursos o la plasmación de ciertos pensamientos. Cosa que aquí se discute. Blanchot llega a que la obra de la poesía es impugnación del lenguaje, una deserción del lenguaje (mediante el lenguaje mismo) y en esa medida una reversión del lenguaje hacia su imagen. La poesía es el lenguaje vuelto imagen. El segundo apartado, junto con G. Deleuze, explora la especificidad de la imagen cinematográfica y destaca su explícita relación con el tiempo. Imágenes desarraigadas que, en constante migración, impiden toda quietud en un presente, ahuecando más bien dicho constreñimiento al presente. Cuestionando el carácter de la imagen para condensar el pasado en el presente (representación), es que esta vincula cine y poesía, pues uno y otro han

---

\* Maestría en Estudios de Arte y Literatura, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

rechazado la ocupación de revelar la realidad como presente, desnudando más bien su ausencia.

**Palabras clave:** Poesía, cine, imagen, lenguaje útil, misterio, tiempo, impugnación.

### Abstract

This text seeks a relation between poetry and cinema linked by the notion of «image». Prior section enquires into language and poetry, guided by the hand of M. Blanchot or J. Paulhan. Many has thought that poetical language distinguishes from ordinary one by form, or by using certain rhetorical resources, or by the expression of higher thoughts or noble emotions. We discuss it here. Blanchot approaches the matter arguing that the work of poetry refutes language, it's a rejection of language (by language itself), and this way, a reversion of language to its image. Poetry is language turned into image. The second section, in agreement with G. Deleuze, explores the essence of cinematographic image and underlines its explicit relation with time. Unrooted images in constant migration that block every stillness in the present, making a hole in the restriction of present. Putting into question the nature of image to thicken the past in the present (representing), we bind together cinema and poetry, both that have rejected the task of revealing the reality as present, undressing, otherwise, its absence.

**Keywords:** Poetry, useful language, cinema, image, time, mystery, refusal.

### La impugnación del lenguaje: la poesía como imagen

Sólo buscando las palabras  
se encuentran los pensamientos  
Joseph Joubert

Se habla del quehacer poético como de aquel lenguaje que abre cerrojos y libera, “de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad a la es-

trecha sociedad que nos rodea”<sup>1</sup>. En definitiva, se pretende un lenguaje único que tiene por norma el desasimiento de toda norma. La cita recoge las palabras de un cineasta, Luis Buñuel, que, íntimo al surrealismo bretoniano, anidó las ideas de una revolución a través de la poesía y el cine como «instrumento de poesía». Eso es. Bretón escribió en

<sup>1</sup> Luis Buñuel, “El cine, instrumento de poesía”, *Revista Litoral*, no. 235, (2003): 159.

el *Segundo manifiesto surrealista*: "El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle empuñando revólveres y tirar sobre la multitud al azar cuantas veces sea posible"<sup>2</sup>. Nos basta con intercambiar «acto surrealista» por «acto poético» para hacer asequible esa subversión, —vía una destrucción—, de la que nos habla Buñuel. Sólo la destrucción que la poesía consume, ese acto *terrorista* y no preferencial (azaroso), nos pone en relación con un lenguaje que no se resigna a sus funciones domésticas o mercenarias y que llevaría las marcas de una sociedad putrefacta, en descomposición. Tomar, pues, los revólveres, disparar contra sus principios, sus leyes, que indefectiblemente son las leyes del lenguaje, mismas que definen el circuito del ser y legitiman el exterminio y la dominación. Se precisa de un lenguaje desafiante y desencorsado que ponga en evidencia las miserias de aquel lenguaje cotidiano que, en medio de los embelecos de la ordinarietà, de lo útil y productivo, de la comunicación en suma, cae en el reposo de lo que se hace llamar «realidad». Siendo la *realidad* lo único que nombra el lenguaje de la comunicación, del intercambio que arroja serias aspiraciones de reciprocidad; una transacción en el mundo de las transacciones. Por

---

<sup>2</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001), 85.

ello, el lenguaje de la poesía tendría que renunciar a cualquier aspiración de instaurar alguna nueva realidad. La realidad es la instauración misma, esa que repele y rehúye toda poesía.

Jean Paulhan en *Las flores de Tarbes* (1941)<sup>3</sup>, calificó de «terroristas» a aquellos escritores que daban prioridad a la gravedad de expresar un pensamiento o un sentimiento frente a la ligereza del lenguaje, sus “lugares comunes”, en suma, su mera forma. Decididamente, fue hasta el surrealismo que se había puesto el énfasis no ya en la escena del lenguaje, que era en sí misma una escena imperfecta, como en la condición que hacía posible la literatura. El lenguaje literario debía ser, pues, no uno que se vanagloriara en la edulcoración de sus encantos, ni siquiera toda expresión conocida y manoseada por él, proclive siempre a caducar, sino una simple transparencia, la modestia de esfumarse ante el pensamiento o el sentimiento que expresara. Lenguaje que no ofreciéndose nunca en sí mismo, se tornaba casi diáfano y traslucía el pensamiento; más bien se anulaba en pos de la idea<sup>4</sup>. Pero estaban todavía otros escritores, que sin rendir-

---

<sup>3</sup> Cfr. Jean Paulhan, *Las flores de Tarbes o el terror en las letras*, trad. Juan José Álvarez Galán (Madrid: Arena Libros, 2009).

<sup>4</sup> Esta es una idea que Michel Foucault compartirá, Cfr. “El lenguaje al infinito” en *De filosofía y literatura*, ed. y trad. Miguel Morey (Barcelona: Paidós, 1999), 189.

se ante el protagonismo de las palabras, atacaban un lenguaje demasiado opacado en el preciosismo de sus formas y, por tanto, pervertido en un lenguaje no-literario. Estos querían que la literatura privilegiara un pensamiento profundo que no podía sino ser opacado por un uso fastuoso del lenguaje. Eso que quiere decir «artificio», mediante el dominio y la perfección, el virtuosismo y la belleza de las flores retóricas, no era otra apuesta sino la que había que evitar<sup>5</sup>. Ambas posturas luchan no con otra pretensión, se entiende, que es la de eludir la contaminación de la impureza consustancial al lenguaje, esa que deriva de estar imbuido en los requerimientos de la acción de la vida práctica, en la que el lenguaje opera los intercambios o él es el intercambio mismo: ejemplificado en la comunicación.

Dos son, entrevistas desde ahora, las concepciones del lenguaje poético que se enfrentan. Una, ve en el lenguaje un medio burdo, pobre, regido por reglas y convenciones simplistas que atienden a su uso en tanto útil comunicativo. La literatura sólo será posible cuando se desujete por entero de esos usos que el lenguaje impone y, por tanto, cuando se haya desujetado del lenguaje en sí mismo. Paulhan: “No queríamos romper sino con un lenguaje demasiado convencional y resulta que hemos roto

con todo el lenguaje humano”<sup>6</sup>. Por lo que debe desdibujarse el lenguaje al tiempo que traduce un pensamiento (la intimidad de un sujeto). La otra vertiente se cercioraría de que el lenguaje literario sólo adviene cuando deja de encomendarse a la instrumentalidad que busca transmitir la vida vulgar, y por tanto renuncia a la vecindad poética contenida en la tradición y sedimentada en los lugares comunes de lo que no se discute como indefectiblemente «poético». Desconfianza rotunda en lo gastado. Así, lo poético mismo es demasiado poético como para ser aún poético. Se ve entonces que la tendencia de ambas posiciones impugna el lenguaje y, en vez de ser contrarias, conviven en el hecho de darle preeminencia a la inteligibilidad del pensamiento en detrimento de la pasión por el lenguaje. La paradoja radica en, —ya la ponía Maurice Blanchot de relieve—<sup>7</sup>, que aquellos que osan apartarse del lenguaje y sus flores, terminan siendo los que irremisiblemente se ven expuestos a él, a eso que Paulhan llamaba sus “lugares comunes”, sus flores retóricas, sus convenciones, sus clichés. Así, nos advierte Blanchot, la literatura no tiene otra condición más que la de la ambigüe-

<sup>5</sup> Cfr. Jean Paulhan, *Las flores de Tarbes*, 25.

<sup>6</sup> Jean Paulhan, *Las flores de Tarbes*, 27.

<sup>7</sup> Cfr. Maurice Blanchot, “¿Cómo es posible la literatura?” en *Falsos Pasos*, trad. Ana Aibar Guerra (Valencia: Pre-Textos, 1977), 92.

dad: se aparta del lenguaje con los mismos medios que la originan<sup>8</sup>.

A lo que se ha convenido llamar, tan arbitraria y acomodaticamente, lenguaje no-poético o no-literario, también extra literario, engloba toda aquella suma de “juegos del lenguaje”<sup>9</sup> que configuran la vida humana, delimitada de lo que sería una parcela suya, contenida por ella pero no confundida con ella, a saber: el lenguaje poético o lenguaje de lo ficticio. Ésta disección, si es ontológica, abre un abismo inconciliable entre el lenguaje (que enuncia la realidad) y el lenguaje de la poesía (que sólo hace engañosas aproximaciones a la realidad); si es de carácter institucional, con la finalidad de favorecer los límites y definir el empleo del lenguaje, admite, por lo general, que *hay* lenguaje común, fundado en la comunicación, y, además, otros implementos del lenguaje, como el lenguaje de la poesía, que aunque posee sus reglas autónomas, no escapa a la normatividad del lenguaje que posibilita la vida ordinaria, siendo no menos comunicativo. A este lenguaje común que *nombra* los

objetos del mundo (sean ideales o reales) y los vuelve «valores de cambio», es el bien conocido lenguaje discursivo, útil y productivo, cotidiano, al servicio de la tradición y, por lo tanto, reactivador de la memoria, acumulador de los bienes cognoscitivos y conductor de los valores dominantes, y ha sido, lo hemos visto con Paulhan, a ultranza, ese blanco de desconfianza del que la poesía busca desujetarse, pues, sumergido en los menesteres de la vida, su oportunismo, su voluntad de yugo y empoderamiento, deviene un mero instrumento de significación (codificación) a disposición de los sujetos. Una más entre las cosas, este lenguaje del que nos servimos, “traza y sedimento del mundo, sólo es puro si no es nada”<sup>10</sup>. La actitud corriente opta por una economía de medios y se relaciona con el lenguaje como un utensilio que le permite perseguir su cometido sin que el utensilio destaque, sino que más bien, en el uso, desaparezca, haciendo asequibles a los seres y el pensamiento sobre los seres. Es el lenguaje servil que “dibuja un cuerpo invisible y ausente”<sup>11</sup>.

Nombro algo, y al momento de ser nombrado presumo que me apodero de

---

<sup>8</sup> Cfr. Maurice Blanchot, “¿Cómo es posible...?”, 93.

<sup>9</sup> Esta noción fue introducida por Ludwig Wittgenstein. Con esta noción, el vienés, pretende validar las posibilidades de usos del lenguaje por los que éste gana significado. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines (México: IIF-UNAM, 2003), §39, 41.

---

<sup>10</sup> Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, trad. Isidro Herrera (Madrid: Arena Libros, 2007), 76.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, “¿Cómo es posible...?”, 88.

lo que nombro, que lo señoreo. Recordemos ese acto privilegiado que YHVH, en los comienzos, le concedió al Adam<sup>12</sup>, *llevándole delante* a los animales del campo y a las aves del cielo:

...para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombres a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, más para el hombre no encontró una ayuda adecuada.<sup>13</sup>

Como todo acto bautismal celebra la bienvenida de los seres al mundo, mediante el nombre el mundo queda definido como mundo y sus seres ya no vagan desamparados en el anonimato, sino acogidos por la pertenencia al mundo que los sostiene y al hombre que los hace pertenecer a dicho mundo. No existe, pues, en este acto nominalista, sino la tenaz pretensión de empoderamiento y adueñamiento. Sintomáticamente, al tiempo que el hombre había dado nombre a los seres de la creación se le designó su soberanía por encima de todos estos seres, tomó el mando sobre ellos. Dueño de los seres, en la medida en que es dueño del nombre y de la palabra. Parece pues que el mun-

<sup>12</sup> “Adam”: hombre, en hebreo.

<sup>13</sup> Génesis 2:19-20, *Biblia de Jerusalén*, (Bilbao: Porrúa, 1998).

do es la institución (en el sentido de instituir, instaurar), mediante la apropiación nominativa, de los seres, y que el hombre, como portador del verbo (Heidegger llamará al lenguaje “morada del ser”) es su guardián.

En el nombre llevo el ser, aunque éste no esté más. Cuando observamos la palabra nos damos cuenta que ha dejado ya atrás los objetos del mundo. El vocablo es, en realidad, la desolación, la inasistencia del mundo. Aquí reside lo inquietante del lenguaje: me da lo que significa al mismo tiempo que lo suprime, citando a Blanchot:

La palabra me da el ser, pero me lo da privado de ser. Ella es la ausencia de este ser, su nada, lo que queda de él cuando ha perdido el ser, es decir, el simple hecho de que no es.<sup>14</sup>

Nombro algo y, al momento de nombrarlo, esto que nombro ha desaparecido. Sólo conservo el nombre, esa invención que pretende abstraer toda pluralidad del objeto y suspender su presencia (ante la demencia pulverizante del devenir) en el lenguaje. Con esta frase concluye su relato Adso de Melk en la novela *El nombre de la rosa*: “*stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*” –misma que podría traducirse más o menos así: “De la rosa primigenia sólo nos queda el nombre,

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, 287.

conservamos nombres desnudos (sin realidad)” o “De la rosa nos queda únicamente el nombre”. Haciendo eco de esta desolación en el lenguaje, lenguaje desolado, en el *Discurso del paralítico*, apunta Gilberto Owen:

...donde la rosa no es ya sino el nombre  
sin rosa de la rosa y nuestros dedos  
no saben ya el contorno de las frutas  
ni los labios la pulpa de los labios...<sup>15</sup>

El lenguaje nombra, y con el nombre pretende sustituir la percepción del objeto que pasa. Lo real sería el atropello de percepciones que se desvanecen y el lenguaje sería su salvaguarda. La palabra del lenguaje es el testimonio de una pérdida, así como el consuelo de una conservación. Perdido lo real del objeto, su consistencia, su multiplicidad de formas, colores y sonidos, a la conciencia le queda únicamente el nombre del objeto: liviano, portátil, volátil y útil. Y es así como el hombre es el *ser en el mundo* (Heidegger), consagrándose a su actividad y su hacer, sirviéndose de un lenguaje, como su íntima riqueza, del que conserva únicamente la ausencia de los objetos: su significado. “Sólo la ausencia. Sólo las

ausencias”, señala Owen. Mallarmé remata: “digo: ¡una flor! y, fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto a los consabidos cálices, asciende musicalmente, idea también y suave, la ausente de todos los ramos”<sup>16</sup>. La palabra, lo vemos, nos separa del objeto; la flor de la palabra es la flor a una distancia inconmensurable de nosotros, reemplazada por el lenguaje, por el sentido, tal como si el lenguaje fuera el sobreviviente de la muerte de la cosa y en la escritura se hiciera accesible un mundo que no es el nuestro, sino su ausencia, alejándose por mediación de la palabra. A esta ausencia de la cosa en la palabra, Mallarmé la llamará “desaparición vibratoria”<sup>17</sup>. Tomemos en consideración, prosiguiendo este tenor, sus apreciaciones en torno a la escritura. Escribir antes que evocar objetos evoca la ausencia de éstos, como apunta Blanchot:

Las palabras se desvanecen de la escena para hacer que en ella entre la cosa, pero como esta cosa no es ella misma nada más que una ausencia, lo que se muestra [...] es una ausencia de palabras y una ausencia de cosa, un vacío simultáneo, nada sostenido por nada.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Gilberto Owen, *Discurso del paralítico*, extraído de la siguiente dirección electrónica: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/93-036-gilberto-owen?showall=&start=7>

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagaciones. Seguido de prosa diversa. Correspondencia*, ed. y trad. Ricardo Silva-Santisteban (Lima: Pontificia Universidad Autónoma del Perú, 1998), 223.

<sup>17</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagaciones*, 223.

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, 50.

Es así como accedo a la vida mundana y práctica: en medio de abstracciones, sin objetos concretos, sin la inmediatez de lo sensible, sin la presencia de los seres, sino únicamente en el elemento universal de la positividad del concepto que le debo al acto de nombrar, al acto más atómico del lenguaje. El lenguaje del mundo, de esta institución de lo mundano mediante el nombre, es pues, el lenguaje del empoderamiento, del dominio, de la captura, de la aprehensión y la posesión. Y de aquí al lenguaje de la verdad lógica sólo se necesita un paso. Ese lenguaje es sobre el que se cimenta el conocimiento, mediante el que se despliega el discurso que lo fundamenta. Digamos más: YHVH dotó de palabra al hombre (es imagen de YHVH, que es Verbo, *lógos*) y el hombre, mediante ésta, se adueñó de todos los seres, nombrándolos. Sin nombre no hay sitio para el conocimiento. El nombre define, limita; y el conocimiento tiene por principio y rango la delimitación de un campo de lo real. Dice René Char: “Un ser que desconocemos es un ser infinito”<sup>19</sup>. El nombre es el espectro de luz que saca de su sombra de ignorancia la cosa, ciñéndola, en primer lugar, a un espacio finito. En esta sentencia queda

cifrada la conducta epistémica del hombre, como conducta de dominio. No es baladí que el discurso que inviste de legitimidad la labor científica deseche la versión del lenguaje como “nada sostenida por nada”, y más bien se incline preferente y acomodaticia-mente por enarbolar un rebaño de teorías de la referencia y de la dicotomía sujeto/objeto como sustrato último del lenguaje. Correspondencia entre el nombre y el objeto: si no poseo el objeto en su totalidad, conservo de él *su* nombre, que es, de alguna manera, una forma de *su* presencia. Y así, en la vida práctica tenemos que, la satisfacción máxima, el lenguaje la alcanza, en su empleo científico, pues a mayor presunción de verdad, mayor ratificación de la posesión de la cosa, es decir, de su significado.

Pero el lenguaje de la poesía se ha querido a sí mismo un lenguaje desempleado, desocupado, improductivo, carente de satisfacción. Emplear el lenguaje de la poesía no es emplear el lenguaje de alguna forma especial, única, talentosa, sino desemplear el lenguaje en su totalidad. Apartarse de los intereses mundanos conlleva necesariamente el apartamiento de ese lenguaje que edifica el mundo. Acto poético es acto destructivo, en primer lugar, contra el lenguaje que labora por un sentido objetivo garantizado por el pensamiento o la subjetividad que lo

<sup>19</sup> René Char, *Furor y misterio*, trad. Jorge Riechmann (Madrid: Visor, 2002), PARTICIÓN FORMAL § XXXIV, 68

enuncia y, concomitantemente, contra las derivas de investir el lenguaje con tales pretensiones de verdad y conocimiento, consecuencia de concebirlo históricamente como lenguaje del señorío de los seres, del dominio, de lo útil y del poder. E inadvertidamente, en este punto, somos inexcusablemente devueltos a aquel acto que Paulhan y Blanchot habían subrayado: la impugnación. La literatura sólo es posible en la ambigüedad de la impugnación que perpetra. La literatura y así, la poesía, es revocación del lenguaje. El lenguaje poético, recusando el lenguaje propugnado por la interioridad de un sujeto en la seguridad de referir un objeto, busca hacerse de un lenguaje aséptico, lenguaje aséptico del lenguaje, y lo único que consigue es seguir siendo un lenguaje significativo. Puesto de otra forma: se sirve de sus reglas para hacerlas fracasar, se une al saber mediante las definiciones, determinaciones, conceptos, y así mismo, se une al saber, al pretender “hacerlo no-saber, dejarse llevar hacia revueltas, rupturas y malentendidos en una eterna confrontación y eterno derrocamiento del por y del contra, hacia una negación de todo principio estable que es, igualmente, negación de sí mismo”<sup>20</sup>, como acuña Blanchot.

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, “Investigaciones sobre el lenguaje”, en *Falsos Pasos*, 102.

¿No hay línea de demarcación entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje mundano? ¿Uno es simplemente continuidad, extensión, recurso del otro? ¿Se define el primero por la inactividad y el segundo por la actividad? ¿Cumple aquel una función estética y éste una práctica? ¿Del poético importa la forma y del mundano la inteligibilidad del concepto?

Es quizá, Mallarmé, quien formula la respuesta que abona más para nosotros. Él, cierto de que el lenguaje no se las arreglaba con cosas sino con sus ausencias, y que ésta era la condición de todo lenguaje significativo, destruyendo (negando) mediante el nombre la particularidad de la cosa y elevándose hacia el universal abstracto, concibió un lenguaje al que llamó *bruto* y otro al que llamó *esencial*<sup>21</sup>. El primero, es bruto porque se compara a la operación de la moneda de cambio, hace una “trasposición”<sup>22</sup> entre el objeto, que está excluido ya, que ha sido dejado atrás, y la “noción pura”, la idea. Es un lenguaje representativo. Y, el segundo, es esencial, no porque haga algo distinto, no porque se invente una palabra extravagante y ajena al lenguaje bruto; igualmente destruye el objeto mediante la negación consumada por el nombre, y nos entrega su significado, pero no contentándose con ese significado y la

<sup>21</sup> Cfr. Maurice Mallarmé, *Divagaciones*, 222.

<sup>22</sup> Maurice Mallarmé, *Divagaciones*, 222.

determinación que implica nombrar, crea<sup>23</sup>. Mientras que el lenguaje bruto se sirve de «términos», que detienen en algún punto la significación, o al menos así lo pretenden, dándonos la satisfacción de la posesión del objeto en el nombre que lo significa, para lograr exitosamente el tranquilizador acto de comunicación, “no nos pone lo suficientemente aparte, no crea verdadera ausencia”<sup>24</sup>; el lenguaje esencial, por su parte, libera de una significación determinada y una referencia concreta, destruyendo a su paso, mediante la materialidad de las palabras y su poder de evocación sensible, su valor abstracto. Mallarmé, puso al descubierto que el lenguaje no era simplemente una invisibilidad (una nada) que se esfumaba para hacernos presentes los objetos mediante sus significados, sino que también era material, corpóreo, y tenía un componente sensible capaz de desestabilizar la abstracción alcanzada en la inteligibilidad del significado, creando así un fondo sin fondo entre la ausencia de la cosa, la ausencia de significado, el vacío, un lenguaje vacío, esa “nada sostenida por nada”. El lenguaje, en y por la poesía, se hacía cuerpo, en vez de satisfacerse simplistamente con

designar a los cuerpos. Es sintomático que el poeta uniera el lenguaje bruto al habla y el esencial a la escritura. Desembocando así en la impugnación más radical del lenguaje: un lenguaje que tiene por exigencia máxima su desaparición en el silencio<sup>25</sup>. La palabra, haciendo desaparecer el mundo, es a su vez golpeada por esa sensación de vacío universal, exponiéndose a su propia falta<sup>26</sup>. Abismarse en la ausencia, en la ausencia que todo lenguaje arrastra, ligada irremisiblemente al poder de dar sentido, borrando la cosa para significarla; ausencia que por lo demás es creada por el lenguaje y, de este modo, liberándonos del sometimiento a los objetos del mundo, llega también a liberarnos del lenguaje. Vemos así que el lenguaje de la poesía es ese que reclama esa ausencia absoluta (ausencia del lenguaje incluida), yendo más allá de los objetos y más allá de quien lo profiere, un movimiento de abandono que crea un espacio blanco, espacio de ausencia; una falta en el corazón mismo del lenguaje. “Escribo. Voy hacia el abismo”, asestó, en medio del desasosiego de un lenguaje que nunca se basta a sí mismo porque nunca es sí mismo, Marcela Pernía<sup>27</sup>. Un

---

<sup>23</sup>Jacques Rancière, *Política de la literatura*, trad. Marcelo Burello, Lucia Vogelfang, J.L. Caputo (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004), 122.

<sup>24</sup>Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, 36.

---

<sup>25</sup>*Ibíd.*, 43.

<sup>26</sup>*Ibíd.*, 65.

<sup>27</sup>Marcela (1965-2009) fue una poeta argentina que concentró sus poemas en publicaciones electrónicas. Sus poemas están reunidos bajo el

lenguaje que se escribe por ser insuficiente y que desplaza, arrojando “hacia el abismo”, a quien escribe, arrebátandole a su vez el lenguaje. La poesía es, pues, un habla “que se habla sola”<sup>28</sup>.

Escribir es hablar ahí donde el lenguaje falta. Afirmación enigmática o, si se quiere, repleta de contradicción. Con la poesía el lenguaje se hace cuerpo, al que no le es ajeno su significado, ni él es accesorio de la significación. Por eso es que la separación entre forma y fondo es ingenua y empobrecedora. Da por sentado que hay una independencia entrambos, que el pensamiento se las arregla sin el lenguaje; presuposición de raigambre escolástica, a la manera en que se separaba el alma del cuerpo y se le daba subsistencia a la una prescindiendo del otro. Nosotros recusamos esa postura. Dirá Blanchot, —idea que después será hilvanada en *Clef de la poésie* (1944) de Jean Paulhan—: “El primer carácter de la significación poética es que se halla unida, inevitablemente, al lenguaje que la manifiesta”<sup>29</sup>. El lenguaje, que toma cuerpo y densi-

dad, es, con la poesía, a la par, la significación, el elemento del pensamiento. El lenguaje *familiar*<sup>30</sup>, facilitador de los intercambios mundanos es, a la manera de un vidrio o una ventana a través de la que se mira el mundo y sus objetos, un “cuerpo invisible”, una futilidad que nos lo acerca y nos lo hace una continuidad para darlo en un juicio cognoscitivo o en una charla consuetudinaria, apenas afectado por la ausencia de los objetos que le persigue. Es en eso en lo que, como íntima prioridad, consiste el lenguaje con el que accedemos al mundo: en disimular la desaparición de los objetos encubriéndose él mismo; haciéndonos creer que lo que tenemos son objetos— pero no tenemos sino lenguaje. Doble ocultamiento que el lenguaje poético pondrá de manifiesto. Digámoslo de una vez por todas: el lenguaje poético es la hondonada en esa “nada sostenida por nada”. Donde, sin fingimiento ni reparo, el lenguaje no aprisiona, más bien suelta las ligaduras, hace caer los cerrojos, deshace las sujeciones. Y si el nombre vinculaba con el mundo, ahora flota abandonando todo vínculo; no nombra, deviene palabra entre las palabras, juego de “relaciones

---

nombre *La máscara y el poema* y se encuentran dispersos en la red. Hasta ahora no se cuenta con una edición impresa de su obra. El verso citado fue extraído del poema XLI, de la dirección electrónica: <http://musas-extraviadas.blogspot.mx/2009/11/poema-de-marcela-pernia.html>.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, 57.

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, “¿Es oscura la poesía de Mallarmé?” en *Falsos Pasos*, 120

---

<sup>30</sup> Paul Celan, por ejemplo, en *El meridiano*, llamará a la poesía *unheimliche*, que bien se traduce como extraño, no-familiar, insólito, y que lo relaciona con el abismo que la poesía abre en el lenguaje como su forma de advenir. Paul Celan, *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta, 2016).

no de denominaciones<sup>31</sup>, multiplicidad sumergida en el desajuste del devenir. Ahí donde se diría que la palabra es nombre de nada, la nada del nombre, la nada siendo aún una palabra— ese es el lenguaje de la poesía. La palabra no se encubre más, se vuelve cuerpo, ni disimula la ausencia de las cosas por la que ella estaba en su lugar — más bien ella es la presencia de una ausencia, la ausencia volviéndose presente en tanto ausencia. Las palabras, con la poesía, hacen aparecer el objeto desaparecido e, instantáneamente, son ellas las desaparecidas *tras* el objeto. Mas ese objeto no se presenta nunca en sí mismo, sino por las palabras. Son palabras con las que nos las tenemos: presencias de ausencias. Como imágenes en constante evanescencia. Chocando, arremolinándose, traslapándose, ahondándose, distendiéndose, trasponiéndose sin freno. Afirma Blanchot:

Pero una vez destruidos los nexos interiores y exteriores, se elevan, como de nuevo, en cada palabra todas las palabras, y no las palabras, sino su presencia que las borra, su ausencia que las convoca — y no las palabras, sino el espacio que apareciendo, desapareciendo, designan algo así como el es-

pacio movedizo de su aparición y de su desaparición.<sup>32</sup>

Había que hacer este gran periplo, pero ha llegado el tiempo de afirmarlo: *con y por la poesía el lenguaje se retira hacia su imagen*. En la escritura y particularmente por la poesía, el lenguaje realiza este prodigio: alcanza su estatuto de imagen, es decir, la fuga perpetua hacia lo que no identifica, ni el significante con el significado, ni el objeto con el sujeto, ni el mundo con el yo. La imagen es el destronamiento del yo y el aplastamiento del mundo. Puro extrañamiento, la extrañeza, el lenguaje extrañado de sí mismo, — Lacoue-Labarthe, lo expresa de la siguiente manera—:

...el olvido de quien habla cuando hablo, que evidentemente es el olvido correspondiente de aquel al que hablo cuando hablo, y de aquel que escucha cuando se me habla. Y siempre el olvido, de esta manera provocado, de aquello de lo que se habla.<sup>33</sup>

Sin yo y sin mundo, el lenguaje de la poesía, convertido en imagen, es la

<sup>31</sup> Jacques Derrida, *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco, (México: S. XXI Editores, 2005), 35.

<sup>32</sup> Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, trad. Isidro Herrera (Madrid: Arena Libros, 2008), 463.

<sup>33</sup> Phillippe Lacoue-Labarthe, *La poesía como experiencia*, trad. José Francisco Mejías (Madrid: Arena Libros, 2006), 59.

recusación, la impugnación, la interrupción repentina del lenguaje. Ahí donde el lenguaje discurre y él mismo es continuación de los objetos significados, la prolongación de la conciencia del yo en el mundo, la poesía hace ceder al lenguaje, es “la interrupción, la suspensión, la cesura”<sup>34</sup>. En la que el lenguaje sólo persiste como destruido: la catástrofe del lenguaje, repentino desligamiento hacia el colmo de la catástrofe<sup>35</sup>. Lenguaje abrogado que sigue hablando, es decir: imagen, presencia de una supresión. La retención de la supresión. No copia de algo, ni representación degradada de un objeto, sino retención de esa nada cuando el objeto ha desaparecido, la nada de esta retención, la nada siendo retención. “La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, [...] que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío”<sup>36</sup>. La palabra poética es el desatarse de toda ligadura de dependencia con el mundo, pues en ella no hay afán de que permanezca el mundo, de que el mundo perdure como sólido objeto del, por ejemplo, intercambio comunicativo. Pero, ¿qué hace el lenguaje poético para

desujetarse, para ser la desujeción misma, y ser desgarrado del mundo, sin objeto, sin yo, sino lenguaje transido, en su más certera llama, en su mar sin fondo: “la mar que se fue con el sol”, tal como Rimbaud lo quería?

Como puede ya palpase, el convertirse en imagen del lenguaje, con la poesía, no implica que al poema vengan las imágenes, o que él sea una fábrica de imágenes. Por imagen, la tradición (platónica inexcusablemente, lo quiera o no admitir) nos ha legado una versión que suscribe la imagen a la secundariedad de su aparecer. De aquí que se la llame «copia» (platónicamente) o «representación» (medievalmente) y que se anteponga siempre un original (ideal u objetual) del que depende su suerte, en la medida en que funda y justifica la imagen. Secundaria, subsidiaria y parasitaria, la imagen, es lo que se yergue para recompensar el vacío de que un «original» falta. Es, con otra palabra, un suplemento. Dar razón de la representación, del suplemento, de la imagen-copia, eso es lo que exige la presencia de un original. Así pues, este discurso sobre la imagen es causalista: ampara la imagen y sus proporciones en el recurso a un objeto o una idea, mismo que sería el sustrato, la definición o la verdad sobre el que se modela la imagen. Por ello su principio es el de la identidad: se evita decir que ‘x’ es imagen *de* ‘y’ si entre ‘x’ y ‘y’

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 60.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 62.

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jenkins (Barcelona: Paidós, 1992), 243.

no hay una relación interna ( semejanza) que las identifique<sup>37</sup>. No hay otra razón por la que el arte occidental hasta principios del siglo XX no se cansó de ser realista, en sentido estricto, pues fundaba todas sus imágenes en este principio. La imagen deviene signo y su causa (un objeto o una idea determinados) es su referente. Aquí tenemos, nada más y nada menos que un calco de la teoría que Platón propugna sobre el lenguaje hablado y el escrito, a saber, que el habla ostenta la primigenidad y la escritura no es más que una copia o imagen que hace las veces de suplencia del *lógos* hablado que tiene por causa. Esquema que fue igualmente aprobado por Rousseau, Saussure, y sus seguidores, donde la escritura es accesoria, ocasional: la única razón de ser de la

escritura es representar al habla<sup>38</sup>, y que pensando en el éxito de una «ciencia» del lenguaje no hacían más que prolongar las concurrencias metafísicas del ateniense. Lo que nosotros retendremos es que: la poesía no es el lenguaje deslizado hacia su imagen, lenguaje hecho imagen, porque sea representación o mimesis de un modelo (dado por una idea o un objeto) que funda sus significados. Lo que afirmamos, *pace* toda esta tradición «iconologista»<sup>39</sup>, es que el lenguaje de la poesía no es subordinado al lenguaje ordinario, mediante el que se expresaría por figuras, tropos y distorsiones, y así construiría sus imágenes. Pero tampoco es su opuesto o su contrincante, como lo hemos visto: es su impugnación, su interrupción, su revocación. Dicho de otra forma: *el lenguaje de la poesía es el lenguaje mismo vuelto imagen*<sup>40</sup>. Desavenencia

<sup>37</sup> Otra será la imagen simbólica, de la que Hegel en las *Lecciones sobre Estética*, por ejemplo, habla de una disparidad, una inadecuación, en la que no se hace coincidir ni mucho menos se vincula la forma con el contenido por principio de semejanza. Pero tampoco es esta imagen de la que hablamos. El símbolo se inscribe demasiado todavía en el régimen de la representación. Si bien la relación no se consigue internamente por semejanza, se hace externamente por convención: pero siempre tratando de enlazar los términos y subsumirlos a un principio de identidad. Cuando se propone una ‘paloma’ para designar ‘la paz’, se vuelven términos intercambiables, y entonces decimos que ‘la paloma es la paz’ como cuando decimos que ‘la hostia es Cristo’.

<sup>38</sup> Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, trad. Mauro Armiño (México: Planeta, 1985), 39.

<sup>39</sup> Por «iconologista» entiendo la concepción que vincula el lenguaje y las imágenes por concederles una misión designativa y referencial. El habla *representa* un objeto o una idea; la escritura representa el habla. La labor de la imagen, igualmente, es ser representación, y en esa medida, designar el objeto que la funda. En este sentido, lenguaje e imagen (porque el lenguaje también es imagen en algún grado) son íconos, copias.

<sup>40</sup> Esta idea es igualmente compartida por Octavio Paz, él escribe: “Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es —ritmo, color,

de la palabra que en vez de dar el mundo lo retira, en vez de afirmar al yo enunciador, lo disuelve: esta es su relación con la imagen. Sólo porque esta palabra *es* imagen. Dándonos, por la significación, un objeto significado, pero ausente, en todo momento abolido y ausente, siendo la palabra del lenguaje la única que permanece, —como presencia de la supresión del mundo y del yo—, y que es siempre “sustituida por otra que la aleja, y ésta por otra que huye de ella, y esta última por el movimiento de la fuga. Así es como entramos en el reino de las imágenes”<sup>41</sup>. Reino en donde el lenguaje no sostiene (sujeta) sino una ausencia, la rarefacción, el olvido del que habla y de lo hablado, y luego la ausencia de esta ausencia, en ese movimiento donde la palabra se desliza hacia otra, es una palabra otra, desplazada, extrañada, se repite, se desdobra, se multiplica, y la cortina queda descorrida: el mundo no es artículo probatorio del lenguaje, ni el lenguaje es ya el sustento del mundo, sino sólo como un aparecido en constante desaparición: imagen, fantasma.

---

significado— y, así mismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte a la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes”, “El ser imágenes, lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas”. Octavio Paz, *El arco y la lira*, (México: FCE, 1972), 22 -23.

<sup>41</sup> Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, 63.

Yves Bonnefoy nos regala unos versos soberbios, precisamente con pretexto de las uvas de Zeuxis, aquella imagen mítica por su realismo inmejorable (mejor ejecutada icónicamente hablando) que los pájaros devoraron:

Algo como un charco, el último cuadro que Zeuxis pintó, después de larga reflexión, cuando ya se inclinaba hacia la muerte. Un charco, un breve pensamiento de agua brillante, apacible, en el que al asomarse se percibían sombras de uvas con el contorno fantástico de sus bordes vagamente dorados que orla en los ojos de los niños el racimo entre los pámpanos, bajo el cielo aún luminoso del crepúsculo. Ante esas sombras claras, las otras sombras, las negras. Pero al hundir la mano en el espejo, al remover esta agua, las sombras de los pájaros y de las frutas se mezclan.<sup>42</sup>

La imagen no promueve una realidad, es decir, un modelo, un original a representar, sino que es el jirón donde se enturbian las sombras. El poeta nos habla de la imagen como de la fragilidad máxima, un charco de agua (próximo a su desvanecimiento como siempre próxima la muerte del artista) que, al asomársele, no devuelve, narcisistamente, ninguna certeza del que la mira:

---

<sup>42</sup> Yves Bonnefoy, *Las uvas de Zeuxis*, trad. Elsa Cross (México: Ediciones Era, 2013), 73.

al contrario, la confusión, la hibridez, la indeterminación. Imagen no-reflexiva, apurada más bien entre sombras reflejas que la invaden; ella es la invadida, la trastocada por fantasmas que son ella misma y otros que aparecen y desaparecen. La imagen no designa uvas, racimos espléndidos para engañar a las aves incautas. La imagen es uvas y pájaros fantasmas, uvas que desaparecen y aparecen en el pico de los pájaros. Gran parte de la problemática descansa en el rechazo por el que el lenguaje, vuelto imagen, en y por la poesía, subvierte el funcional y tranquilizador esquema de la representación (incluidos sus alcances prácticos) y deja de ser designativo<sup>43</sup>, mero dispositivo de posesionamiento del mundo y sus objetos en su ausencia. El lenguaje representativo ha olvidado que, al presumir que tiene el mundo a su disposición y bajo su dominio, lo único que le falta es el mundo. Para nosotros, este esquema debe quedar destronado. La imagen que proponemos es desarraigada: no puede atribuírsele obedecer a un original (ni real ni ideal) y ser ella misma copia, no es ni primera ni segunda, ni independiente ni dependiente, es sin selección posible<sup>44</sup>. Trabajo de

erosión el que hace la poesía, en el que *repitiéndose, duplicándose* a sí mismo el lenguaje, no queda nada de él sino su revocación, lenguaje impugnado y proferido sin descanso, que se repite como ya revocado, retirado del curso del mundo, sin hablante, sin dirigirse a nadie, *sin tiempo presente y sin centro*<sup>45</sup>.

### **El cine: imagen desarticulada del tiempo**

La imagen nos empuja hacia un lugar y un tiempo donde el «yo» no se pertenece ni se reconoce; “nos despoja de ella y de nosotros”<sup>46</sup>, atisba Blanchot, donde yo no estoy para aprehenderla y ella falta para ser comprendida por mí. Huidiza, escapa de todo dominio. Es lo que ha desbordado todo poder y todo dominio. Eso que se presume dominar como imagen, de la que se rinden cuentas (sólo algunas, históricas o semióticas) es sólo una autoverifica-

---

Deleuze, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey (Barcelona: Paidós, 2011), 305.

<sup>45</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, 20. Por su parte, Octavio Paz hará las siguientes afirmaciones, mismas que nos permiten enlazar la imagen poética a la imagen fílmica: “[...] Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar detiene, colmado de sí”, y más adelante: “Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo”. Paz, *El arco y la lira*, 24-5 y 26.

<sup>46</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, 251

---

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, 103

<sup>44</sup> Gilles Deleuze llamará a esta imagen por el nombre de “simulacro”, fuera de las imágenes representativas a las que llama “icónicas”. Gilles

ción del sistema comprensivo (lógico) donde el hombre hace descansar sus certezas y compromete para ello a la imagen a que le rinda frutos de su trabajo y de sus saberes: más que imagen, limitemos este «registro» a «documento de cultura». La relación del sujeto con la imagen es, ante todo, no cronológica, sino anacrónica: nunca se es contemporáneo de sus prestigios. Esta desposesión por la imagen es la que nos hace estar de acuerdo con Buñuel cuando hace descansar en el *misterio*, si alguno tuviere, el valor del arte. El cine no se exceptúa. El cine ha de llevar hasta sus últimas consecuencias el estigma del misterio. Pero no se caiga en el facilismo; no llanamente lo que se llama misterio en las historias entretenidas que apuran el ánimo. Más bien tiene que ver con ese misterio, más hondo y turbador, que emerge de que la imagen sea una grieta, un acantilado sin fondo, el vacío del mundo. Cito profusamente a Blanchot:

...allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es,

cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo<sup>47</sup>.

La sustracción de la supremacía de la realidad de lo mundano, su despo- blamiento, su desertificación. En otras palabras: en el momento en que se la empieza a concebir como ventana hacia la realidad, mimesis del mundo, correspondencia con una idea o un objeto, y se le trazan lazos congénitos de la paternidad del mundo y del yo que lo señorea, la imagen se marchita, banalizándose entre otras obras de cultura y pierde todo misterio. El misterio de la imagen reside, en primer lugar, en que es la inversión de la realidad del mundo: el reverso de la existencia mundana y del intercambio de objetos con sentido, su hundimiento, su ausencia puesta como presencia. Para la literatura, ya lo hemos apuntado, el mundo no es un lastre. La literatura no es crónica del mundo, correlato del *factum*. De este modo, cuando la imagen es la subversión de la conducta comprensiva, y deja de sernos un útil documento para apropiarnos, por la memoria, un campo de lo real. Cuando la imagen no es trasunto identitario de la realidad o del yo, ni aspira a ello, la imagen es la relación misma con el misterio: la deflagración de todos los saberes consagrados y de las certezas jactanciosas. Por eso Buñuel vapulea a esos cineastas que con-

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 27.

sumen su actividad en el servilismo hacia lo mundano. Transcribo:

Prefieren reflejar en aquella los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano [...] presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad<sup>48</sup>.

Aún con todo, la ambigüedad persiste. Nótese cómo se perfila un problema ya expuesto más arriba: esa duplicidad del lenguaje, discernido como ordinario y poético, o a la manera en que Mallarmé los distinguió: palabra bruta y esencial. A este respecto, se entrevé una imagen útil, rica de sentidos, producto del trabajo humano o epifanía de los dioses, representación de un contenido (objetivo o subjetivo), necesaria para la reconstrucción arqueológica de la historia de los pueblos, documento memorioso, expresión sensible de una idea o una emoción, medio de transmisión ideológico, vehículo de mensajes, en pocas palabras, un artículo más del mundo, un bien de consumo sumado a la teleología de los intercambios y la producción. Pero la imagen es impugnada por la imagen, volviéndose paradójica. Quiere

la imagen abandonar los privilegios que los inversionistas de la cultura le designan y lo quiere siendo ella misma. De por sí, la imagen es la que en la ausencia de los objetos nos promete darnos los objetos; conjurar la ausencia mediante la re-presentación. Pero cuando la imagen se subvierte y se vuelve paradójica, cuando la imagen no es más que recusación de sí misma, revocación de la imagen, ésta entonces no está más ahí en su integridad, se ha *duplicado*, *multiplicado*, creando el vacío propio de la imagen, el vacío que viene con la imagen, nada más que imagen, imagen de nada, la nada siendo aún imagen. La imagen es el “universal chapoteo”, donde las jerarquías se han diluido, y no hay un yo que presida al otro (sea otro yo, un mundo, una naturaleza). Reino donde los cortes de significado (codificaciones) no imperan, y las determinaciones que opera el sentido se suspenden y sobreviene el flujo, el fluir incandescente donde nada *era* todavía propiamente humano, sin extracción, sin dominación.

Se nos ha acostumbrado a creer de la literatura, incluida la poesía, que pertenece a una secuencia de sucesiones que, articuladas, dan lugar a un todo, representado por la idealización de un hilo conductor con sentido. Si la pintura se había confiado al espacio, el vocablo recaía sobre el discurrir del tiempo. Espacio y tiempo serían, digá-

<sup>48</sup> Luis Buñuel, “El cine”, 160.

moslo así, y Lessing lo reafirmará<sup>49</sup> a partir de Kant, las *formas* dadas como condiciones de posibilidad de existencia de la pintura y la palabra poética. Queda que lo espacial es fijo, detenido, estático, tal vez extenso, pero no móvil; mientras que lo temporal es intenso, atravesado, transitorio, marcado por revoluciones, partícipe del movimiento mismo. Si bien se las trató como formas primigenias irrenunciables (inconcebible una pintura que no se desplegara en el espacio), su jurisdicción se daba separadamente, autónomamente tal vez (hasta que Kandinsky hiciera música con la pintura). La literatura estaba confinada a construirse mediante evoluciones de presentes, ineluctables presentes que, en cadena ascendente o descendente, —vinculados por la conciencia del yo que escribe y que después se concatena con un yo que lee— conforman un todo. De la imagen cinematográfica, sobre todo en sus comienzos, cuando aún se la consideraba como la apoteosis de la pintura, se creyó que el “presente era su único tiempo directo”<sup>50</sup> conseguido a partir del mo-

vimiento que en virtud del montaje echaba a andar la maquinaria de las imágenes cambiantes. Si la imagen del cine estaba ligada al tiempo era sólo por la motricidad que el montaje le imprimía, dependiendo absolutamente del movimiento. Añadiendo más: debido al montaje se introducía esa representación totalizante del tiempo a manera de síntesis de las imágenes. Imperiosa pues, la noción de «montaje», que hace emanar el tiempo para la singularidad de las imágenes cambiantes. El montaje es, de este modo, una representación ordenada del todo, una instancia superior a las partes (los fotogramas, en este caso) de la que emana la coherencia y la ilación de las mismas<sup>51</sup>. Es inescapable, así concentrado, el encadenamiento de imágenes, como momentos, que lo que se espere del tiempo sea una *linealidad*. Creer que la imagen cinematográfica y la poesía se construyen a expensas de un movimiento edificante, creciente o decreciente, movimiento «normal», ante el que, y sólo ante él, el tiempo se hace notar, promovería la “existencia de centros”<sup>52</sup> (nada menos que un yocineasta o un yo-escritor, un yopercipiente o un yo-lector, por ejemplo) y produciría el principio clásico de coherencia y verosimilitud. Pero es el cine que, desde sus comienzos, vino a

---

<sup>49</sup> Lessing, G. E., *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, trad. Sixto J. Castro (México: Herder, 2014). Importantes los cap. VII, X, XII, XVI, en donde trabajará una noción de espacio para la pintura frente a una de tiempo para la poesía.

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine II, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 2014), 56.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 58.

poner en tela de juicio este rudimentario esquema: al final, el ingenuo esquema de la representación. Imagen no estática sino impregnada del movimiento que el tiempo del que está pertrechada, le concede. La imagen cinematográfica no obedecía más a las meras solicitudes del espacio, su extensión, fijeza y estatismo, sino que se abismaba en los encadenamientos móviles que mutaban su presunta rigidez. Imagen transfigurada. El movimiento no será una derivación de la mecánica a la que la imagen fija se somete, sino que “el movimiento es la perspectiva del tiempo”<sup>53</sup>. Deleuze argüirá que la imagen cinematográfica, su encadenamiento y unificación no dependían de un todo, ni “el todo es el *lógos* que unifica las partes, sino la ebriedad, el pathos que las impregna y se expande por ellas”<sup>54</sup>. Si hay movimiento, éste no es el artificio mecánico, motriz y «normalizante» (normativo también) de cortar y pegar las imágenes sueltas, subordinar éstas mínimas partes, fotografías, planos, a una historia, a un plan superior que totaliza, agrupa, da sentido, y desata el tiempo. Si hay movimiento, el movimiento es no un engranaje coherente, tan coherente como para equipararlo con la realidad, o hacerlo depender o corresponder con la

existencia real (como si la lógica de que nos servimos en el discurso fuera suficiente para hacernos creer que la existencia transcurre con coherencia), sino que es el tiempo por el que las imágenes se enlazan y dan lugar a un puro “movimiento aberrante”<sup>55</sup>: es decir, libre de una concatenación lineal del tiempo, establecida por una conciencia memoriosa (montaje) que organiza las imágenes móviles. Así mismo, nunca la literatura podrá ser sólo desplazamiento de sucesiones, de las que el tiempo hará un todo coherente, interrupciones pautadas que la conciencia lectora entrelaza y lleva al cumplimiento totalizante del sentido. Con el lenguaje literario y, particularmente con la poesía, el lenguaje se vuelve cuerpo, es cuerpo que trae, con su presencia, su densidad, la ausencia de los hablantes y de lo hablado: inflamación del espacio que tiene por único episodio el acontecer de ese cuerpo<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 58 y Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 64.

<sup>56</sup> Cfr. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera (Barcelona: Paidós, 1996), examina las condiciones históricas en las que se hizo posible la literatura y pone en relación espacio y tiempo con la escritura. Revisar con especial atención entre la pp. 94-101. Existe un reciente estudio de la profesora Zenia Yébenes en el que indaga, entre otras cosas, en las nociones de espacio y tiempo para pensar imbricadamente la escritura, la historia y las sucesiones. Cfr. Zenia Yébenes, “Escritura, arquitectura e historia. A propósito de Derrida y

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 38 y Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 65.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 213.

El problema más agudo es creer que la toma cinematográfica es una “vista” de la realidad. Sea cual sea la voluntad realista de un autor, el cine no hace referencia a un mundo exterior que le preste solidez a las imágenes, ni un mundo interior las auspicia. Por el sólo hecho de que la imagen es la renuncia de la función designativa y no es un yo quien se las arregla con la imagen<sup>57</sup>, ni es su origen ni su recipiente. Éstas no se amparan en ninguna realidad que conozco o que vivo cotidianamente, sino que es la ignorancia misma del mundo, que se me hace presente en tanto irreal. Con el arribo de la tecnología del cinematógrafo, una corriente de artistas presumió haber tocado el pináculo de lo que asumían que la pintura iniciare. Si en la pintura estaban los rudimentos de imitación de la realidad, y con ello de su suplencia, en el cine (muy marcadamente con el cine sonoro y a color) se alcanzaba el clímax de esa presunción. Si somos circunspectos nos daremos cuenta que no hay nada que nos haga creer que el cine calca la realidad, muy por el contrario, el cine está tan lejos de los objetos del mundo como lo está el lenguaje de la poesía. A la realidad accedemos mediante una estructura básica, una conciencia (un yo) que es recipiente de las

percepciones que se suceden, y que ella, como centro, como punto de anclaje, recoge y unifica, dotándolas de orden y coherencia en el tiempo. A esto, por ejemplo, Kant le llama la “apercepción”<sup>58</sup>, que tiene que ver con la *continuidad* de las representaciones de la conciencia (yo) en el tiempo. En el cine, esa conciencia unificadora queda dislocada. No se podría decir que es la reproducción de la realidad porque ella, la imagen cinematográfica, está hecha de rupturas, irrupciones, interrupciones, prolongaciones y desproporciones y se encuentra sustraída de todos sus centros; ni siquiera sería preciso asegurar que el espectador fuera una conciencia perceptiva como «centro de gravedad». Esto nos lleva a hacer la inversión. La imagen del cine no reproduce ni representa la realidad del mundo, se constituye sin mundo, sin centro de gravedad, en la desproporción y el quiebre que trae el tiempo sin encadenamiento, tiempo que ya no es una configuración de presentes vinculados entre sí para hacer posible el pasado y el futuro; dice Jean-Louis Schefer, que “el cine es la única experiencia en la cual el tiempo me es dado

---

Stiegler”, en *Historia y Grafía*, no. 46, (2016), 53-78.

<sup>57</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 345.

---

<sup>58</sup> Cfr. Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas (Madrid: Editorial Gredos, 2010). En especial §16 - §18 (B132-B140) de la sección titulada “Deducción trascendental de los conceptos puros del entendimiento”.

como una percepción”<sup>59</sup>. En la imagen cinematográfica, como en el lenguaje de la poesía, no habría que hablar de *continuidad del tiempo*, pues no es en virtud del montaje (o de la conciencia lectora) por lo que el tiempo se añade a la imagen, sino que en lo óptico y sonoro de la imagen se encuentra el componente temporal, como en la espacialidad está ya dada la fluidificación del tiempo. La esencia de la imagen cinematográfica es, pues, el tiempo. A la vez que en la existencia real la conciencia perceptiva une y cohesiona las experiencias y sus representaciones, siendo ésta la que imprime el tiempo a las mismas (tal como se pensó en sus inicios al *montaje*, como una instancia superior vinculante que se hallaba por encima de las imágenes-movimiento), en la imagen cinematográfica, sin conciencia perceptiva estable que garantice la conexión de los elementos que se suceden unos a otros, es la sucesión misma, la alteración misma, la interrupción y discontinuidad, el devenir, es decir, el tiempo, pero nunca el tiempo cronológico sino el tiempo fuera de sus goznes, fuera de la representación humana, fuera de su supeditación a las conductas y movimientos y acciones de la realidad del mundo.

<sup>59</sup> Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahier du cinéma-Gallimard, cita recogida en Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, 59.

Ya no tenemos una imagen indirecta del tiempo que emana del movimiento, sino una imagen-tiempo directa de la que el movimiento deriva. Ya no tenemos un tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, tenemos un tiempo crónico, no cronológico, que produce movimientos necesariamente «anormales», esencialmente «falsos»<sup>60</sup>.

*Tiempo puro* puesto como experiencia para el hombre.

Lo específico de la imagen cinematográfica es que expresa el tiempo descentrándolo de una conciencia percipiente. La conciencia (yo), que fungía como núcleo unificador, a partir del cual y *en* el cual *sus* representaciones se suceden con coherencia; instancia superior en la que el tiempo se da como *memoria* que establece las relaciones y ella es la relación misma entre las percepciones, en el cine, se desmembra, se desintegra, se desarma. La imagen cinematográfica es, en un primer momento, el desajuste de este modelo de la representación, ya sea porque ella es imagen-tiempo (no imagen *en* el tiempo sino tiempo puro, expresión pura de tiempo) y porque la memoria, en ella, actúa no como unidad recopiladora y dadora de sentido sino como percepción desviada o discontinua.

<sup>60</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 175-6

Buñuel argüirá que la maquinaria del cine opera como en el hombre los sueños<sup>61</sup>. Y eso, porque, en primer lugar, las imágenes han dejado de responder a una conciencia memoriosa vinculante y fundamentadora. Sus evoluciones no están predefinidas por lo que la memoria espera de ellas del pasado y lo proyecta en un *continuum* hacia el futuro. Tal pues, como han descrito los grandes fenomenólogos (desde Kant hasta Husserl y Heidegger) el operar de la conciencia que accede a la existencia real. En los sueños, las imágenes no atienden a un eje que les imponga su ordenamiento, y mucho menos representan o simbolizan una escena primordial (del inconsciente) o una escena real (de la conciencia). Pues el inconsciente no es ni simbólico ni figurativo (eso sería concederle demasiada subjetividad)<sup>62</sup>. Si bien no es en virtud del montaje (*análogon* de la unidad de la conciencia perceptiva) por el que el tiempo se añadiría a la imagen cinematográfica, sino que es ya en la sonoridad-óptica de la imagen en la que ésta es de suyo temporal. Concebir la imagen del cine como tiempo puro conlleva, por ejemplo, que no se trate

sólo de una “imagen-recuerdo”, sino de una “imagen-sueño”<sup>63</sup>. Cuando digo ‘yo recuerdo’ significa que se consigue *identificar* (en un proceso de síntesis) una experiencia pasada y una representación presente de la conciencia, que tiene como referente un mismo objeto. Finalmente, recordar o rememorar es remitido a la conciencia en la que se da el acto mnémico como alojamiento de percepciones (de imágenes: acústicas, ópticas, gustativas, etc.). Puede que en la memoria (forma del tiempo en el hombre) no haya continuidad, y de hecho ocurre que no la hay, pero ella misma, la memoria, sirviéndose de sus imágenes-recuerdo, hilvana una realidad más o menos homogénea y uniforme (si Rembrandt hubiera visto hacia el final de su vida, su autorretrato de 1629 con veintitrés años, otro, ya muy distinto de 1659 con cincuenta y tres y uno más, a sus sesenta y tres años de 1669<sup>64</sup>: los tres son imágenes que *remiten* a su persona mediante una relación no necesaria, sino fortuita y contingente, pero más o menos subsistente como para no disociar sino para asociar las tres fotografías a un mismo individuo). Pero la memoria, en su afán

---

<sup>61</sup> Cfr. Buñuel, “El cine”, 160

<sup>62</sup> “Pues el propio inconsciente no es más estructural que personal, no simboliza ni imagina, ni representa”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge (Barcelona: Paidós, 2004), 59

---

<sup>63</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo*, 69 y 79.

<sup>64</sup> Respectivamente las pinturas a las que se alude corresponden a los siguientes títulos: *Autorretrato con collar de encaje*; *Autorretrato con boina y collar*; *Autorretrato a la edad de sesenta y tres años*.

por actualizar o presentificar sus imágenes, inevitablemente tropieza con pérdidas, desvaríos, deshielos, desafines, en una palabra, olvidos, y se ve condenada no a actualizar, como ostentadamente lo ambiciona, sino paupérrimamente a reconstruir. Sumergirse en la imagen es sumergirse en el tiempo, sumergirse en el tiempo como ruinas, como desierto, no para recordar (recuperar del pasado una imagen que fue presente localizable) como lo hace la memoria individual, psicológica, “sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo”<sup>65</sup>. Aquí estamos ya demasiado lejos de aferrarnos de un presente por virtud de la imagen. La imagen es lo presente por definición, insisten los teóricos del signo, conservada a través de las épocas se ofrece siempre a la presencia de un yo para que la interpele e interprete. Sea; pero esta misma imagen (que no es nunca la misma) ya ha agrietado el tiempo presente de cualquier auscultador que pretenda desvelar el sentido de otra época, para la de éste auscultador, secreto. Desde siempre bajo la imagen se ha hundido el tiempo (cronológico), ya sea comprendido lineal o asintóticamente, que permitiría al yo que indaga (desde su horizonte, su presente)

intervenirla semánticamente. La intervendrá, sin duda, es lo que define el quehacer de nuestra semiologizada época o de nuestra conducta cognitivista, pero fracasará rotundamente. Hurgará en el pasado y desde sus pretensiones objetivas, cernirá la memoria en los documentos que le presten apoyo. Pero el pasado ya es demasiado intrincado y su presente lo vive demasiado poblado del pasado, incluso del futuro. Un presente tal que ya no debiera seguirse llamando presente salvo por un malentendido<sup>66</sup>, pues, ante todo, es el desfondamiento de todo presente. La imagen no puede ser una simple imagen-recuerdo que no hace sino retrotraer la confianza de un presente ya pasado. Es por la imagen, que ante todo es ausencia del objeto, que el presente (se llama «presente» por estar encadenado en una secuencia ordenada) se ha fisurado y hundido, haciendo del tiempo no la memoria coherente psicológica, sino un entrecruzamiento, una perversión, un fluir diluviano, una desviación interminable que, por supuesto, no restaura ningún contenido subjetivo ni objetivo, sino que se desvía y borra todo apoyo en que el sujeto pudiera sustentarse. Hurgar en el pasado, en un pasado que ya no puede suscribirse a una determinación epocal, es hurgar en la imagen

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo*, 61.

<sup>66</sup> Cfr. Maurice Blanchot, *El paso (no)más allá*, trad. Cristina de Peretti (Barcelona: Paidós, 1994), 40.

(descolocada, indeterminada), hurgar en las ruinas del mundo. Esta experiencia descorazonadora es el cine el que mejor la recrudece con sus imágenes sin memoria límpida y transparente, sino opaca y porosa, afectada más por el delirio del sueño y sus fantasmas que por una presunta claridad del recuerdo.

Cuando recordar fracasa en un reconocimiento sin punto de contacto, cuando la imagen presente no logra enlazarse y, de esta manera, ser prolongación de una experiencia pasada, y la percepción óptica queda como aislada, desencadenada, suelta, separada de otras imágenes-recuerdo u otros recuerdos puros para reconstituir el tiempo como relato de un sujeto memorioso, se entra más bien en un estado onírico, fantasmático, desaforado, desvariado, olvidadizo: todos los trastornos de la memoria. El delirio, la pesadilla, el sonambulismo, el catatonismo, el *déjà-vu*. Se trata de la disimetría entre estos estados, que naturalmente trastornan la memoria, no dejándole que se correspondan las imágenes con una determinada percepción o sensación óptica y sonora e impidiendo que sean agenciadas a una conciencia perceptiva. En el sueño o el delirio, la catalepsia o la hipnosis, la amnesia o la lucidez extrema no hay simetría con la memoria como unidad, sólo hay “un conjunto inestable de recuerdos flotantes, imágenes de un *pasado en general*,

desfilan con rapidez vertiginosa, como si el tiempo conquistara una profunda libertad”<sup>67</sup>. El nexos ha pasado a ser débil y no unificador, sino disolutivo. La imagen-sueño no está amparada en una retahíla de imágenes-recuerdo que se engarzan a la memoria; la imagen-sueño, es más una percepción disuelta sin totalidad a la que anexarse, y que al actualizarse se metamorfosea en otra imagen y ésta en otra y así hasta el infinito. La imagen-sueño no se caracteriza por ser bien determinada, con límites definidos, sino porque se confunde con otra imagen y con otra. A este «comportamiento» de la imagen Deleuze lo llama “anamorfosis”, y se trata de una serie de imágenes diseminadas, duplicadas, repetidas y multiplicadas, que dan lugar siempre a otra imagen, sin nexos unificador que las presida. En *Persona* (1966), Ingmar Bergman hace que, cuando Elisabet Vogler y Alma están mirándose al espejo, repentinamente, presas del miedo y la ebullición del desconcierto, sus rostros se fundan en un sólo rostro, y de ser dos personalidades diametralmente disímiles, en tan sólo una percepción se vuelven una sola máscara. Nada de esto puede acontecer en ningún presente, ninguna imagen-recuerdo de la conciencia puede actualizarse de esta manera, más que en aquella imagen que

---

<sup>67</sup> Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo*, 81.

nos entrega un presente sin aquí y sin ahora, desnivelado, desinvertido y con un pasado desatinado y sin equivalente, donde se aglutinan las sensaciones flotantes, como en los sueños.

Todavía más, buscando un correlato que descentre y desentronice el tiempo de la conciencia (el yo memorioso), se propondría una imagen-tiempo cinematográfica más radical. La imagen-sueño tiene el inconveniente de que aun cuando ella sea una desazón para la memoria y su organización (preferentemente lineal), subsiste un soñante a quién atribuírsele<sup>68</sup>. No así cuando la alucinación, el delirio, la aparición, la ensoñación o la visión de sonámbulo no se reducen al sueño tal cual, y son circunstancias con una consistencia que inclinan al que las padece a un grado de pasividad en la que no es él quien actúa sino la aparición, el fantasma, el miedo pánico sobre de él; no es él quien, apto para reaccionar, actúa y pone en movimiento el mundo, sino esas imágenes espectrales en su devenir óptico y acústico acaban por reemplazar toda actividad, por suplir el no poder al que se ve orillado el “desfalleciente”, y lo aparecido se pusiera en marcha sobre él. Como si este desfalleciente entrara en un estado de catatonia y, paralizado, la aparición lo rebasara, el espectro lo ajusticiara, lo persiguiera, ínfimamente

lo movilizara o lo eliminara. Esta imagen espectral es la que toma el mando, en su pasividad absoluta, de la acción. La acción, el tiempo-movimiento, se despersonaliza. En *Trono de Sangre* (1957), de Akira Kurosawa, Washizu tiene la visión (¿alucinación?) de que el bosque viene hacia La Fortaleza, de que el “bosque camina”, tal como la profecía del anciano vaticinara: “sólo si el bosque camina, tu reinado en el trono caerá”. Efectivamente, presa del pánico, mira una y otra vez, frota sus ojos, convenciéndose de que sólo alucina, pero los árboles del bosque sacuden sus copas, se mueven, se acercan sin tregua. Washizu agoniza, el aire le falta, y de pronto, un mar de saetas lo atenaza contra el muro, masacrándolo lentamente, vuelan por todas partes, hasta aniquilarlo. Son los árboles, el terreno, la montaña la que se desliza y avanza hasta someter por completo al monarca Washizu. Así, la acción de Washizu pende del febril estado en que el bosque lo consume. Algo análogo ocurre en *The Witch* (2015), de Robert Eggers. La madre, anonadada por la desaparición misteriosa y la muerte inexplicable de sus dos criaturas varones, primero el más joven y luego el mayor, en medio de un clima de superstición, una noche, en un estado de sopor y aflicción, sale del lecho y se encuentra con la visión de sus dos hijos (sin ella reconocer en ello una alucina-

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, 85.

ción), limpios y hermosos, sin la descomposición de la muerte. Exaltada de contento les da la bienvenida y los abraza, incluso dispone su pecho para amamantar al niño de brazos, mientras mantiene una conversación cándida y esperanzada con Caleb, el mayor. Atónita y edulcorada por la visión, la madre pierde todo contacto con el exterior, mientras en el galpón, entre la paja y los animales, una anciana devora la carne joven de otros dos de sus hijos y un macho cabrío motiva a firmar un pacto de servidumbre, al señor de la noche, a su hija Thomasin, la bella primogénita. Sumida en el estupor de la visión, la madre no consigue escuchar los clamores y los gritos de auxilio proferidos desde el galpón. La carnicería y el sacrilegio tienen lugar en medio de esta anulación sensorial de la madre, de esta parálisis y efracción de la conciencia, donde somos testigos de que no son los labios tiernos del infante extraviado que ha vuelto para comer, más bien se trata de un cuervo el que desde su regazo pellizca con el pico su pezón ya ensangrentado. Este sometimiento y desaparición del sujeto, en la medida en que es desbordado, ante lo abrumador de una aparición, de una imagen-espectral producto de la alteración en las facultades, entre ellas la memoria como reconstructora fiel, moviliza la acción e impele el tráfago de imágenes. Por la aberración de un

comportamiento (la madre que permite que un cuervo le picotee el pezón) se sucede una acción que da lugar a otra y a otra, desencajándola de un sujeto concreto y devolviéndola al estado puro de *tiempo-movimiento*. Queda pues sustituida toda acción terminante de un sujeto, o todavía más, la acción que desencadenan las imágenes soñadas, por el movimiento al que arrastran ciertas imágenes-alucinadas, “imágenes-espectro”.

El trastorno de la memoria es el trastorno del tiempo, el tiempo sin continuidad, el tiempo en su pureza, es decir, el tiempo que no obedece, en sus imágenes, a ningún recuerdo localizable y anexable a memoria alguna. La memoria, ya de por sí en las imágenes del sueño, no escapa a la deflagración. Pero en la imagen-espectro, en la imagen-alucinación, esa que petrifica y sustrae todo poder de acción, haciendo sucumbir, motiliza, transfigurando una imagen en otra, con premura o dilación, *describiendo*<sup>69</sup> ese paso no como saltos predefinidos o garantizados, secuencialmente racionalizados por la lógica implacable de la memoria que resguarda y acumula, sino por la espontaneidad del instante, la hilaridad del olvido,

---

<sup>69</sup> Cfr., Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, trad. Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus, 2010). En especial el capítulo dedicado a la descripción: “Tiempo y descripción en el relato de hoy”.

la extrañeza de lo desconocido, la memoria de nadie, memoria vacía. (Cuando decimos ‘descripción’, entendamos ésta no como esa visión que proporciona un conjunto, sino tal vez un fragmento abandonado y sin relevancia, a partir del cual, sin *continuum* subsecuente, se tirará una línea de contradicciones y bifurcaciones<sup>70</sup>).

### Para (no)concluir

Es en la infinitud de la imagen que se expande y se contrae en otra imagen y siempre en otra, interminablemente, donde el lenguaje de la poesía y el cine se encuentran. La imagen “pone al propio mundo como fantasma”<sup>71</sup>, es decir, es el reverso del mundo, pero también el afuera del yo; incongruencia, repetición que malogra, divergencia que desune, revocación del tiempo lineal que convoca el pasado y el porvenir en un presente soberano al que son relativos. La imagen, hemos insistido, es la duplicación que lleva a la disimilitud, es decir, hace divergir el principio de identidad por el que se haría coincidir un objeto con un sujeto, un sujeto con otro sujeto, un objeto con otro objeto. Antes bien hace avanzar la disyunción, la bifurcación, la ambigüedad. Con la poesía, dijimos, el lenguaje

se desliza hacia el reino de la imagen cuando ha depuesto su necesidad de designar y empieza entonces a hablar un habla que no es la de nadie, un habla que ningún yo ostentaría, sino que, por el contrario, echa hacia atrás a todo yo, exponiéndolo a su disolución de la que el lenguaje mismo no se exonera. El cine, por su cuenta, ha extirpado a la imagen de su movimiento constreñido en el espacio cerrado y uniforme, arrojándose hacia el extrañamiento temporal en el que no triunfa ningún yo, ningún mundo, ningún todo. El “yo es otro” de Rimbaud aconseja bien, venido desde la imagen. Por lo que la literatura y el cine están estrechamente complicados es, pues, por la pérdida de ese principio que viene a recentrar los círculos excéntricos, llámese yo, autor, obra, representación, verdad o Dios. La imagen emborrona estas instancias y, revocadas, las convoca únicamente como transitorias, lábiles, las ficciones mismas sobre las que se erige la realidad. Esta suspensión, —que es igualmente una interrupción—, esta esterilización (de lo útil y comprensivo) por parte de la imagen, es la que lleva a la ruina la linealidad del tiempo (ya sea que se muestre como línea recta o entrecortada), que se cumple en la dimensión del presente. En la poesía y en el cine, el presente se ha hundido: ese tiempo (siempre nada más que presu- puesto) garante de la existencia del que

<sup>70</sup> Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, 171.

<sup>71</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 304.

habla y del que mira, de lo hablado y lo mirado. Para una imagen, —y no una imagen domesticada—, sino una imagen agitada, multiplicada, devenida en fantasma al ser invadida por otro fantasma, no hay presente que la abarque y la comprenda. Ella es la afirmación simultánea de lo dual que plantea la disyunción. Aquí radica su misterio: en que no es cumplimiento, realización, totalización, integración, posibilidad a disposición del conocimiento, y en esa medida no es representación. Sin nada en el mundo que la justifique, sin juez

que la autentifique, la imagen rebasa todo posible y sobreviene como lo imposible, sin aparecer del todo, más bien fantasmas trémulos desaparecidos por su flagrante aparición. ¡Cuán lejos nos hallamos ya, en esa experiencia de la imagen que nos da la literatura y el cine, por ejemplo, de seguir tratando a la imagen como un teatro de representaciones! La nuestra es una cultura que tiene nostalgia de abandonar el carozo sembrado por el platonismo, hagamos la siega desde la simiente.

## Bibliografía

- Bonnefoy, Y. *Las uvas de Zeuxis*, trad. Elsa Cross, México: Ediciones Era, 2013
- Blanchot, M., *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkins, Barcelona: Paidós, 1994
- \_\_\_\_\_. *El paso (no)más allá*, trad. Cristina de Peretti, Barcelona: Paidós, 1996
- \_\_\_\_\_. *Falsos Pasos*, trad. Ana Aibar Guerra, Valencia: Pre-textos, 1977
- \_\_\_\_\_. *La conversación infinita*, trad. Isidro Herrera, Madrid: Arena libros, 2008
- \_\_\_\_\_. *La parte del fuego*, trad. Isidro Herrera, Madrid: Arena libros, 2007
- Buñuel, L. “El cine, instrumento de poesía” en *Revista Litoral*, no. 235, 2003
- Deleuze, G. y Guattari, Félix, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona: Paidós, 2004
- \_\_\_\_\_. *La imagen-movimiento I*, trad. Irene Agoff, Barcelona: Paidós, 2007
- \_\_\_\_\_. *La imagen-tiempo II*, trad. Irene Agoff, Barcelona: Paidós, 2007
- \_\_\_\_\_. *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Barcelona: Paidós, 2005
- Derrida, J., *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco, México: S. XXI editores, 2005

- Foucault, M., *De filosofía y literatura*, trad. y ed. Miguel Morey, Barcelona: Paidós, 1999
- \_\_\_\_\_. *De lenguaje y literatura*, trad. Miguel Morey, Barcelona: Paidós, 1996
- Mallarmé, S., *Divagaciones. Seguidos de prosa diversa. Correspondencia*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, Lima: Pontificia Universidad Autónoma del Perú, 1998
- Lacoue-Labarthe, P., *La poesía como experiencia*, trad. José Francisco Mejías, Madrid: Arena Libros, 2006
- Paulhan, J., *Las flores de Tarbes o el terror en las letras*, trad. Juan José Álvarez Galán, Madrid: Arena Libros, 2009
- Paz, O., *El arco y la lira*, México: FCE, 1972

### Referencias electrónicas

- Owen, Gilberto. *Discurso del paralítico*, visitado en octubre 8, 2018. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/93-036-gilberto-owen?showall=&start=7>
- Pernía, Marcela. “La máscara y el poema”, *Poesía: musas extraviadas*, visitado en octubre, 11, 2018. <http://musas-extraviadas.blogspot.com/2009/11/poema-de-marcela-pernia.html>