

EL SABER DE LAS IMÁGENES, O CUANDO LAS IMÁGENES BAILAN EN EL ALAMBRE.

Julián Santos Guerrero

(Universidad Complutense de Madrid)

Jean Genet se dirigía en primer lugar al artista, al amigo funámbulo, en estos términos: “*Poco importa que tu soledad, paradójicamente, esté a plena luz, y la oscuridad, compuesta de miles de ojos que te juzgan, que temen y esperan tu caída: bailarás en una soledad desértica, con los ojos vendados, si puedes, con las pupilas abrochadas. Pero nada — sobre todo los aplausos o las risas — impedirá que bailes para tu imagen. Eres un artista — ¡ay! —, ya no puedes rehusarte al precipicio monstruoso de tus ojos. ¿Narciso baila? Pero no se trata de coquetería, egoísmo y amor a sí. ¿Si se tratara de la Muerte misma? Baila solo, entonces. Pálido, lívido ansioso de gustar o disgustar a tu imagen: ahora bien, es tu imagen quien va a bailar para ti*”¹

Se trata de saber, de saber moverse. Hay saberes pesados, pétreos que se quedan quietos en un sitio, que toman posición en él y sobre él se erigen anclados firmemente al terreno conquistado. Son los saberes téticos. En torno a esta metáfora gira tanto de lo que se dice y se hace en las universidades de todo el mundo. Circulan a su alrededor, como su piedra de toque, como su piedra angular, los poderes que se ejercen desde las instituciones del saber, desde la administración del poder: poder de la ciencia, de las instancias políticas de la ciencia, de la economía misma de la ciencia o incluso de la ciencia económica también. Toda una geopolítica del saber orbitando sobre un centro fijo: *Tesis*. Toda tesis requiere de la estabilidad del lugar para dar fundamento, para enclavar y poner la primera piedra². Se enlaza de un modo incierto, pero bien probable, con *Themis*, diosa y patrona de la ley, titánide y esposa segunda de Zeus. Mantener la legalidad del saber es de algún modo redimirlo de los envites de la pasión, del deseo, de los peligros del querer que conllevan siempre la apariencia, la subjetividad y la opinión. Mantener la

¹ Didi-Huberman cita *Le funambule* de Jean Genet (Didi-Huberman, 2013). Seguimos la traducción de este libro al español: (Didi-Huberman, 2015: 43-44). Las citaciones las remitiremos siempre a esta traducción, si bien a veces, como es el caso en esta ocasión, con modificaciones.

² Sobre esta interesante cuestión de la tesis, de su retórica y de su poder en el ámbito del saber y de la universidad, remitimos al formidable trabajo de Francisco Vidarte: Vidarte, 2001.

legalidad del saber es referirlo a la esencia, a la objetividad universal y, por ende, a la *episteme*.

*”A su vez el alambre [el hilo] hará de ti el más maravilloso bailarín”*³.

Se trata de saberse mover. Eso es lo que dice quien sabe bailar; y en el conocimiento de las imágenes, en el saber que ellas abren, se exige saber bailar. Tal vez ahora somos capaces de ver en ello la sombra de un *gay saber*, que no extrae el valor de la estabilidad de sus principios ni de la seguridad de sus resultados, sino que se arriesga a producir algo nuevo⁴, contando con aquella frase del Zaratustra: “Un poco de sabiduría sí es posible, más esta fue la bienaventurada seguridad que encontré en todas las cosas: que prefieren bailar sobre los pies del azar” (Nietzsche, 1994: 235). Y es que un conocimiento tal no puede entenderse sin la pasión del porvenir. Tal vez ahora tengamos que concebir el conocimiento como una actividad artística y despegar los pies del suelo pétreo, de la piedra firme que les fija y les ata. Tal vez sea preciso pensar el espacio no tanto como lugar de permanencia, como el recipiente inane que permite la estancia, sino más bien como una cierta espaciosidad, holgura que hace posible el movimiento. Se trata de saberse mover en un alambre: en ese peligroso *tal vez*.

Aquí resulta imprescindible referirse a ese modo de saber que brindan las imágenes y que George Didi-Huberman llama *dialectizar*. En una buena cantidad de ocasiones el autor se refiere a ese modo de enfrentarse a las imágenes o, podríamos ampliar el campo, al *objeto visual*. Más adelante le dedicaremos un esfuerzo de aclaración y análisis a esa *dialéctica* de las imágenes; ahora simplemente continuemos con la metáfora. Se trata de bailar pero no en cualquier sitio, no en cualquier lugar; más bien sin sitio fijo, sin poner siquiera los pies en suelo firme, si es que lo hay. Es preciso contar con la altura a la que se encuentra un alambre tendido sobre el cual tiene lugar la danza: una distancia de peligro. Contar con el peligro de la distancia, con el riesgo siempre bajo los pies: “Dialectizar, pues, y sin esperanza de síntesis: es el arte de funámbulo. Levanta el

³ Genet, J. 1979: 10. La traducción de los fragmentos citados de esta obra es nuestra.

⁴ Esta sería ya una petición de principio por parte de Didi-Huberman: el planteamiento de una alternativa de conocimiento que se separa de aquel en el que la Historia del Arte ha puesto su objeto; y que viene a ser un modo de aprehender el sentido de las imágenes mediante su traducibilidad al discurso “científico” del saber historiográfico. Citamos: “Habría así, en esta alternativa, la etapa dialéctica —sin duda impensable para un positivismo— que consiste en no asirse a la imagen, y en dejarse más bien asir por ella; por consiguiente en *dejarse desasir de su saber acerca de ella*. El riesgo es grande, claro está. Es el más bello riesgo de la ficción”. (Didi-Huberman.1990: 25). En todas las citas de esta obra la traducción es nuestra.

vuelo, camina en el aire un momento, y sabe sin embargo que no volará jamás" (Didi-Huberman, 1990: 52).

Danzar es un modo de volar, de elevarse en el salto, en la pируeta, de suspender siquiera por un instante la fatalidad de la ley gravitatoria; y tanto más cuanto la pируeta o el paso se ejecutan a varios metros del suelo, sobre el filo delgado de un alambre. Ahí hay peligro. Es ineludible: siempre hay peligro, peligro y precisión.

"El peligro tiene su razón: obligará a tus músculos a lograr una perfecta exactitud".⁵

En la cuerda, sobre el cable, el funámbulo camina en un espacio intermedio. No puede remontar el vuelo y escapar a la gravedad de las cosas. No hay trascendencia eidética, no cabe la confortable abstracción de las ideas. No hay lugares de seguridad protegidos en un orden inteligible, accesibles sólo a través de un ejercicio de dialéctica (esta vez con síntesis superadora) que sobrepasara la velocidad de escape gravitacional de lo empírico. Aquellas ideas eternas, inmutables e inaccesibles por los sentidos, no pueden hacerse cargo del conocimiento que dan las imágenes. Estas no son copia de ninguna realidad trascendente; de ninguna realidad invisible pero accesible. Ahora bien, tampoco ese saber funámbulo supone las imágenes como la exposición transparente de los hechos, de los datos sensibles queridos a una hermenéutica positivista enclavada en su función téctica. La cuestión, pues, es esta: sobre el alambre se está en una extraña posición intermedia. Ni en el cielo de una metafísica de corte trascendente o trascendental, ni en el suelo de un ingenua empiricidad que toma los datos de los sentidos como contenidos básicos de eso que llama "hechos". Ni arriba ni abajo, ni en el cielo ni en el suelo; el conocimiento que aportan las imágenes no se deja colocar ni en una eidética ni en una pragmática. Ambas suponen el código de un saber irrevocable y operan bajo la cobertura de la posible traducibilidad de las imágenes al discurso del sentido dado, establecido, estable; discurso télico, lógico o del padre *logos*.

Podría decirse, entonces, que ese espacio intermedio en el que la imagen se da y da conocimiento, no es reductible a las fórmulas del presente: ni inteligible ni sensible. No es ni presente ni ausente. Ni simplemente presente ni simplemente ausente. No es *simplemente*, no goza de la unidad o de la identidad y no se deja coger en la lógica disyuntiva de las posiciones, de lo posicional. O, mejor, por decirlo con Didi-Huberman:

⁵ Genet, J. 1979: 15.

“El hilo [del funámbulo] es algo muy simple: sólo una línea en el espacio. Pero también es algo muy complejo: una madeja, una complicación de hebras” (Didi-Huberman, 2015: 43). La cuestión está por lo tanto en pensar esa *posición* (si es que esta palabra tiene ya su sentido más heredado) como un intermedio radical y riguroso, como un intermedio que no está entre esto o aquello, sino que más bien su ser no es ni esto ni aquello. Ningún *esto*, ningún *aquello*. Esa intermediariedad propone una distancia, si se quiere, un juego de diferencias, un espaciamiento o un corte, una línea de corte, un filo (*fil*); y para empezar, corte y diferencia consigo mismo. No hay una identidad de ese espacio intermedio, de ese filo, de ese hilo (*fil*) o de ese alambre. Su finura, su simpleza lineal, la delgadez de la cuerda (*funis*) siempre se escapa, y asimismo su trenzado de hilos, hilo de hilos, “también puede deshilacharse y, de repente, romperse” (Didi-Huberman, 2015: 43). Conlleva el peligro en todas sus conjugaciones porque es distancia pura, distancia antes de nada, intervalo, diferencia. Ese espacio no tiene mismidad, por eso es tránsito necesariamente, tránsito puro, puro paso, camino. No es un intermedio entre posiciones previas; es más, es la condición de cualquier posición, de cualquier *toma de posición*, pero no conduce a ninguna parte.

“Sobre ese camino estrecho que no viene ni va a parte alguna”.⁶

El saber que dan las imágenes es y no es, pues, metodológico. Cualquier metodología está cuestionada porque en la *posición de las imágenes*, en el alambre, el peligro tiene su razón. Y la ley del peligro es esa distancia que ellas, las imágenes, contienen, despegadas del suelo de una realidad petrificada que se creería acabada, hecha, originaria. También, hemos dicho que el hilo está distanciado de la idea, de la abstracción inteligible de la trascendencia. Asimismo en camino, “ese camino estrecho”, la precisión de su saber no tiene meta, ni principio ni fin, ni origen ni final. El conocimiento de las imágenes se funda sobre un peligroso y fino alambre (*fil*, hilo, filo. *Sur le fil*) y andar sobre él requiere una danza, la pirueta de un salto mortal, *un saut périlleux sur le fil*, un salto mortal encima del alambre, un salto sobre el salto ya, sobre la distancia, un sobresalto. De este modo la imagen pone a riesgo la afirmación del estudioso, porque está siempre en la incertidumbre de un salto no suficientemente justificado. Si bien esto no significa la licencia de antemano para decir cualquier cosa. Es preciso que su saber se

⁶ Genet, J. 1979: 24.

sustente danzando sobre el alambre, sobre la posición de la imagen, que no se caiga, porque cada imagen, cada alambre también, es distinta y tiene su diferencia, en la que es preciso entrar. Hay que saberse mover.

*“El hilo te sostendrá mejor, más seguro que un camino”.*⁷

El conocimiento que dan las imágenes está entreverado de deseo, se enreda con un querer. De ahí que sea exigido mimarlo, escucharlo, quererlo, y no para que entregue su secreto. No hay tal, nada se esconde en lo inaccesible de ningún más allá (no es una eidética, decíamos, ni siquiera una eidética negativa, veremos), sino para que sostenga el conocimiento que procura, para que lo sostenga en el peligro de un precipicio, en la promesa siempre incierta de un porvenir.

*“Lo amarás [al alambre], y con un amor casi carnal”.*⁸

El espacio intermedio no se deja dominar por ninguna forma de presencia ni de ausencia. Simplemente no es dominable. En ello radica su peligro.

*“El alambre, como la pantera y, como se suele decir, el pueblo, ama la sangre”.*⁹

En ello radica también su残酷. No se deja dominar por ninguna forma positiva ni negativa de presencia: ni presencia ni ausencia. De ahí que tampoco sea dominio de lo visible. Esto quiere decir que las imágenes no son simples exposiciones de transparencia visible, o de lo visible, porque conllevan una opacidad, el trabajo de un cierto no-saber, la fuerza efectiva, dice Didi-Huberman, de “lo negativo”¹⁰. Y este no-saber hace de las

⁷ Genet, J. 1979: 11.

⁸ Genet, J. 1979: 9.

⁹ Genet, J. 1979: 9-10.

¹⁰ “Hay un *trabajo* de lo negativo en la imagen, una eficacia “sombría” que, por así decirlo, socava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y lesiona lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significación)” (Didi-Huberman, 1990: 174). Por razones obvias no nos parece feliz esta afirmación, “trabajo de lo negativo”. Ese trabajo de la imagen no es ni de lo afirmativo ni de lo negativo como tales, si bien es cierto que es un trabajo del intervalo, de la *différance*. El mismo Didi-Huberman asume para sí la noción de *différance* pensada y operada por Jacques Derrida. Justo después de haber citado el capítulo titulado “La *différance*” (en Derrida, 1972: 17), Didi-Huberman comenta: “Desde nuestro punto de vista, la *différance* será por lo tanto la expresión dialéctica ejemplar capaz de “revocar” [*Aufhebung*] la falsa oposición de la presencia y la ausencia (así como la noción de *visualidad*, para los objetos que nos ocupan, debería ser capaz de *revocar* la falsa oposición de lo visible y lo invisible), y de destronar la presencia, por eso mismo, de su privilegio teórico. Es sabido que, para Derrida, la noción de *différance* —noción tanto

imágenes operadores visuales. Así por lo tanto las imágenes trabajan, son un trabajo que, como lo sueños para Freud, ponen en obra una operación figurativa movilizada por el deseo: condensación, desplazamiento y deformación son operaciones activas en y por la imagen. De este modo la función o el funcionamiento de la imagen consiste en hacer ver. Una imagen muestra en el orden de lo *visual* un colapso de lo visible que, por consiguiente, no es simplemente invisible. Este desgarro en el orden de lo visible, en el orden de la presencia también, hace entonces que la imagen no esté jamás acabada, terminada; podría decirse así que está desgarrada, rota en cuanto que no totalizada. Pero desgarrada también en cuanto deja ver, hace ver ese trabajo de figuración que se opera. Hace ver, decíamos, algo que no es visible, presente, pero que sin embargo se muestra merced a la imagen.

Y ese desgarro no se sutura, no retorna a la unidad de ningún sentido primario; queda operando como lo que no cierra, como un hueco, una distancia (“trabajo de lo negativo”, lo ha llamado el autor), permanece así virtual. Es un extraño modo permanecer: *virtual*. Esto quiere decir que no se actualiza, que no pasa al acto, a la actualidad de una presencia; pero que no por ello es menos eficaz. Su eficacia consiste en constituirse en reclamo de sentidos, en situarse en la encrucijada de un despliegue plural de sentidos, que sin embargo no saturan las potencias de lo virtual. Lo importante ahora es comprender que en este caso, y lo es para Didi-Huberman, lo virtual no tiene a lo actual como su opuesto. Aquello que opera en la imagen, que tiene lugar en la imagen, en *esta* o en *aquella*, no es totalizable bajo ninguna mirada, ni siquiera en el ideal de una significación inalcanzable. Forma “constelaciones”, por utilizar el término de Walter Benjamin querido para el francés, constelaciones de sentido¹¹. De ahí entonces que se reclame la perspectiva, y por ende la exigencia al espectador y al estudiioso de la imagen de ponerse en ese extraño lugar, en la *posición de la imagen*. Un lugar que, como tránsito que es, comporta un *más allá* de este lugar. Dicho de otra manera: no hay posición de la imagen que no requiera la posición del espectador. Ambos no son estancos. No hay algo así como un lugar de observación a socaire de ese virtual operante. La constelación no se forma sin

temporal como estructural— abarca a la vez el retraso de una “presencia siempre diferida” y la especie de lugar de origen, la especie de *chora* donde se estructuran las diferencias en acción en cada “presente” considerado” (Didi-Huberman, 1997: 138).

¹¹ “El acontecimiento de la *virtus*, lo que es en potencia, lo que es potencia, no da una dirección a seguir por el ojo, ni un sentido unívoco de lectura. Esto no quiere decir que esté privado de sentido. Al contrario: extrae de esa suerte de negatividad suya la fuerza de un despliegue múltiple, hace posible no una o dos significaciones unívocas, sino constelaciones enteras de sentido, que están ahí como redes de las cuales debemos aceptar no conocer jamás la totalidad ni la clausura, obligados como estamos a simplemente recorrer de forma incompleta su laberinto virtual” (Didi-Huberman, 1990: 27-28).

la injerencia del espectador. Esto es, no hay algo así como un espacio a salvo, fuera de peligro. Ponerse ante la imagen es ya, se quiera o no, se sepa o no, subir al alambre, comenzar un baile. El lugar de la imagen se conjuga con la posición del observador, y así se entrevera con las fuerzas que tensionan esos lugares.

“Ya no puedes rehusarte al precipicio monstruoso de tus ojos. ¿Narciso baila?”

Subir al cable es estar ya impelido de tensiones, y no sólo de la tensión por mantener el equilibrio, que negocia de continuo con la inestabilidad, es decir, con la inclinación hacia un lado o hacia el otro en un baile que parece no tener fin. También tensión de las miradas, tensión de la cuerda, tensiones externas e internas. Allí arriba, donde el cable está tendido, las cosas están en tensión: siempre puede ocurrir algo inesperado, un sobresalto, decíamos. Allí, literalmente, peligra la vida del artista.

Subir al cable es ya un reto a la normalidad, asimismo a la normalizada manera de enfrentarse a las formas que creemos acabadas. La virtualidad de la imagen reclama someterse al trabajo de esa “negatividad”, de esa desgarradura. Lo virtual de la imagen, que opera en ella, opera fuera de ella desestabilizando el dentro y el afuera. La imagen desgarrada formaliza una conjugación de tensiones o de fuerzas que se cruzan en ella, que hacen de ella un trenzado, un cruce de caminos, una encrucijada: fuerzas culturales, estilos personales, momentos biográficos, empujes económicos, de oficio también, costumbres establecidas en tradiciones, etc.; pero asimismo un reclamo imposible de acallar: *nos mira, nos concierne*. Esa es su eficacia:

Los objetos visuales, los objetos investidos de un valor de figurabilidad, desarrollan toda su eficacia lanzando puentes múltiples entre órdenes de realidades no obstante positivamente heterogéneas. Son operadores exuberantes de desplazamientos y de condensaciones, organismos para producir tanto saber como no-saber. Su funcionamiento es polidireccional, su eficacia polimorfa. (Didi-Huberman, 1990: 45-46).

Un cable siempre es un puente, el paso mantenido entre dos orillas, y todo puente lo es sobre el abismo. Un puente, por definición, está ya colgado sobre el abismo: es literalmente sin suelo por debajo. Se eleva por encima de cualquier suelo, de cualquier fundamento, sometiéndolo así a la distancia. El cable conlleva necesariamente la distancia, en vertical o en horizontal, en todas las direcciones. “Su funcionamiento es

polidireccional”. Es el extraño lugar de las diferencias, un *entre* irreductible, entre el arriba y el abajo, entre aquí y allá. Por eso un cable es siempre *más allá*. Más allá de la presencia, más allá de la sustancia, *más allá del ser*. Más allá de lo visible. No es esto ni aquello. El hilo no tiene dimensión. Es fino, muy fino, ¿hasta dónde de fino? ¿Hasta dónde de fino es una “línea en el espacio”? Entre lo inmanente y lo trascendente, entre el reino de la libertad y el de la necesidad. La reflexión sobre el arte parece estar ligada a esta retórica del puente y del abismo. Es evidente en la *Crítica del Juicio*.

Los objetos visuales, y las imágenes del arte lo son, operan su eficacia en tanto que lanzan un salto hacia otro orden ontológico. Son el salto de orden, *saut périlleux sur le fil*, paso, sobrepaso (sobre el abismo, sobre lo que no pasa o no puede pasar) y sobresalto. Toda función simbólica consiste justamente en ese desvío, en ese salto o paso de un orden al otro. Cuando vemos una imagen vemos más allá, vemos lo que no vemos. Nos requiere, nos mira, nos concierne, nos pone en “su” lugar. *Ça nous regarde*. El cable tendido sobre el abismo, el puente lanzado conecta, pone en contacto, al tiempo que evidencia la distancia, la separación entre los órdenes: una distancia o una separación ontológica, pues. Un extraño lugar o la extrañeza en el lugar¹².

“*Donde jamás habrían tenido idea de ir ni los soladores ni los notarios*”.¹³

Una imagen no es simplemente lo que vemos. No hay en ella algo tautológico, “veo lo que veo”. Ese *ver* requiere un proceso complejo y no resuelto jamás que es operado en el *hacer ver*. Siempre se ve algo más de lo que se ve, algo que no se ve. Hay un salto de ceguera pues en lo visual, un hueco, un abismo, un *vacío*: “Pero este texto admirable, escribe Didi-Huberman comentando unos párrafos del *Ulises* de Joyce, propone otra enseñanza: debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de *ver* nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (Didi-Huberman, 1997: 14). En la medida en que obedece a un trabajo de figurabilidad, la imagen es un operador que nos ataña, que nos concierne, nos mira y nos pone ante el abismo de su extraño lugar. Un *vacío* que nos mira, que nos constituye.

¹² La *Khôra* platónica vendría a tematizar ese “extraño lugar” que constituye lo que Platón llama un “tercer género”, ni sensible ni inteligible (cf. Timeo, 50d y 49a). Para comprender el alcance de estos pasajes proponemos la lectura de Derrida, 1993.

¹³ Genet, J. 1979: 16.

La imagen está entonces fuera de sí, lanzada como un puente sobre el abismo, nos alcanza y nos lanza, nos coge. El proceso constitutivo de la imagen se hace, y nos convoca en tanto que espectadores. Pone en operación esa falta de suelo bajo los pies que todo lo humano conlleva, esa capacidad de imagen, de imaginación, que anida en el conocimiento, pero también en la existencia misma. Sobre el abismo, sobre lo sin fondo¹⁴. De algún modo, ponerse ante la imagen como estudiioso de la misma no es sólo comprender esa operativa de la imagen, la “razón del peligro”, sino asumir el riesgo de una determinada posición noseológica: no hay un horizonte de saturación de sentido en la imagen. Ponerse ante la imagen (*Devant l'image*) es dejarse coger por ese temblor en los pies que provoca la inestabilidad del alambre. Ahí arriba ya no se puede ser espectador, no hay ninguna distancia de objetividad fuera de peligro (temor y temblor pues). La imagen pone *sur le fil* a quien la mira, a quien la estudia también. O dicho de otra manera, no sólo es mirada la imagen, también ella mira al observador, lo lleva a su espacio, lo recoloca o lo descoloca. Ante la imagen no sólo está lo que vemos, también lo que nos mira (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Didi-Huberman, 1992).

“*No serás tú quien baile, será el alambre*”.¹⁵

El espacio de la imagen, si se quiere, la posición de la imagen, es así una zona intermedia, fronteriza, como todo puente, donde tiene lugar un paso o un sobrepuerto, decíamos. En cierto modo, su marco, el límite fino donde la imagen se contiene, es también donde ella se expande, se desborda fuera de sí, y lo hace a través de la distancia, del “precipicio monstruoso de los ojos”; hasta el punto que, como Narciso, hay un reclamo que toda imagen ejerce sobre su observador, un reclamo de deseo y de muerte. Narciso se enamora de la imagen que es su propia imagen expropiada, extasiada. Pero es que la imagen requiere de la pérdida. A través de esa pérdida ontológica, podríamos decir,

¹⁴ Hacia este lugar podrían converger buena cantidad de referencias de Didi-Huberman a Heidegger. Recordemos aquellas frases del filósofo en su conferencia “De la esencia del fundamento”. El hombre, en cuanto Dasein existente, tiene por trascendencia la libertad. Heidegger define la libertad como fundamento, como el fundamento del fundamento; no obstante, leemos: “Pero en cuanto *tal* fundamento, la libertad es el *no-fundamento*, el abismo del Dasein”. Ese espaciamiento, que en definitiva es la libertad, hace que el Dasein habite sobre el abismo, que tenga un abismo o una falta de suelo bajo los pies de su existencia. De ahí también, que: “La esencia de la finitud del Dasein se desvela en la trascendencia en cuanto libertad del fundamento”. (Heidegger, 2000: 148-149). Didi-Huberman dedicará una reflexión a la espaciosidad del Dasein, y así al lugar de las imágenes, en: Didi-Huberman, 1997: 170-171.

¹⁵ Genet, J. 1979: 12.

la imagen fascina, ejerce su poder sobre el observador y lo hace bailar, temblar en la experiencia visual, lo contamina por mediación del deseo.

“*Tú no vienes para divertir al público, sino para fascinarlo*”.¹⁶

Didi-Huberman es un lector, y como leer es trazar puentes sobre abismos, ligar y anudar, él anuda conceptos de Walter Benjamin y Sigmund Freud en la explicación de ese “poder de una distancia” en el cual: “Freud coincide aquí con la definición benjaminiana de aura como “única aparición de una lejanía, por más próxima que pueda estar”” (Didi-Huberman, 1997: 159). Es precisamente la distancia lo que anuda: lo que anuda dos conceptos de dos autores diferentes, y lo que anuda también la imagen al observador. Para Didi-Huberman se trata de una semejanza en la distancia que está implícita en cada una de las partes que vincula. Esa distancia, o esa lejanía aurática en lo visual, es lo que anuda y asimismo se entrelaza con la vuelta de lo reprimido, con esa comba o esa vuelta de lo que no tiene lugar, de lo que nunca tuvo lugar como tal. En la imagen que mira se opera una extraña vuelta que forma un nudo entre la pérdida (la distancia) y la vuelta:

“Así [comenta Didi-Huberman] la experiencia de la mirada que procuramos explicar conjuga aquí dos momentos complementarios, dialécticamente anudados: por una parte, “ver perdiendo”, por decirlo así, y por otra “ver aparecer lo que se disimula”. Como se sabe, en el nudo de esta dialéctica Freud colocó la operación constitutiva —negativa y estructural al mismo tiempo— de la *represión*. ¿Qué significa, en definitiva, si no que toda forma intensa, toda forma aurática se da como “extrañamente inquietante” en la medida misma en que nos ubica visualmente frente a “algo reprimido que retorna”? ¿La intensidad de una forma llegaría a definirse metapsicológicamente como *el retorno de lo reprimido en la esfera de lo visual*, y más generalmente aún en la esfera de la estética?” (Didi-Huberman, 1997: 159).

De esta manera, la distancia, la lejanía íntima que comporta en toda imagen una pérdida, es anudada con una vuelta, con un regreso, por medio de “el retorno de lo reprimido”. Sería plausible decir, en principio, que esa experiencia visual *devant l'image* vendría a ser un nudo entre pérdida y retorno, un movimiento de deuda en cierta manera, o de restitución, que ahora se nos hace necesario pensar. Se trata también de un nudo que

¹⁶ Genet, J. 1979: 17.

forma parte importante en los trabajos de Didi-Huberman y que enlaza mucho de lo que define bajo la fórmula de “dialéctica”, de “imagen dialéctica”, de “dialéctica de las imágenes” o de “dialéctica de lo visual” (todos estos enunciados son literales). El hilo, el alambre como espacio de pérdida y de encuentro, de reencuentro.

“*¿Por qué bailar esta noche? [...] a ocho metros de la alfombra, sobre el hilo?*”.¹⁷

Un niño juega con una bobina y un hilo atado en su extremo. La lanza fuera, lejos de sí, fuera de su vista, ¡o-o-o-o-o-o!, y la recoge a la vuelta tirando del hilo: ¡a-a-a-a-a-a! Lanzar y recoger, perder y encontrar. *Fort-da*: lejos, se ha ido, *fort* — aquí está, aquí, *da*.

“*Tienes que encontrarte. A la vez presa y cazador, esta noche te has descubierto*”.¹⁸

Es una escena familiar, una escena especular y especulativa. El abuelo, Sigmund Freud, observa al nieto mientras este juega. La madre del niño (la hija del abuelo) se ha ido, no está. Ya lo sabemos: *Más allá del principio del placer*, el famoso ensayo de Freud en el que se expone la escena. Pensar algo más allá del principio regulador de una economía equilibrada, de una economía restringida con pérdidas y ganancias en compensación. Pensar de modo hipotético, especulativo, la posibilidad de algo fuera de la economía, aneconómico, fuera del *oikos*, de la casa, de lo familiar. Tan sólo una especulación¹⁹: *tal vez*. Leemos una referencia múltiple en el texto de Didi-Huberman. En concreto en el capítulo que titula “La dialéctica de lo visual”. Lee a Freud y especula con él: “*Tal vez* la imagen sólo deba pensarse —metapsicológicamente— más allá del principio del placer”. “*Tal vez* la imagen sólo pueda pensarse radicalmente más allá del principio de imitación”. “*Quizá* la bobina se convierta en una imagen visual en el momento mismo en que se vuelve capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible” (Didi-Huberman, 1997: 52-53)²⁰. Tal vez, tal vez, quizá. En un mismo párrafo el lector se abisma en una especulación más allá del principio del placer, más allá del principio de imitación, más allá del principio mismo o de la condición de principialidad.

¹⁷ G Genet, J. 1979: 20.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cf. Derrida, 2001.

²⁰ El subrayado es nuestro.

La imagen visual, lo sabemos, comporta una desaparición. Está inquieta, baila: “La bobina sólo “vive” y danza al figurar la ausencia”.

“*Te escapas y te buscas*”.²¹

En esa escena se condensa la energía del movimiento simbólico. Más allá de lo simplemente presente, el enlace, el nudo con lo que no está, con la ausencia de la cosa: duelo de la cosa, duelo por la cosa. Desplazamiento de sentido, sentido producido por desplazamiento, paso, sobrepuerto. “*Tal vez* la imagen no pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de superficie.” (Didi-Huberman, 1997: 56)²². La profundidad que no se ve habita la imagen como su porvenir, como un salto virtual que la entrega a lo que no se ve. Más allá, en la distancia abismal que la superficie vela y al tiempo deja ver, llama, reclama, promete. La superficie esconde y deja ver el desgarro, la distancia: más allá de lo que se ve. *Tal vez*. “*Tal vez* la imagen no deba pensarse radicalmente si no más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible” (Didi-Huberman, 1997: 61)²³. Entre el ver y el oír la imagen no se deja simplemente ver ni simplemente leer. Entre el espacio y el tiempo. El espacio de la imagen y el tiempo de la palabra. Articulación a través de la pérdida, del corte, de la interrupción. Articulación de tiempo y espacio por medio del ritmo. Invención de un lugar:

“El niño de la bobina había ciertamente inventado, mediante su juego rítmico —es decir elementalmente temporalizado, incluso temporalizador—, un lugar para inquietar su visión y, por lo tanto, para trabajar todas las expectativas, todas las previsiones a las que lo llevaba el deseo. Por el hecho mismo, esa inquietud era como la obra de su juego, mientras la bobina iba y venía, salvando el umbral del lugar para desaparecer, volviendo a salvarlo para aparecer” (Didi-Huberman, 1997: 61).

El ritmo del movimiento es la trabazón, el nudo del espacio y del tiempo. Mediante este ritmo se abre el lugar de articulación, de juego por tanto, entre uno y otro, lo uno y lo otro. La capacidad de desaparición de lo visible, de escaparse y desaparecer, toma ahora

²¹ Genet, J. 1979: 20.

²² El subrayado es nuestro.

²³ El subrayado es nuestro.

un nuevo giro gracias a que está “retenido táctilmente” por el extremo del hilo. Articulación por tanto de lo que se ve y de lo que se toca. El hilo mantiene la comunicación con lo que no se ve a través de la tensión manual sobre su extremo. Esto hace seguir contando con la bobina aunque ya no se ve. Desde ese lugar la visión se inquieta con la perturbación de la disyuntiva ver/no ver. Estas condiciones hacen de esa “cosita” un objeto visual porque el hilo también comunica la ausencia allí donde sí se ve: la bobina puede desaparecer. Seguimos la argumentación de Didi-Huberman: allí se inventa un lugar y por consiguiente estamos en una escena como lugar también de la invención, *in-vento*, en el viento, en el aire —permanecemos lectores sobre el hilo, sin caernos—. Es un lugar que inquieta la visión porque la saca de la quietud de la presencia al poner en ella las expectativas del deseo: “todas las expectativas, todas las previsiones a las que lo llevaba el deseo”. ¿Todas? Tal vez. ¿Hay “todas las expectativas” cuando se habla de deseo? ¿No hablamos de un trabajo del deseo?, ¿de un objeto visual trabajado por el deseo? ¿Hay una saturación posible del deseo, aunque sea virtual? Tal vez no. El argumento no es nuestro, se lo leemos a Didi-Huberman. Él dice “todas”. Nosotros estamos inseguros, *tal vez*. Aun así —seguimos dando pasos temblorosos sobre el alambre—, digamos que esa inquietud de la visión desestabiliza la presencia (visible) del objeto (su totalización por tanto: lo hiere, lo desgarra) preñándolo de ausencia; es decir, haciendo de él un objeto *visual*, no simplemente *visible*. Empero su conmoción es radical, conmueve en profundidad. Leemos un pasaje un poco largo y lleno de inestabilidades:

“Lo visible sufre verdaderamente una inquietud de lado a lado: puesto que lo que está presente allí siempre corre el riesgo de desaparecer ante el menor gesto compulsivo; pero lo que desaparece debajo de la cama no es completamente *invisible*, dado que *aún está retenido táctilmente* por el extremo de la cuerda y ya está presente en la imagen repetida de su retorno; y lo que reaparece de repente, la bobina que surge, tampoco es completamente *visible* con toda evidencia y toda estabilidad, dado que caracolea y rueda sin cesar, capaz en todo momento de volver a desaparecer” (Didi-Huberman, 1997: 62).²⁴

Esa condición que sobrevuela de continuo a lo visible y a lo invisible atiende a los dos extremos a la vez, a lo que desaparece, que no es “completamente *invisible*”, y a lo que vuelve, a lo que reaparece, que “tampoco es completamente *visible*”. Ambos están siempre bajo el riesgo de desaparecer. Lo que “verdaderamente” siembra la inquietud es

²⁴ El subrayado de la frase “aún está retenido táctilmente” es nuestro.

el riesgo. Estar a riesgo de desaparecer. Ida y vuelta están cogidas por el mismo riesgo de la desaparición. Incluso cuando el objeto vuelve, no es visible “con toda evidencia y toda estabilidad, dado que caracolea y rueda sin cesar”. *Ahora el hilo ha desaparecido*, ya no da la estabilidad y la seguridad de antes. El objeto ya no parece estar “retenido táctilmente”. ¿Qué le ha ocurrido al hilo? ¿Ya no comunica “todas las previsiones a las que lo lleva el deseo”? La inestabilidad está en que el objeto “caracolea y rueda sin cesar, capaz en todo momento de volver a desaparecer”. ¿Se ha soltado el hilo? Esta elisión en el texto de Didi-Huberman no es sin consecuencias. Realmente es necesaria para poder configurar la argumentación, a saber: la argumentación de una dialéctica, de “la dialéctica de lo visual”. No obstante tal vez allí también trabaje, en ese lugar del texto, alguna expectativa de deseo. —Será preciso seguir temblando sobre el alambre—.

“*Y si quieres traer contigo tu alambre, que desaparezcais los dos finalmente*”.²⁵

Esa dialéctica que formaliza el texto de Didi-Huberman articula una economía de ida y vuelta, de la pérdida y la restitución, una economía de la deuda por tanto, del crédito y la devolución: ida y vuelta, envío, desvío y retorno²⁶. Es claro que lo reprimido que vuelve no es ningún “algo”. Se entiende también que el retorno está ya en lo que se va; por esta razón no “completamente invisible”, invisible del todo; y a su vez, lo que vuelve tampoco es “completamente visible” porque está amenazado de pérdida. Pero también es claro que la escena está formalizada, ordenada, por medio de una simetría axial que se regula a través del centro. Un par que se abre simétricamente a partir de un punto de inflexión y de vuelta, de reflexión espectral: ir y volver. Lo que va vuelve, y esa reversibilidad es operada a través del hilo, que se convierte en la condición de posibilidad del lanzamiento hacia una dirección y hacia la opuesta. Todo vuelve al sujeto:

“Y lo que verdaderamente *jugaba* a salvar esos umbrales [el umbral de la cuna, el umbral del aparecer y del desaparecer] era sin duda el acto del *lanzamiento*, el acto simple y complejo del

²⁵ Genet, J. 1979: 23-24.

²⁶ “Pero, allí donde es el actuar mismo el que engendra espontáneamente el lugar en el ida y vuelta de la bobina [Didi-Huberman remite aquí a Pierre Fédida, y en concreto a su obra *L'absence*, 1978], tenemos que reconocer a las figuras del arte una capacidad distintamente compleja de *desvío* (...) y de retorno” (Didi-Huberman, 1997: 70-71). El subrayado es de Didi-Huberman.

lanzamiento comprendido desde entonces como fundador del sujeto mismo” (Didi-Huberman, 1997: 62).²⁷

Ese lanzamiento actúa como una corredera de doble acción, y la condición que lo hace posible, lo que “verdaderamente *jugaba*”, lo que articula, es el hilo. Lanzar hacia delante o hacia atrás: alejar y tirar. Ambos momentos del lanzamiento tienen por condición el hilo. Es el hilo lo que permite el lanzamiento, la tirada completa, el par, el “juego completo” que dice Freud. Esa completitud del hilo también es lo que soporta la simetría.

Y de este modo el hilo contiene un punto que se convierte en referencial, en referencia segura, en lugar de vuelta, de retorno que ordena e inventa el espacio a partir de él.

“*¡Pero el circo! Exige una atención aguda, total*”.²⁸

Y Didi-Huberman se confía (como, por otra parte, no era de extrañar) en este encuentro sobre el hilo, sobre alambre en la noche, a Merleau-Ponty, y con él a la “unidad mística” de la noche (igual tal vez podría haberse encomendado a San Juan de la Cruz):

“El momento en que hacemos la experiencia de la noche sin límite es cuando ésta se convierte en el *lugar* por excelencia, exactamente en *medio* del cual estamos absolutamente, cualquiera sea el punto del espacio en que nos encontramos. El momento en que hacemos la experiencia de la noche, en la que todos los objetos se desvanecen y pierden su estabilidad visible, es cuando la noche nos revela la importancia de los *objetos* y su fragilidad esencial, es decir su vocación de perderse para nosotros en el instante mismo en que nos son más cercanos. En ello, Merleau-Ponty seguirá siendo nuestro guía más valioso” (Didi-Huberman, 1997: 64-65).

Y a continuación una cita de este autor para seguir “al guía más valioso”. Citamos la cita de *Fenomenología de la percepción* recogida en el texto de Didi-Huberman:

“Cuando, por ejemplo, queda abolido el mundo de los objetos claros y articulados, nuestro ser perceptivo amputado de su mundo dibuja una espacialidad sin cosas. Es lo que sucede en la noche. [...] La noche no tiene perfiles, ella misma me toca y su unidad es la unidad mística del maná. [...]”

²⁷ La referencia de Didi-Huberman es otra vez a Pierre Fédida,

²⁸ Genet, J. 1979: 24.

Todo espacio para la reflexión es llevado por un pensamiento que reúne sus partes, pero este pensamiento no se hace desde ninguna parte. Al contrario, es desde el medio del espacio nocturno que me uno a él” (Didi-Huberman, 1997: 65)²⁹

Esa unidad e identidad mística en “el medio del espacio nocturno” es la guía, es la referencia y así también el referente que salva de perderse en el momento de oscuridad, en el instante mismo de la pérdida nocturna. Un *medio* en el cual nos encontramos, nos encontramos en tanto que momento “fundador del sujeto mismo”. Y la condición del sujeto, y Merleau-Ponty lo ha enseñado con entera claridad, es justamente la reflexión, la vuelta sobre sí, la vuelta identificatoria que lo constituye en sujeto como tal, ya sea un sujeto “personal” o “místico”. Esa unidad y esa unificación (esa identificación) en la noche, en “el lugar por excelencia”. Ahora podemos seguir leyendo para comprender como esa simetría se organiza a partir del centro, del medio:

“Como sin duda debió hacerlo la bobina del *Fort-da* en uno u otro momento. Es preciso entonces tratar de pensar esta paradoja: que la escansión pulsátil plantea como su marco e incluye como su núcleo un momento de inmovilidad mortal. Momento central de la oscilación, entre diástole y sístole —el antro inerte súbitamente abierto en el espectáculo “viviente”, y hasta maníaco, de una bobina siempre arrojada lejos de sí y traída de nuevo—. Momento central de inmovilidad, suspensiva o definitiva —una siempre ofrecida como memoria de la otra—, en que somos *mirados* por la pérdida, es decir *amenazados* con perderlo todo y de perdernos nosotros mismos. Tal vez esté también aquí lo que hay de mortal en la repetición” (Didi-Huberman, 1997: 55).

El momento de la amenaza es el momento constitutivo del lugar, porque es núcleo e instante de inmovilidad mortal. A partir de ahí se construye la simetría entre el *objeto visible* y la *imagen visual*. Ahí, en ese lugar de pérdida, de desvío, de escapada, se articula el nudo, el núcleo de la especulación que hunde los ojos del observador en la pérdida traída por la imagen, en la apelación de “un resto asesinado”. “Momento central de inmovilidad en que somos *mirados* por la pérdida”. Seguimos leyendo en ese mismo párrafo:

“Cuando un niño juega a *dejar caer* los objetos, ¿no hace la experiencia misma de un desasimiento en el que se perfilan no sólo la ausencia que teme y cuyo objeto él mismo puede constituir *simétricamente*, dejado caer, “abandonado” por quienes le rodean, sino también, y

²⁹ Citado de Merleau-Ponty, 1945: 328.

correlativamente, la inercia en que se le indica que todo objeto caído se convierte para él en un “resto asesinado”, una imagen mortífera?” (Didi-Huberman, 1997: 55).³⁰

La especulación reflexiva se pliega por su mitad: el lanzador puede ser lanzado, abandonado, convertido en objeto abandonado, *objectum*, ahí arrojado, puesto delante, *devant l'image*. Y asimismo el objeto en su condición de caído, de perdido, de arrojado, viene a ser ya imagen, imagen mortífera por tanto. Ese trasiego, ese traer y llevar la ausencia, lanzar, el lanzamiento como “fundador del sujeto”, se efectúa a través de aquel cruce de tiempo y espacio, de ese “momento central de inmovilidad” por medio del cual se invierte la tensión pulsátil, y para invertirse se detiene. Es justamente el riesgo, la amenaza de pérdida, lo que constituye esa “cosita”, ese pequeño objeto, en imagen visual. Desde ese lugar se perturba la visión. La imagen visual conlleva la *dialéctica* en la que se conjugan de un modo no soluble, sin posible síntesis superadora, los contrarios³¹. Es ahí, en la noche que configura ese “lugar por excelencia”, donde el objeto se desvanece y aparece la imagen, donde el lanzador se convierte, por obra de la simetría del espejo, en abandonado —donde Narciso baila sobre el alambre—. Estamos en el nudo, en el *núcleo* de la cuestión.

Podría decirse que ese nudo en cuestión que opera la *dialéctica* en ese *lugar*, tal y como la entiende Didi-Huberman, tiene por consiguiente un carácter articulador (articula tiempo y espacio, objeto e imagen, sujeto y objeto, decíamos, palabra e imagen³²), incluso de choque entre los contrarios. De esta manera ambos se contaminan (*Fort-da*: lo visible y lo invisible, distancia y cercanía). Pero también es productor (dialéctica productora de sentidos, de infinitos sentidos) en tanto que perturbador (perturba la visión del observador). Hace ver aquello invisible que vuelve: vuelta de lo reprimido. Pero lo que se juega aquí es el *lanzamiento*, es decir la capacidad transaccional de tender puentes, de lanzar o saltar de un lado al otro de la bancada ontológica, de un ámbito ontológico a otro. Ahora bien, ese salto es el que está regido y posibilitado por ese término medio que

³⁰ Subrayamos “simétricamente”.

³¹ Didi-Huberman subraya y utiliza frente a la dialéctica hegeliana de *resolución* y *síntesis*, la *dialéctica del montaje* puesta por obra, por ejemplo, en la dramaturgia “no aristotélica” de Brecht. Allí de lo que se trata: “sería más bien de la infernal *reactivación* de las contradicciones y, por lo tanto, de la fatalidad de una *no-síntesis*” (Didi-Huberman, 2008: 109).

³² “La dialéctica debe entenderse en el sentido de una colisión multiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, las palabras chocan entre ellas para que surjan las imágenes, las imágenes y las palabras entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento” (Didi-Huberman, 2008: 205).

consiste en el lugar del *medio*. Lo que está en juego es esa simetría del paso o del puente que se conjuga como *dialéctica*. Sin embargo en un instante, en un momento extraño que rompe la línea continua de los tiempos, esa dialéctica se estrangula, se detiene, se fija, como un punto ciego en su movilidad y en su movilización. Allí donde se hace más estricta la ligadura, donde los contrarios se reúnen, donde el par se articula, allí mismo se colapsa. Y aquí la llamada a Walter Benjamin es determinante:

“De hecho, la *imagen dialéctica* aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de *recordarse* sin imitar, capaz de volver a poner en juego y *criticar* lo que había sido capaz de volver a poner en juego. Su fuerza, su belleza, residían en la paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura realmente inventada de la memoria” (Didi-Huberman, 1997: 74).

Esa interrupción que inventa lo que ya fue, que recuerda sin imitar, ese jirón de tiempo inmemorial, es justamente lo que una imagen dialéctica fija o retiene. Y es la cita de Benjamin la que de un modo evidente lo manifiesta. Didi-Huberman cita a Benjamin a renglón seguido del párrafo anterior:

“No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es *la dialéctica detenida*” (Didi-Huberman, 1997: 74).³³

Este es el resto que resiste, un resto donde queda anulado el movimiento de la dialéctica en su puro rigor, donde queda detenida, fijada en una figura nueva, originaria, inaudita, inventada de la memoria. Estamos ante el cero absoluto, que no obstante es un referente, que no obstante guía, (“Oh noche que guíaste” dice San Juan de la Cruz). Una pérdida de ida y vuelta que se reactiva a partir de un punto de pliegue que orienta la referencia y da forma al par. Y sigue Didi-Huberman:

“Un juego con la pérdida, así como el *Fort-da* podía ofrecer la repetición rítmica de un “punto cero del deseo” y fijar en cierto modo lo imposible de fijar: o sea un vínculo de abandono deviniendo juego, deviniendo una alegría de ébano —deviniendo una obra. Es decir, un monumento para compactar el hecho de que la pérdida siempre vuelve, nos vuelve” (Didi-Huberman, 1997: 76).

³³ El subrayado es nuestro.

Ese momento de la detención que para la dialéctica es *fijado* en la imagen. Ese “punto cero del deseo”³⁴ organiza la escena en un antes y un después, ida y vuelta, hacia delante y hacia atrás. Orienta el envío, el desvío del envío, la vuelta. No es que *algo* vuelve sino que *vuelve*. Lo definitorio de la dialéctica de lo visual no es tanto el objeto, sino la dirección, la tensión o la direccionalidad: *vuelve*. Ida y vuelta. La diferencia entre ir y volver, el “punto cero” que no obstante hace trabajar “todas las previsiones a las que lo llevaba el deseo”. Pero el envío puede que no llegue al destino³⁵, puede que se pierda en la noche, que la “unidad mística del maná” no sea tal y esté *tal vez* rota de antemano y que el envío sea por tanto divisible no saturable, no gobernable por el par ni por el número. De ahí que *quizás* no llegue a su destino o incluso que tenga más de un destino, que sea lazado sin destino previo, en la errancia como destino (*destinerrancia*, dice Jacques Derrida) de un desvío permanente, en pérdida. Y es que en ese “punto cero” se trata de fijar el movimiento en un punto, de localizar un punto a partir del cual se pueda volver, se pueda regresar. En el fondo se trata aquí de organizar la salida del laberinto cogiéndose al hilo de Ariadna. Fidelidad, fiabilidad, crédito, préstamo confiado en la devolución, en la restitución, “aunque es de noche”³⁶, que dice el místico. Resonancia de una teología negativa en sus múltiples modos. Proseguimos la lectura del texto de Didi-Huberman:

“No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole (...) a partir de un punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. Es preciso volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud del sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología)” (Didi-Huberman, 1997: 47).

Ese “punto cero” redime tanto de la “creencia” como de la “tautología”, de la plenitud del sentido como de “la ausencia cínica de sentido”. Y está localizado. Es una

³⁴ La referencia ahora es al “Seminario sobre “la carta robada” de Lacan, 1989.

³⁵ Esta afirmación ya la había propuesto Derrida respecto al “lugar de la carta” al leer el Seminario sobre “la carta robada” de Lacan. Ver “El cartero de la verdad”, en (Derrida, 2001). La escena se repiten. Vuelven los mismos argumentos a resonar en otros textos convocando nombres diferentes.

³⁶ “Que bien sé yo la fuente que mana y corre, aunque es de noche”. (Cruz, 1994: 80)

suerte. Punto de equilibrio donde el funámbulo se detiene, *temor y temblor*. Punto de vuelta, de redención, donde un funámbulo redentor estabiliza su balancín.

“[Al funámbulo] *de una u otra forma le se será preciso desorganizar su vida*”.³⁷

Pero si ese “punto cero” es la condición del lanzamiento y por ende del lugar “por excelencia”, lo es sólo en la medida en que es radicalmente perturbador y desordena la jerarquía de los lugares, cualquier jerarquía. No suspende la dirección para invertirla, no suspende el sentido para generar otro nuevo, sino cualquier dirección y todo sentido, porque interrumpe la direccionalidad misma, la dirección del lanzamiento, y también su gobierno, su destino. Esta es la cuestión, y así perturba con ello la referencia, la medida, el cómputo, la paridad. Y lo hace porque no tiene propiedad, no tiene sentido propio. Es más, confiere a todo sentido el estatuto de una representación, de un disfraz.

“*¿Tu maquillaje? Excesivo. Desmesurado*”.³⁸

Una representación del lugar en el lugar, escena. Una imposibilidad de propiedad o de unidad del lugar, de unificación del lugar, de cualquier lugar. Y así la vuelta no retorna porque el desvío ya está en el origen, o lo que es igual, no hay origen que no sea un desvío, desviado pues. Teseo puede ser engañado por Ariadna, y los hilos se entrelazan para dar así “la representación de un drama”. O lo que es igual, siempre puede haber infidelidad de antemano porque el hilo es filo y corta, hiere, pone una distancia bajo los pies, distancia consigo mismo, distancia de corte a cualquier mismidad. Por eso siempre hay algo que no vuelve, irredento, y ello desbarata la vuelta, la reapropiación y el reencuentro: representación en el origen.

De ahí pues que algo no pase, que no termine de pasar “verdaderamente”. Algo no llega a *su* destino, al “punto cero”, porque no tiene destino propio, y por lo tanto no vuelve; la errancia no cesa, como un saltimbanqui, como un funámbulo que baila y da saltos sobre el alambre, si bien su ir ya era un volver, una voltereta, un desvío de antemano, una reiteración ya dada en el origen, en cualquier origen, en cualquier lanzamiento: pirueta, *saut périlleux sur le fil*, salto mortal. Salto sobre el alambre, sobre

³⁷ Genet, J. 1979: 22.

³⁸ Genet, J. 1979: 16.

la distancia del alambre, salto sobre salto, sobresalto. Reiteración por alteración, por alteridad que no forma par, que no se completa en ninguna simetría.

Y esa alteridad, si lo es, si la hay, es radical y supone *lo sin relación* y por lo tanto, la falta de reciprocidad, de simetría, una sinrazón desmesurada. Y bien, justamente la inclusión de esa tensión en el texto de Didi-Huberman, lo quiera o no, lo sepa o no, es lo que le hace decir que “lo que reaparece de repente, la bobina que surge, tampoco es completamente *visible* con toda evidencia y toda estabilidad, dado que caracolea y rueda sin cesar, capaz en todo momento de volver a desaparecer”. Porque el hilo es la intrusión de una alteridad, de un otro en el espacio, de lo otro del espacio en la posición de la imagen, en el lugar de la imagen, en lugar de la imagen. De un otro no consignable, no identificable, no señalable: Si puede decirse “he ahí el otro”, el cable, el hilo, entonces no es otro. ¿Dónde está el hilo? Su mayor eficacia la logra cuando desaparece.

“Como ya nada te une al suelo, podrás danzar sin caer”.³⁹

Es la alteración del paso, por eso sólo puede ser paso de baile. Y en cierto modo, *situar el punto de colapso, designar el momento de riesgo, significa entonces redimir los otros momentos que, en pura lógica, quedan asegurados por estar fuera del “lugar por excelencia” del núcleo, del “momento de inmovilidad mortal”*. La cuestión está en que no hay una excelencia del lugar, ninguna unicidad del lugar. Decir lugar es decir más de un lugar en el lugar, en lugar de, representación del lugar en el lugar, pluralidad del lugar, *diseminación*⁴⁰ de los lugares.

Siempre un *tal vez* en el saber que dan las imágenes. Siempre la movilización de más de una y más de dos posiciones, porque toda posición está rota de antemano, diseminada. Y el riesgo se expande a todos los lugares y a todas las posiciones. No hay seguridad ni redención, ni lugar seguro para un incendio que quema lo que toca, que devora “táctilmente”, como ese peligroso *tal vez* que todo lo toca y lo hiere con su filo, con su lámina delgada, con su lengua de fuego. De este modo el saber de las imágenes requiere saber moverse, saltar sobre el hilo, en esa la alteridad del otro, salto de danza, voltereta, salto mortal; jugársela de un texto a otro, de una lengua a otra, saltando sobre

³⁹ Genet, J. 1979: 12.

⁴⁰ Cf. Derrida, 1975.

la línea de margen: *Le funambule*. Y cuando las imágenes toman posición hacen saltar el lugar por los aires. Como del rayo, las imágenes bailan en el alambre.

“*Ardes. Sobre tu alambre eres el rayo*”.⁴¹

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ, J. de la. (1984). “Que bien sé yo la fuente que mana y corre aunque es de noche”. En *Obras Completas*, Madrid: Alianza ed, vol. 1: 80-81.
- DERRIDA, J. (1972). *Marges de la philosophie* Paris: Ed. de Minuit.
- (1975) *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.
- (1993). *Khôra*, Paris: Galilée,
- (2001). “Especular – Sobre “Freud””. En *La carta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México: Siglo veintiuno editores.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant l’image*. Paris: Les Éditions de Minuit,
- (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2013). *Sur le fil*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (2015). *En la cuerda floja*. Santander: Shangrila.
- (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit.
- FÉDIDA, P. (1978). *L’absence*. Paris: Gallimard.
- GENET, J. (1979). “Le funambule”. En *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, vol. 5: 7-27.
- HEIDEGGER, M. (2000). “La esencia del fundamento”. En *Hitos*. Madrid: Alianza ed.

⁴¹ Genet, J. 1979: 21.

LACAN. J. (1989). “El seminario sobre “La carta robada””. En *Escritos*. México: Siglo veintiuno editores, vol. 1: 5-55.

MERLEAU-PONTY, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

NIETZSCHE, F. (1994). *Así habló Zarathustra*, Madrid: Alianza ed.

PLATON. (1992). “Timeo”. En *Diálogos*. Madrid: Ed. Gredos, vol. 6: 125-263.

VIDARTE, P. (2001). *Derritages. Une thèse en déconstruction*. Paris: L'Harmattan.