

DE LA PINTURA A LA CEGUERA. JACQUES DERRIDA Y LA IMAGEN ENTRE DECONSTRUCCIÓN Y TRASCENDENCIA INMANENTE

Jacopo Vignola¹

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Resumen: En este trabajo intento centrar la atención sobre las modalidades mediante las cuales las reflexiones de Derrida acerca de la imagen pueden abrir un terreno de confrontación entre el concepto de deconstrucción y el de trascendencia inmanente, es decir, la capacidad del pensamiento filosófico para romper con las consuetudinarias categorías del pensamiento y de la realidad establecida. Comprendemos, pues, cómo todo proceso teórico oculte, omita, subordine, para su particular interés, todos aquellos elementos y rasgos problemáticos que podrían deshacer su propia práctica discursiva. Empezar por la imagen para deconstruir –trascender en sentido inmanente– toda posibilidad de (auto)referencialidad semántica, en favor de múltiples direcciones productoras de sentido y en continuo-devenir, permitiría el desarrollo de una estética de la visión capaz de confrontarse con su opuesto –el no-visto y el no-visible– no para relevar su contradicción (*aufheben*), más bien excavando desde su interior para sobrepasar (*überwinden*) las barreras dicotómicas entre las que la tradición del pensamiento occidental encerró a la relación signifiante/significado.

Descriptorios: Imagen · Deconstrucción · Trascendencia inmanente · Derrida · Pintura · Ceguera

Abstract: In this work I try to focus attention on the modalities by which Derrida's reflections on the image can open a confrontation between the concepts of deconstruction and immanent transcendence, referring, with this expression, to the capacity of philosophical thought to break with the customary categories of established thought and reality. We understand, then, how every theoretical process conceals, omits, subordinates, for its particular interest, all those elements and problematic features that could undo their own discursive practice. Starting with the image to deconstruct –to transcend in an immanent sense– any possibility of semantic (auto) referentiality, in favor of multiple directions that produce meaning and continuous-becoming, would allow the development of an aesthetic of the vision capable of confronting its opposite –the unseen and the non-visible– not to relieve its contradiction (*aufheben*), rather excavating from its interior to surpass (*überwinden*) the dichotomous barriers among which the tradition of Western thought enclosed the relation between signifier and signified.

Keywords: Image · Deconstruction · Immanent transcendence · Derrida · Painting · Blindness

Enviado: 13/11/2018. Aceptado: 11/04/2019

¹ Facultad de Filosofía y Humanidades. Programa de Doctorado. E-mail: vignolajacopo@gmail.com



INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA

Mi intento es subrayar los modos en que las reflexiones de Derrida acerca de la imagen puedan relacionar el concepto de deconstrucción con el de trascendencia inmanente, entendiendo, con esta expresión, la capacidad de la filosofía para romper con las consuetudinarias categorías del pensamiento y de la realidad establecida. Trataré de mostrar que, a pesar del rechazo derridiano de la trascendencia, así como de la inmanencia, reflexionando sobre dos textos de J. Derrida, *La verdad en pintura*² y *Memorias del ciego. El autorretrato y otras ruinas*,³ esta capacidad de ruptura irrumpe, sugiriéndonos la necesidad de una trascendencia inmanente⁴ del carácter arbitrario e (in)directamente referencial de la representación conceptual. La sinergia entre deconstrucción y trascendencia inmanente se deja vislumbrar a lo largo de ambos textos, otorgándonos las herramientas teóricas necesarias para poder pensar en un espacio semántico que, si por un lado, desmadeja toda clase de codificación lógico-discursiva, por otro, se encuentra atravesado por fuerzas significantes en continua transformación, capaces de hacernos repensar las tradicionales relaciones entre imagen y pensamiento. A raíz de ello, nuestras argumentaciones se desarrollarán a partir de la imposibilidad, según Derrida, de establecer un criterio absoluto y definitivo de lo verdadero en campo artístico. *La verdad en pintura*, después de romper las cadenas logocéntricas en que quedaban atrapadas las relaciones entre sujeto cognoscitivo, imagen y realidad objetiva, nos hará ingresar en el terreno diferencial de la imagen-puesta-en-obra, en donde ésta irrumpirá con su *dynamis*⁵ intrínseca, más allá de toda sistematización conceptual, sin, por ello, tener que abandonar el plan concreto-inmanente de su rayo de acción. La imagen-en-pintura se configurará como tejido diferencial de todas las significaciones posibles, superando así las pre-constituidas fronteras entre presencia y ausencia, trabajando en sus articulaciones problemáticas.

² Derrida, J. (2005).

³ Derrida, J. (1990). En adelante, traduciré las citas textuales, transcribiendo, caso por caso, la versión francesa como nota al pie de página.

⁴ La preposición 'de' –con sus declinaciones en 'del', 'de los', 'de la', 'de las'– que sigue a la noción de trascendencia inmanente, vela y des-vela a la vez su posibilidad de entenderse en maneras distintas, relativamente a los diferentes contextos y relaciones de fuerzas en – y por – las que se despliega la acción de sobrepaso, es decir, como 'por parte de', o como 'respecto a'. El 'por parte de' indica al agente del trascender, a la perspectiva y/o núcleo energético a partir del cual el sobrepaso se pone en acción. El 'respecto a' evidencia a aquello que tiene que trascender-se, es decir, aquello que hay que sobrepasar. Por tanto, la trascendencia inmanente 'por parte de' hace hincapié en la carga intensiva de la acción, en la multiplicidad vectorial de sus efectos significantes. Trascendencia inmanente 'respecto a' muestra la carga destructora de la acción en tanto que fuerza de ruptura, propulsión desgarradora contraria a todo tipo de *Aufhebung*.

⁵ Aunque tal expresión recoja una cierta herencia aristotélica, no remite a ninguna teleología, a ninguna dirección hacia lo que no-es-todavía. Con la noción '*dynamis*' entendemos, más bien, unos entramados de fuerzas in-causalmente enredadas en múltiples e imprevisibles juegos de aceleraciones semánticas.

A continuación, el texto *Memorias de ciego* nos llevará a enfrentarnos a las inevitables co-implicaciones entre el ver y su negación, entre la imagen y su in-visibilidad, pudiendo así apreciar la imprescindibilidad de la oscuridad y de la ceguera en tanto condiciones mismas de toda visión posible. Constataremos que la fortaleza de la imagen se hallará en el hecho de que, si por un lado, su captación es intrínsecamente y siempre diferente, por otro, esta heterogeneidad constitutiva es ella misma – y a la vez – productora de distintos e inagotables efectos significantes.

LA (IM)POSIBLE VERDAD DE LA IMAGEN-EN-PINTURA

El título del libro *La verdad en pintura* remonta a una frase extraída de una carta escrita por Paul Cezanne a Émile Bernard, el 23 de octubre de 1905: “Le debo la verdad en pintura, y se la diré”. La posibilidad de una verdad en pintura está cuestionada por Derrida bajo distintos niveles: con referencia a la verdad de la cosa misma; relativamente a la representación adecuada del objeto; por lo que concierne a lo propio de un arte pictórico; como verdad filosófica sobre la obra de arte. Confrontando a los distintos puntos de vista de Meyer Schapiro⁶ y Martin Heidegger⁷ acerca de los zapatos representados en la tela de Van Gogh, Derrida muestra que, a pesar de la riqueza problemática sugerida por las posibles relaciones entre pintura, imagen y realidad, los dos pensadores parecen interesarse casi exclusivamente, por un lado, en establecer la esencia del arte y, por otro, en encontrar la exacta atribución de la propiedad de los zapatos.

Y cuando ambos dicen, en suma, «le debo la verdad» (porque ambos pretenden decir la verdad, incluso la verdad de la verdad –en pintura y en zapato–), dicen también: le debo los zapatos, debo devolvérselos a quien corresponden, a su propia pertenencia: al campesino o la campesina, por un lado; al pintor ciudadano y signatario del cuadro, por el otro. ¿Pero a quién en verdad? (...) ambos necesitan *identificar*, identificar el sujeto (portador o portado) de estos zapatos, anudar, o reanudar *stricto sensu*, en su buen sentido, esos objetos que no pueden sino identificar y reapropiar(se), para usarlo a su vez, este extraño fuera-de-uso, producto productor de tanta plus-valía suplementaria. Hay que encontrar el número de calzado a cualquier precio, aun cuando este «sujeto» no sea el mismo para uno y otro. (Derrida, 2005, pp. 287, 296-297).

Un logocentrismo no-declarado animaría las argumentaciones de Heidegger y Schapiro, a saber, la voluntad de encasillar la imagen dentro de la relación signifiante/significado. La necesidad de resolver la naturaleza doble y ambigua de la imagen-en-obra es lo que, según Derrida, llevaría a los dos pensadores a desarrollar nada más que proyecciones. Éstas, en el caso de Heidegger, se hallarían en el hacerse-

⁶ Schapiro, M. (1994).

⁷ Heidegger, M. (1996).



presente de la verdad, no solamente en términos de *alétheia*, de desvelamiento de la verdad del ente, sino también como *Darstellung* de lo que, en cuanto ser-producto del ente, “en cuanto producto (*Zeug*) o en cuanto zapatos como producto”, constituye su manifestación verdadera (Derrida 2005, p. 310). Siguiendo a Ivan Trujillo, podríamos decir que lo que interesa a Heidegger es “remontar el entramado metafísico que organiza el pensamiento del arte” y que, “en virtud de ello, pretende que la obra de arte ponga en obra la verdad, en particular la verdad de lo útil” (2009, p. 60). En Schapiro, la imagen encontraría su significado en la *adaequatio rei*, en la representación mimética y objetiva de la realidad dada. Según Derrida, Schapiro “Identifica (en todos los sentidos de esta palabra) la pintura y los zapatos, les asigna sus puntos o su número propio, nombra la obra y atribuye el sujeto de la obra (los zapatos) al sujeto de la obra, o sea a su verdadero sujeto, el pintor, Van Gogh” (2005, p. 89). La adecuación al objeto-imagen correspondería a la consciencia del sujeto cognoscitivo, mientras que, en Heidegger, se trataría de trasladar el enfoque del problema hacia lo ontológico. La subjetividad epistemológica de Schapiro se ve puesta en cuestión en tanto que expresión de aquella metafísica del *cogito* que, después de haber alcanzado su confianza máxima con Descartes, se repite y remodula para mantener estable la base teórica de sus mismas proyecciones.⁸

En el pensamiento de Derrida la imagen goza de una *dynamis* intrínseca, que le permite sobrepasar todo intento de distinguir unívocamente entre contenido y forma, entre el cuadro de la obra y su marco. Se trata de la capacidad, por parte de la imagen, de trascender toda contraposición conceptual pre-constituida, moviendo desde el interior de la oposición misma, ya que con los términos ‘trascendencia’ e ‘inmanencia’ no nos referimos aquí a dos dimensiones ontológicas distintas y/o contrapuestas, sino más bien al trascender – trascendencia en tanto que *acción* de sobrepaso – en la inmanencia de su material de trabajo. En otras palabras, la trascendencia-como-acción se despliega en el interior de lo que pretende – o tiene que – sobrepasar, en la *inmanencia* de su tejido, para deshacer los hilos de toda pareja dicotómica, para desatar los cordones del pensamiento logocéntrico en que quedaron atrapados, por razones – y en medidas – distintas, los planteamientos de Schapiro y de Heidegger. Tal capacidad de sobrepaso, intrínseca a la imagen, lleva al

⁸ Aunque no se pueda profundizar aquí esta temática, cabe mencionar que, como nos recuerda Roberto Rubio, la sinergia entre proyección y producción constituye uno de los rasgos más notable de la estética heideggeriana, ya que permite a ésta sobrepasar al “modelo tradicional” de producción entendido como “anticipación del resultado”, “mirada previa de la forma” bajo la autoridad del *theorein*. Frente a la teoría de una imagen pre-configurada y pre-constituida, Heidegger subraya la necesidad de entender a la producción en términos de “anticipación configuradora del horizonte de sentido”. Horizonte que envuelve y estructura a la vez la “dinámica originante del sentido de ser”. Sin embargo, la perspectiva derridiana no puede sino enfrentarse a la heideggeriana “producción de imágenes puras”, ya que para el filósofo francés, la imagen nunca es pura, sino más bien desde-siempre atravesada por – y generadora de – múltiples direcciones significantes (Cf. Rubio, R. 2010, pp. 343-369).

filósofo francés a deconstruir la posibilidad de un sentido último de verdad estética, así como de una concepción lógico-linear del término ‘obra de arte’. Preguntarse acerca de lo qué es el arte, de cuál es el origen del arte, constituiría una maniobra mal-hecha de principio, ya que el significado de ‘arte’ estaría pre-determinado en la pregunta misma, mediante la lógica dualista de la tradición occidental:

Entonces, si abriéramos unas lecciones sobre el arte o la estética con una pregunta de este tipo («¿Qué es el arte?», «¿Cuál es el origen del arte?», «¿Qué quiere decir arte?», etc.), la forma de la pregunta constituiría ya una respuesta. El arte se vería entonces predeterminado o pre-comprendido en ella. Una oposición conceptual que sirvió tradicionalmente para comprenderlo seguiría, como siempre, actuando: por ejemplo, la oposición entre el sentido, en tanto contenido interno, y la forma (...) Este sentido informaría desde el interior, como un contenido, distinguiéndose de las formas que informa. Para pensar el arte en general acreditamos, entonces, una serie de oposiciones (sentido/forma, interior/exterior, contenido/continente, significado/significante, representado/Representante, etc.) que estructura, precisamente, la interpretación tradicional de las obras de arte. (Derrida 2005, p. 33).

La concepción derridiana de la imagen se escapa a toda imposición sistémico-conceptual, es decir, a toda pretensión de establecer una correspondencia lógico-linear, una relación conceptualmente satisfactoria entre lo que la imagen pone-en-juego y los efectos significantes que juegan dentro de la misma epistemología – en su sentido clásico– ya que la imagen-en-pintura, en tanto que arte-en-imagen, no se refiere a un espacio geométrico, sino más bien a un espacio-de-intensidad, caracterizado por las múltiples y diferenciales dinámicas de sus elementos constituyentes. La imagen se configura, pues, como un espacio de diferencia(s) y relaciones, aunque no se limite a constituir –*stricto sensu*– ni una diferencia, ni una relación: la dicotomía entre el ser y el no-ser no consigue atrapar a la *dynamis* de la imagen, la cual se queda, más bien, al margen de todo dualismo, irrumpiendo con el movimiento mismo del diferir y del relacionar-se. Un espacio tal se abre a la imagen para que ésta, desde su plan inmanente, supere toda mirada clasificadora y todo intento de imponer jerarquías lógico-discursivas: precisamente a partir de este estado de tensión continua entre unidad y pluralidad, entre visible e invisible, las indefinidas relaciones entre la realidad y su imagen no podrían sino deconstruir los corrales del logocentrismo occidental.

EL ESPACIO DEL JUEGO Y SU(S) JUNTURA(S)

En su *peinture* –a la vez, pintura (y) apariencia–, la imagen *se pone-en-juego*, en la *inmanencia del juego* y en el *juego de la inmanencia*. Por un lado –el de la inmanencia del juego–, la imagen juega con su(s) pintura(s), las dos juegan juntas, sin salirse jamás del juego mismo, más bien haciendo de éste la producción de



múltiples efectos significantes. Por otro lado –y a la vez– el juego de la inmanencia nos hace pensar en el terreno espacio-temporizador en que actúa la imagen, a partir del cual ésta puede aplazar y diferenciar su aparición, trascender todo intento de significación pre-constituida, sin salirse del –y manteniéndose inmanente al– terreno mismo del juego. La imagen-en-pintura sacude, pues, a los sentidos de la epistemología, a las parejas dicotómicas de verdadero/falso, sujeto/objeto, materia/forma: toda posibilidad de transparencia semántica queda deconstruida y llevada a su articulación problemática, a su *juntura*, es decir, a lo que ya en *De la gramatología*, según Derrida, “señala la imposibilidad, para un signo, para la unidad de un significante y de un significado, de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta”. Tal imposibilidad, tanto a nivel de escritura como a nivel de imagen, hace que no haya un sentido objetivo o privilegiado, sino más bien un “encadenamiento de diferencias” que remiten al concepto-imagen de huella, en tanto “movimiento mismo de la significación” (Derrida 1986, pp. 90-91). En calidad de articulación problemática de las parejas dicotómicas, la juntura se relaciona directamente con la huella, constituyendo el tejido diferencial de todas las significaciones posibles. La imagen-en-pintura opera una trascendencia inmanente respecto a toda (auto)referencialidad conceptual, determinando una especie de *cortocircuito teórico*, efecto de la deconstrucción de todas aquellas argumentaciones filosóficas que quisieran entenderse como definitivas. Si, por un lado, no hay argumentaciones que se escapen de la posibilidad del fracaso, por otro, el movimiento, el proceder mismo del habla es estructuralmente diferencial: en toda argumentación, el contenido y el fundamento no pueden relacionarse más que por junturas, ya que la no-cuestionabilidad de éste coincide con su crónica impureza *arké*-ológica, es decir, con su imposibilidad de reconocerse absoluto, suelto de significaciones anteriores. La imagen nos muestra esta contaminación de –y anterior a– todo principio, trascendiendo toda jerarquía argumentativa y manteniéndose inmanente a la superficie, al terreno que acoge su acción de sobrepaso. La imagen derridiana, alejándose tanto de su configuración ontológica (Heidegger), como de su campo subjetivo (Schapiro), supera las pre-constituidas fronteras de la presencia y de la esencia, llevándonos entonces a hablar de la obra de arte en términos de *huella*, atestiguada por la firma de quien realizó la obra misma, aunque la presencia visible del autor ya no esté allí, quedándose más bien *presente-en-su-ausencia*. A este respecto, la firma, nos recuerda Derrida, ya algunos años anteriores a *La verdad en pintura*, “implica la no-presencia actual o empírica del signatario”, del pintor en nuestro caso, que puede así certificar “su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento”. La firma es, pues, el signo de la presencia-en-ausencia, permanencia “que no se agota en el presente de su inscripción”, sino que recuerda su imagen-puesta-en-

obra “más allá de la presencia del sujeto determinado” (Derrida 2017, p. 358 y ss.). Irrumpe, pues, el carácter fantasmal del artista, ya que no será éste –en vida– el que vuelve en la pintura, sino más bien su espectro –diría Derrida–, mediante el trazo dejado en la obra.

La *dynamis* de la imagen en este texto de 1978 se halla en su posibilidad de atravesar los distintos sentidos de verdad cuestionados, sin quedarse en ninguno de ellos, más bien, excediéndolos a todos y abriéndose paso, entre lo sensible y lo inteligible, hacia configuraciones de significados en continuo-devenir. Bajo esta perspectiva, podríamos deconstruir las consuetudinarias categorías perceptivas, ingresando en un espacio intensivo donde lo invisible-inteligible, reflejándose en lo visible-sensible, proporcionaría a éste lo que en la estética kantiana representaba la experiencia de lo sublime. Sin embargo, el pensamiento derridiano no podrá sino actuar una deconstrucción de aquellos aspectos del sublime kantiano, donde, a la parálisis operativa en que cae la imaginación frente a la imposibilidad de dar-formas, sigue la intervención sistematizadora y, en cierta medida, ético-terapéutica de la razón, capaz de actuar más allá de las fronteras entre imaginación y entendimiento.⁹ A diferencia de la experiencia de lo bello, la de lo sublime concierne a la esfera de la razón:

Lo sublime se encuentra en un «objeto sin forma» y el «sin-límite» se «representa» en él o con motivo de él, permitiendo empero pensar la totalidad del sin-límite. Así lo bello parece representar un concepto indeterminado del entendimiento, lo sublime un concepto indeterminado de la razón (Derrida 2005, pp. 135-136).

Deconstruir la noción de visión y de mirada significa mostrar cómo éstas estén atravesadas por diferencia(s): lo visible es a la vez invisible, ver es también ser ciegos, es decir, si lo que es visto halla en lo visible, guardando un exceso respecto al primero, la unión de ambos se hace complementar con lo que se encuentra más allá de lo visible mismo, lo invisible en tanto que *visible-en-potencia*, en su situarse siempre más allá de la mirada, como también de los otros sentidos. Bajo esta perspectiva, para que pueda dar-se en imagen, lo visible necesita, en su interior, a lo invisible.

LA IMAGEN Y SU (IN)VISIBILIDAD

Reflexionando sobre el texto de Derrida, *Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas*, destacamos la inevitable co-implicación entre el ver y su negación, lo visible y lo invisible, que lleva al filósofo francés a destruir los fundamentos del *theorein*. En este sentido, todo proceso teórico ocultaría, subordinaría, para su particular interés, todos aquellos elementos y rasgos problemáticos que podrían deshacer su propia práctica discursiva. En el ensayo, escrito para una exposición

⁹ Véase, al respecto, Kant, I. (2007), especialmente, §§ 23-29.



pictórica en el Museo de Louvre en Paris, su cuestión central es, por un lado, la relación entre mirada, visión, ceguera y, por otro, la dinámica entre claridad y oscuridad. A raíz de ésta, se expresaría el carácter enigmático, inestable y magmático del origen invisible de lo que se da. Derrida nos recuerda que “el dibujo es ciego, o si no el dibujante o la dibujante. En tanto que tal y en su momento específico, la operación del diseño tendría algo que ver con el cegamiento”.¹⁰ El dibujar está entrelazado con una imposibilidad de ver, es decir, el dibujo mismo es una forma peculiar de ceguera, ya que, en el momento en que el artista traza los signos sobre la hoja, él no ve al sujeto del dibujo. En este aspecto, siguiendo a Julián Santos Guerrero, se halla “una heterogeneidad con el espectáculo, con lo visible”, de manera que el dibujo siempre será “un dibujo de ciego, una ceguera dibujada y sobre ella, sobre la piel tersa del dibujo, sobre un ciego pintado, el acto ciego del pintar se dibuja, se retrata” (2007, pp. 321-328). He aquí, pues, una deconstrucción interna al *theorein*: no podemos prescindir de la ceguera, si lo que queremos es ver de verdad. El resto-de-la-imagen, lo que en –y de– ella queda por ver, ha sido tematizado, a nivel de problema estructural de la realidad cinematográfica, por Hernán Ulm, el cual nos recuerda que no hay imagen a la que no le falte “siempre algo. Ese resto, eso que no se da a ver es lo que estructura las imágenes: lo que las rodea y les permite su ceguera” (2016, p. 6). Para Derrida, hay que deconstruir la mirada (de la) lógica, propia de la ontología de la presencia, centrando la atención sobre el trazar-se del sentido, sobre su crónico hacerse y deshacerse, cuya interacción necesita momentos de ceguera, en los que se desarrolla la capacidad para averiguar lo que resta del pensamiento, haciendo de este resto la *diferencia en sí* y, a la vez, la apertura a nuevas formas de inteligibilidad: trabajar en el interior del *logos* para sacar su afuera, para sobrepasar (*überwinden*) las barreras dicotómicas de la tradición occidental en las que se quedó encerrada la relación entre significado y significante, es decir, romper – *transcender* – la cadena de las jerarquías conceptuales, pasando por sus anillos, operando dentro de – *en sentido inmanente* a – ellos. Se trataría, pues, de una deconstrucción meticulosa de todas aquellas capas logocéntricas que pretenden anestesiar a la *dynamis* diferencial de la imagen-en-obra: ‘trascendencia inmanente’ significaría, en este caso, direccionar las mismas categorías del pensamiento occidental hacia una lucha en contra del totalitarismo del *theorein*, ya que éste, al querer alumbrar las cosas, no puede sino producir zonas de sombra y de ceguera. Con otras palabras, si queremos salir de la violencia de la mirada teórico-conceptual, no nos resulta suficiente abrirse éticamente al rostro del Otro, como pensaba Levinas. Las dificultades y contradicciones de la abertura levinasiana a la “irreductible alteridad” ocupan decenas de páginas de *La escritura*

¹⁰ “le dessin est aveugle, sinon le dessinateur ou la dessinatrice. En tant que telle et dans son moment propre, l’opération du dessin aurait quelque chose à voir avec l’aveuglement” (Derrida, 1990, p. 10).

y la diferencia. Limitándonos a lo que nos interesa aquí, cabe señalar que, según Derrida, “el cara a cara” invocado por Levinas padece de una disparidad intrínseca y que, aunque suportado por el lenguaje, “no excluye la inferioridad, la humildad de la mirada hacia el padre”. Por consiguiente, el hombre mismo se convertiría en “un Dios que se sabe para siempre en retraso respecto al ya-ahí del Ser” (2012, p. 145). El carácter absoluto e infinito de lo Otro parece además contradecirse en la medida en que se niegue la exterioridad espacial, ya que “querer neutralizar el espacio en la descripción de lo Otro”, se pregunta Derrida, “¿no es neutralizar la finitud esencial de un rostro (mirada-palabra) que *es cuerpo* y no, en ello insiste Levinas bastante, metáfora corporal de un pensamiento etéreo?” (Ibíd., p. 154). Especialmente, resultaría imposible, para “el otro”, reconocerse “absolutamente otro” prescindiendo de ser también “un ego, es decir, en cierto modo, lo mismo que yo” (Ibíd., p. 171). No pudiendo desarrollar aquí la relación Levinas-Derrida acerca de lo Otro, lo que acabamos de señalar nos sirve para subrayar la necesidad de romper radicalmente con la pretensión de conseguir un sentido absoluto, irreductible, último, definitivo, del *logos*. Trasladando nuestras reflexiones hacia el problema de la imagen-puesta-en-obra, esta ruptura mueve desde una perspectiva trascendental, entendida por Derrida como “la invisible condición de posibilidad del dibujo”,¹¹ es decir, aquel invisible que, escapándose de la mirada, no se limita a ser el no-visible, sino que se configura más bien como *no-visto*, como visibilidad del visible.¹² Se nos abre, entonces, un horizonte de visibilidad que la imagen, en su *dynamis* constitutiva, puede configurar sin depender del contenido del dibujo, mejor aún, precisamente en tanto que puede reconocerse autónoma respecto a éste.

APARECER DIFERANTE Y PRODUCCIÓN DE DIFERENCIA(S)

El reconocimiento de la imagen coincide con la retirada del trazo, a partir de la cual se puede hacer experiencia de la imagen dibujada, atravesando y saliendo de las fronteras trazadas por el dibujo mismo. Paradójicamente, la condición de posibilidad de la imagen, de su visibilidad, es la experiencia de lo invisible y del no-visto, ya que solo huyendo, solo resistiendo al trazo, el rostro puede dejarse trazar. En este sentido, el exceso significante de la mirada que se intenta dibujar, constituye la condición

¹¹ “l’invisible condition de possibilité du dessin”: Derrida (1990), p. 46.

¹² En un sucesivo desarrollo de las reflexiones de este trabajo, se podría profundizar esta temática, confrontándola con el papel jugado por la “visión de esencias” en la fenomenología husserliana, sin olvidar que, en Derrida, la co-implicación y confusión mutua de visible – no-visto– invisible constituye la posibilidad de la imagen ofrecida por el dibujo, en sentido estructural y genético. La fenomenología del presente-viviente tiene que deconstruir-se en dirección del pensamiento de la huella, en calidad de espacio donde habita la posibilidad de la “inscripción en general” (Cf. Derrida, 2003, p. 365).



trascendental de toda experiencia: para que la imagen se haga visible, hace falta lo que se aparta de la mirada y de todo estar-ahí-presente, *hace falta una trascendencia inmanente de lo visto-presente*. Una trascendencia tal puede lograrse en la medida en que su rayo de acción afecte a la presencia de lo ya-visto-en-tanto-presente, rompiendo su núcleo visivo-referencial y haciendo de esta ruptura el comienzo multi-direccional de una actividad configuradora de sentidos en continuo-devenir. Consiguientemente, si lo invisible se halla en el corazón de lo visible, la ceguera misma no será sino una modalidad de *relacionarse con este visible-invisible*, es decir, la posibilidad de ver más allá de toda visión. A este respecto, no hay que confundir la visión en sí con el órgano ocular, ya que, aunque éste dejara de funcionar, siempre quedaría posible una visión diferente, un visible de orden distinto. El lazo que liga lo visible y lo invisible es algo más que un simple juego de rebotes, es el *juego del diferir* en calidad de motor de múltiples efectos significantes. A la vez, esta *différance* de la visión nos recuerda la necesidad de no ignorar la contraparte oscura y ciega que envuelve cada trato y cada encuentro. De lo contrario, dibujo y mirada se quedarían en una (auto)referencialidad estéril, incapaz de vislumbrar el carácter problemático y multidireccional subterráneo a toda significación posible.¹³ Consiguientemente, visión y ceguera, éxito y ruina, lejos de estar dialécticamente opuestos, se hallan sinérgicamente entrelazados, es decir, se remiten simétricamente el uno al otro, se hallan en una simetría diferencial que podríamos relacionar con la que, para Derrida, ya en *Posiciones*, reflejaba un “juego de las diferencias” que impedía que “en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple” pudiese estar “presente en sí mismo” sin remitir “más que a sí mismo” (2014, p. 69). La *imagen-en-ruina* es el trazar-se del dibujo, es decir, el proceso de temporización y de apartamiento respecto al modelo original en que la imagen se sitúa, siendo este proceso mismo la condición de su existencia:

“La ruina no sobreviene como un accidente a un monumento ayer intacto. Desde el comienzo hay ruina. Ruina es aquello que llega aquí a la imagen desde la primera mirada. Ruina es el autorretrato, ese rostro desfigurado como memoria de sí, aquello que *permanece* o *retorna* como un espectro desde que a la primera mirada sobre sí una presencia se eclipsa”.¹⁴

Paralelamente, la *ruina-de-la-imagen* es lo que ésta encuentra en la mirada como autorretrato, en la mirada del rostro en tanto que memoria de sí mismo, haciendo que el *afuera* de la mirada sea, a la vez, su *adentro*, es decir, actuando antes de –e independientemente respecto a– esta dicotomía. Bajo esta perspectiva, si la “ruina”

¹³ Para más información sobre este tema, cf. Ghilardi, M. (2011).

¹⁴ “La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l’image dès le premier regard. Ruine est l’autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu’au premier regard sur soi une figuration s’éclipse” (Derrida, 1990, p. 72).

es lo que hay “desde el comienzo”, ésta se configuraría como lo que, en *De la gramatología*, se definía como “huella” en calidad de “diferencia que abre el aparecer y la significación”, no siendo “más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca” (2003, pp. 84-85). Imagen-en-ruina y ruina-de-la-imagen coinciden en el momento del autorretrato, coinciden en lo que, del rostro, se fija para volver a nivel de espectro, sacudiendo –nos recordaba el pensador francés en *Espectros de Marx*– a “este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente” (Derrida 1995, p. 52). La ruina constituye, pues, la posibilidad misma de la experiencia: en el trazar-se del dibujo, el modelo es no-visto, ausente, ya que los movimientos de la mano y del lápiz siguen las direcciones de la memoria, no las de los ojos. Una *ausencia óptica* direccionaría la mano del pintor, el cual, más que ver, recuerda; es decir, *ve en tanto que* recuerda: el lugar de lo visible se refleja en el espacio de lo invisible. Podríamos, pues, hablar de *ruina trascendental*, en tanto que condición de posibilidad de la imagen. El autorretrato se configura, pues, como aquel espacio intensivo donde artista y sujeto de la imagen se funden y coinciden, aunque se trate de una coincidencia crónicamente inestable, caracterizada por un conflicto irresoluble entre cercanía y lejanía, donde no hay ninguna resolución dialéctica (*Aufhebung*), más bien con-permanencia problemática de un término en el otro. Bajo esta perspectiva, en lo que concierne a la relación entre artista y sujeto del dibujo, la imagen lograría trascender a la dicotomía identidad/diferencia, trabajando desde la inmanencia de sus entrañas, pudiendo, así, abrirse paso hacia la afirmación de lo que está-por-venir, en su constitutiva *imprevisibilidad*. Los autorretratos que Derrida hace exponer (de Jean-Baptiste Chardin a Gustave Courbet, de Jean-Marie Faverjon a Henri de Fantin-Latour) le sirven para subrayar como lo idéntico no puede más que doblarse, que diferenciarse de sí mismo, de manera que cada autor logra reconocerse sólo gracias a lo que difiere y se aleja de él. He aquí, pues, la *dynamis* de la imagen como *aparecer diferante*, ya que la ‘a’ nos recuerda que su captación es siempre diferente y que, a la vez, *ella misma produce diferencias*.¹⁵ Al estar todavía no-presente, la imagen tiene que *imaginar-se*, necesita a la actividad de la imaginación, poniéndonos delante a un peculiar juego de rebotes entre lo que, en términos derridianos, definiríamos ‘*imaginación-de-la-imagen*’ e ‘*imagen-de-*

¹⁵ En este sentido –y volviendo a la importancia de la temática anteriormente mencionada, es decir, la (in)compatibilidad entre la teoría derridiana de la escritura y la filosofía de la imagen–, el *aparecer diferante* de la imagen podría relacionarse comparativamente y problemáticamente con la importancia del ‘giro icónico’ en el debate de la filosofía de la imagen. Cf. Rubio, R. (2017), pp. 273-298.



*la-imaginación*¹⁶. De hecho, respecto a estas dos expresiones, la trascendencia inmanente actuaría una doble maniobra: la ‘imaginación-de-la-imagen’ constituiría la *acción de sobrepaso*, por parte de la imagen misma, respecto a la cristalización de su no-estar-aún-presente y, especularmente, la ‘imagen-de-la-imaginación’ reflejaría el campo energético –el terreno inmanente– donde se despliega –y dentro del cual se extiende– el trascender mismo. La *dynamis* de la imagen se realiza, no mediante los ojos, sino más bien a través de la memoria: en la medida en que el pintor no puede ver delante de sus ojos lo que se está haciendo imagen, tiene que recordarse de lo que vio anteriormente. Visión y recuerdo, imagen y memoria se confunden, de manera que lo que el artista logra ver coincide con la imagen-recordada. La imagen traspasa, así, de lo visible a lo invisible, trascendiendo la separación estricta entre empírico y *a priori*, mostrando –en términos kantianos– la mutua contaminación de ambos. Bajo esta perspectiva, continuaríamos equivocándonos si pensáramos que una esfera prevalece sobre la otra. No hay ninguna coerción o imposición, más bien, interdependencia de elementos que, aunque –y en tanto que– heterogéneos, viven en total complementariedad. Ésta viene ofrecida por la imagen en su reconocerse como huella, es decir, como movimiento productor de (la) diferencia(s), anterior a toda significación y, por eso mismo, su condición de posibilidad.

REFLEXIONES CONCLUSIVAS

Moviendo nuestras argumentaciones a partir de *La verdad en pintura*, hemos subrayado cómo un logocentrismo no-declarado animaría las argumentaciones de Heidegger y Schapiro, centradas en la voluntad de encasillar la imagen dentro de la relación signifiante/significado. Al contrario, en el pensamiento de Derrida la imagen goza de una *dynamis* intrínseca, que le permite sobrepasar todo intento de distinguir unívocamente entre contenido y forma, entre el cuadro de la obra y su marco. Como hemos señalado, se trata de la capacidad, por parte de la imagen, de trascender toda contraposición conceptual pre-constituida, moviendo desde el interior de la oposición misma y desplegándose en el interior de lo que pretende –o tiene que– sobrepasar, en la inmanencia de su tejido, para así deshacer los hilos de toda pareja dicotómica, para desatar los cordones del pensamiento logocéntrico en que quedaron atrapados, por razones – y en medidas – distintas,

¹⁶ Pensando, nuevamente, en un sucesivo desarrollo de nuestras reflexiones, sería interesante profundizar este aspecto, confrontándolo con la relación kantiana entre imaginación reproductiva e imaginación productiva. Si en Derrida, la *imaginación-de-la-imagen* remite a lo invisible en tanto que visible-en-potencia, la *imagen-de-la-imaginación* concierne al trazarse-del-dibujo; paralelamente hallaremos, en Kant, por un lado, la capacidad de representar lo aun-no-presente – imaginación-de-la-imagen, en su fase reproductiva – y, por otro, la construcción del objeto-imagen según los esquemas *a priori*. Tal confrontación podría añadirse, en términos de juntura problemática, a la de R. Rubio, expuesta en su trabajo sobre el concepto de ‘producción’ en Heidegger, anteriormente mencionado.

los planteamientos de Schapiro y de Heidegger. El pensador de la *différance* nos ha hecho ingresar en un espacio problemático, en un no-lugar que se abre a la imagen para que ésta opere una trascendencia inmanente respecto a toda mirada clasificadora y a todo intento de jerarquías lógico-discursivas. Precisamente en este sentido, la deconstrucción derridiana y el concepto de ‘trascendencia inmanente’ trabajarían sinérgicamente en la producción de infinitas cadenas semánticas, más allá de las parejas dicotómicas de verdadero/falso, sujeto/objeto, materia/forma. A raíz de ello, podemos afirmar que la imagen derridiana, alejándose tanto de su configuración ontológica (Heidegger), como de su campo subjetivo (Schapiro), trasciende a las pre-constituídas fronteras de la presencia y de la esencia. La *dynamis* de lo icónico se halla, por lo tanto, en su posibilidad de atravesar los distintos sentidos de verdad cuestionados, sin quedarse en ninguno de ellos, sino más bien, excediéndolos a todos y abriéndose paso, entre lo sensible y lo inteligible, hacia configuraciones de significados en continuo-devenir.

Reflexionando sobre el texto de Derrida, *Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas*, hemos podido destacar la inevitable co-implicación entre el ver y su negación, lo visible y lo invisible, que lleva al filósofo francés a destruir los fundamentos del *theorein*, a una deconstrucción puntual y rigurosa de todas aquellas capas logocéntricas que pretenden anestesiar a la *dynamis* diferencial de la imagen-en-obra: ‘trascendencia inmanente’ significaría, en este caso, direccionar las mismas categorías del pensamiento occidental hacia una lucha en contra de toda pretensión de conseguir un sentido absoluto, irreductible, último, definitivo, del *logos*.

Finalmente, hemos averiguado cómo la imagen, para hacerse visible, necesita lo que se aparta de la mirada y de todo estar-ahí-presente, es decir, una trascendencia inmanente de lo visto-presente. A este respecto, hemos constatado que imagen-en-ruina y ruina-de-la-imagen coinciden en el momento del autorretrato, coinciden en lo que, del rostro, se fija para volver a nivel de espectro: podríamos entonces hablar de ruina trascendental en tanto condición de posibilidad de la imagen en su *dynamis* constitutiva. Ésta, de hecho, se configuraría como *aparecer diferante* –en tanto su captación es siempre diferente-de-sí– y, a la vez, como productora, ella misma, de diferencia(s). El doble movimiento de la trascendencia inmanente –como *imaginación-de-la-imagen* y como *imagen-de-la-imaginación*– permitiría a lo icónico traspasar de lo visible a lo invisible, trascendiendo la separación estricta entre empírico y *a priori*, mostrando, así, la mutua contaminación de ambos.¹⁷

¹⁷ Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1180320.



BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Colombia: Siglo XXI. 1ª ed. 1967.
- Derrida, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos. 1ª ed. 1967.
- Derrida, J. (2017). *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen Gonzáles Marín. Madrid: Cátedra. 1ª ed. 1972.
- Derrida, J. (2014). *Posiciones. Entrevista con Jacques Derrida*. Trad. y prólogo de Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos. 1ª ed. 1972.
- Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura*. Trad. de María Cecilia Gonzáles y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós SAICF. 1ª ed. 1978.
- Derrida, J. (1990). *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta. 1ª ed. 1993.
- Galard, J. (2006). “La obra exapropiada. Derrida y las artes visuales”. *Escritura e imagen*. Trad. de J. S. Guerrero. Vol. 2 (2006), pp. 57-70.
- Ghilardi, M. (2011). *Derrida e la questione dello sguardo*. Palermo: Centro internazionale studi di estetica.
- Guerrero, J. S. (2007). “Cruzar las miradas: Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy”. *Conjunciones. Derrida y compañía*. Velasco, E. & de Peretti, C. (eds.), pp. 321-338. Madrid: Dykinson.
- Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte. Caminos de bosque*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos. 1ª ed. 1790.
- Rubio, R. (2010). “La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción”. *Gregorianum*, 91, 2, pp. 343-369.
- Rubio, R. (2017). “La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes”. *Ideas y Valores*, 66, 163, pp. 273-298.
- Schapiro, M. (1994). “The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh”. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, pp. 135-142. New York: George Braziller.
- Trujillo, I. (2009). *Jacques Derrida, estética y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Ulm, H. (2016). “La herida cinematográfica”. *la Fuga*, 18. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-herida-cinematografica/788>