



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

PUNTO CIEGO
El lugar de lo invisible para la
construcción de lo visible en Jacques Derrida

Tesis para optar al grado de
Magíster en Filosofía

BRITT MARIE BENÍTEZ MACHUCA

Profesor guía:
Dr. Carlos Contreras Guala

Santiago de Chile, Año 2017

PUNTO CIEGO
El lugar de lo invisible para la
construcción de lo visible en Jacques Derrida

RESUMEN

Mediante la presente investigación se busca resignificar la ceguera en tanto se manifiesta como un elemento posibilitador para la apertura, espaciamento o visibilización de un nuevo acontecimiento en el seno de la deconstrucción en Jacques Derrida. De este modo, la relación entre lo visible y lo invisible resulta un antecedente clave para el trazamiento de un nuevo término o invención en la base misma de las oposiciones binarias del pensamiento filosófico. Para esto, guiaré el análisis en torno a la genealogía del dibujo que el autor esboza en *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990), y así, desde una analogía con el trazo, intentaré precisar la correspondencia que surge entre visión y ceguera, determinando su lugar y aplicación para la apertura crítica en una sociedad dominada por las lógicas del espectáculo y las normas basadas en ese régimen hegemónico.

A mi madre, que me inculcó el amor por la lectura.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a cada una de las personas que me acompañaron en este importante proceso, ya sea con su compañía, amistad, lecturas, conversaciones, entre tantas otras formas de camaradería.

A Francesca Olate, por el amor, la paciencia y el apoyo incondicional a través de los años. A mis padres y hermano, quienes han acompañado y celebrado cada etapa de mi desarrollo. A Carlos Contreras, por su inagotable voluntad de transmitir conocimientos y abrir oportunidades a nuevas generaciones de estudiantes. A Jonathan Lagos, por su amistad, genialidad y ayuda extraordinaria. A Jazmín Kilman, por su compañerismo y cariño a prueba de todo. A Claudio Gutiérrez, mi gran amigo, con quien he crecido y aprendido desde hace ya bastantes años. A mi querida Panchiba Barrientos, por sus palabras siempre tan brillantes y certeras. Y a Jonathan Marín, amigo incondicional que me ha acompañado desde siempre.

ÍNDICE

RESUMEN	iv
AGRADECIMIENTOS	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ENCUADRE SIN CUADRO.	3
CEGUERA COMO ARQUETIPO LITERARIO	4
HYBRIS: CEGUERA Y MUERTE	15
SER-PARA-OTRO: MIRADA Y CAZA	18
CEGUERA Y OSCURIDAD	22
DENIS DIDEROT Y LAS NUEVAS FORMAS DE PENSAR LA CEGUERA	26
CAPÍTULO II. CEGUERA Y TRAZO. DIBUJO DE CIEGO COMO DIBUJO ‘DE’ CIEGO	33
ORIENTAR LA ERRANCIA: LA EXPERIENCIA DEL TANTEO Y LA ESPECULACIÓN	37
LA CEGUERA ALEGÓRICA	42
RETRATO, AUTORRETRATO, MEMORIA	46
CAPÍTULO III. CEGUERA Y DECONSTRUCCIÓN: SOBRE LOS ALCANCES DEL DISCURSO DE LA VISIBILIDAD	58
UNA APROXIMACIÓN A LA <i>DIFFÉRENCE</i>	58
REPENSAR LAS JERARQUÍAS: EL LUGAR DE LA DECONSTRUCCIÓN EN EL PROCESO DE DESNATURALIZACIÓN DE LA NORMA	62
PREEMINENCIA DE LO VISIBLE EN LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO	73
CONCLUSIÓN	78
ANEXOS	81
BIBLIOGRAFÍA	87

Ocurrió
Que cerró las pupilas ante la luz
Y no estuvo más allá
De las cosas presentes
Ni creó una analogía superior
a la distancia entre dos astros
Ni escuchó el soberano mandamiento
De crear al hombre verdadero

(Stella Díaz Varín – *Profecía*)

Golpeo los muros con las sienes
miro por todos lados
deslizo este cuerpo herido
Herida deslizándome el espacio se cierra
alguna luz me dice una salida
llena de felicidad la sigo
la claridad es hermosa
pero temo
Ventanas y puertas llenas de luces perforan mis ojos
de tantos claros en este bosque artificial
estoy enceguecida

(Nadia Prado – *La Frontera*)

INTRODUCCIÓN

La ceguera ha sido concebida históricamente no sólo como la cara devaluada de la visión, sino también como el reflejo del caos, la ignorancia, lo indeterminado y la muerte. En base a esto, la investigación aquí propuesta se dispone como un intento por resignificar las asociaciones que predominan en torno a la ceguera, problematizándola a partir de algunos ejes relativos al pensamiento derrideano. Dicho esto, la resignificación que se propone no responde *exclusivamente*¹ a un vuelco en esta oposición binaria entre visión y ceguera, sino más bien, a repensar su relación fuera de una dinámica jerarquizada y valóricamente polarizada.

En primera instancia, se cuestionan los motivos que sustentan esta diferenciación valórica entre visión y ceguera, para lo cual resulta imprescindible remontarnos a ciertos antecedentes del mundo clásico que permitan reconocer el contexto sobre el cual se erige la estructura de significación operante. Ahora bien, la investigación no pretende aproximarse al contexto para inscribirse dentro de sus líneas, muy por el contrario, el intento es el de generar un nuevo dato contextual con el fin de transformar el panorama tradicional en cuestión, otorgando las nociones generales del entramado que sustenta las asociaciones valóricas descritas.

Luego de esta contextualización o *encuadre*, en un segundo capítulo se expondrá lo relativo a la propuesta derrideana del dibujo, considerando para ello el acercamiento a conceptos

¹Pues en algún momento sí estaríamos frente a un vuelco jerárquico, pero el fin último es otro: destituir la herencia cimentada y pensar de otro modo la relación entre los segmentos.

tales como: visible, invisible, ceguera, ojo, perspectiva, trazo, dibujo, huella, secreto, entre otros. En este apartado se retoma la idea de ceguera en relación con la videncia, aunque ya no desde las nociones que nos otorga el mito clásico, sino a través de la experiencia del dibujo propuesta por Derrida en *Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas*.

Hay algo de videncia en la ceguera, dirá Derrida, hay algo de invisibilidad en el gesto de apertura o espaciamento del dibujo. El dibujante visibiliza a partir de un punto ciego desde donde se origina el trazo, inyectando la superficie con contrastes y *diferenciaciones* que se congregan para dar forma al dibujo. Para que esto se lleve a cabo, quien dibuja adopta un *punto de vista* desde el momento en que se dispone trazar la superficie, pero esto que podríamos llamar perspectiva, se encuentra marcada por una no-visión en sí misma.

A partir de estos antecedentes relativos al dibujo, en un tercer y último capítulo se vinculan dichos conceptos en torno a la propuesta derrideana de deconstrucción. De este modo, a partir de una aproximación a la *différance* se busca analizar el problema de la ceguera desde la perspectiva de la invisibilidad en términos sociales, como punto ciego subsumido por la primacía sublimante de la presencia y la visibilidad en el espacio. En este sentido, las preguntas que se establecen en este último apartado apuntan al espacio de lo visible como lugar en que se mediatiza la vida humana y se concentra toda la conciencia social. Así, a través de una aproximación a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, se intentará problematizar la relación entre lo visible e invisible, considerando lo espectacular como el resultado de una constante producción que domina la vida humana contemporánea y que descarta tajantemente la consideración de lo invisible o invisibilizado para la configuración de la realidad.

CAPÍTULO I

ENCUADRE SIN CUADRO

Una estrategia que busque desarticular el aparato conceptual en que se fundan los polos valóricos de la metafísica, amerita en primera instancia, comprender el modo en que se ha desarrollado la oposición a examinar. La *contextualización* entonces se vuelve decisiva, no sólo como una conjunción de hitos en torno al problema señalado, sino como un estrato que pretende ser modificado, resignificado: deconstruido.

El repensar la relación entre visión y ceguera responde a la necesidad de crear un nuevo panorama de significación, una nueva apertura dentro de este contexto entramado en base a los lineamientos de la tradición filosófica. En palabras de Derrida:

Si nos ocupamos del porvenir, de la apertura a lo por-venir –esto es, no sólo al futuro, sino a lo que adviene, viene, tiene la forma de evento–, debemos por cierto vincular la apertura (...) al contexto: un movimiento que consiste no sólo en inscribirse en un contexto –y desde este punto de vista no hay más que contexto–, sino también, al inscribirse, en producir un contexto, en transformar el contexto dado, abriéndolo y dando lugar a un nuevo dato contextual. Desde esta perspectiva, una obra –así como también una frase o un gesto, un signo o una serie de signos– supedita el contexto, reclamando uno nuevo.²

Partimos desde la base de la insuficiencia de la configuración tradicional de estas nociones, y sobre este quiebre es donde aguarda la potencia del evento por-venir: “Se debe aceptar

²Derrida, Jacques y Ferraris, Maurizio, *El gusto del secreto*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009. p.33.

que esto (el otro, otra cosa) es más fuerte que yo para que algo acontezca. Para que algo acontezca, es necesario que me falte cierta fuerza, y que me falte bastante.”³

En virtud de generar un nuevo *dato contextual* en torno a la oposición que se desarrollará a lo largo de la investigación, aventuraré un contexto que otorgue las nociones generales del problema que, en tanto se despliega, exige o reclama una nueva forma de concebirse. Por consiguiente, la propuesta busca “liberar el porvenir del matiz de horizonte que tradicionalmente lo acompaña, dado que el horizonte, en su étimo griego, es un límite a partir del cual pre-comprendo el porvenir. Lo aguardo, lo predetermino, por ende lo anulo.”⁴ a eventualidad del evento adviene intempestivamente, el llamamiento a lo por venir “está comprometido por una promesa (...) que va más allá del ser y de la historia.”⁵

Ceguera como arquetipo literario

La época clásica destaca por su singular relación con la ceguera, lo cual se refleja en un sinnúmero de expresiones insignes del mundo Antiguo: “(...) hay pocos períodos en la Historia, si es que hay alguno, que se hayan sentido tan fascinados con diversos personajes ciegos y hayan experimentado de manera tan viva y profunda la complejidad de la ceguera como la Antigüedad.”⁶

Pese a la gran variedad de manifestaciones en torno a la ceguera, el mito se concibe como la realización más imponente y persistente generada sobre el invidente y su relación con lo

³Ibídem, p. 87.

⁴Ibídem, p. 34.

⁵*Id.*

⁶Barasch, Moshe, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, p. 19.

sobrenatural. En torno a esta premisa, el mito configuraría un rol determinante para la conceptualización del ciego, siendo un generador de sentido capaz de plasmar el imaginario cultural de la época, creando a su vez las bases para el tránsito simbólico del mismo. El aporte del relato mítico será clave para la conformación de este imaginario, pues, ya sea en su forma oral o escrita, dicha narración impregna el inconsciente colectivo, forjando y delineando tendencias en relación a cómo se concibe socio-culturalmente la ceguera.

Así como las alusiones a la ceguera en el relato antiguo son variadas, las connotaciones que se erigen en torno al ciego son igual de diversas. El ciego se suele representar desde cierta ambigüedad que marca y tiñe su representación, quien por una parte será asumido como desventurado, y a su vez como un mortal que escapa a los límites cognoscitivos de lo humano debido a su relación con la videncia y el oráculo. Enigmática presencia que se mueve entre lo mortal y lo sobrenatural, cuya condición de ambivalencia genera las bases de la inquietante y misteriosa circunstancia que lo envuelve: “los niños teníamos miedo a los ciegos y no nos decidíamos a acercarnos a ellos. Los ciegos, se susurraba, saben lo que uno piensa; pueden saber hasta lo que uno sueña.”⁷

La ceguera como afección física no ha mostrado grandes variantes a lo largo del tiempo, ahora bien, las formas populares de entenderla y las connotaciones que se gestan en torno a ella, son fruto de la producción sociocultural de los diferentes períodos. Estas explicaciones revelan en gran medida los sistemas de creencias operantes en las distintas épocas, abriendo el paso al desdibujamiento de los límites interpretativos de la ceguera entre su perfil físico y metafórico. En cualquier caso, el ciego es foco de consideraciones de compasión y culpabili-

⁷Ibíd., p.13.

dad, aunque esta última no tenga relación con actos criminales o delictivos, sino más bien con la transgresión de las leyes divinas y el orden presupuesto entre dioses y mortales:

Su culpabilidad consiste principalmente en la falta de haber visto a los dioses, cosa que está prohibida a los mortales. En otras palabras, es una ofensa contra los dioses, aun cuando no haya habido intención sacrílega. Esta transgresión supone que el culpable ha tenido algún contacto con lo divino, sea dicho contacto de la naturaleza que sea. [...] Este origen elevado y único de su culpa diferencia al ciego de todas las demás personas que han sido castigadas con una privación física.⁸

Si bien el origen causal de esta privación puede ser considerado como noble y elevado, épocas posteriores olvidarán estas referencias, pero mantendrán vigente la relación entre ceguera y culpa: “los relatos según los cuales los ciegos tuvieron antaño un encuentro con un dios o una diosa o al menos los vieron ya no se recordaban en épocas para las que esos dioses y diosas carecían de toda realidad. Lo que se conservaba era la creencia en que los ciegos son personas en las que no se puede confiar y que hay que tratar con recelo”.⁹ Ruptura y disolución del vínculo fundante de este imaginario, disociando su origen mítico pero manteniendo su carácter valórico intacto.

El ciego se mueve en lo desconocido, en una oscuridad misteriosa que lo alinea e inscribe al otro lado del margen de lo visible, entendiendo “visible” como lo *iluminado*, *develado*, *conocido* y *verdadero*. Comúnmente “lo desconocido”, más allá de generar una respuesta de entrega o curiosidad ante la intriga que significa en sí mismo, está circunscrito a un contexto donde prima la desconfianza, el recelo y el temor. Esto de algún modo despeja y clarifica la asociación negativa de la ceguera, pues el ciego estará emparentado con todas aquellas

⁸Ibídem, p. 23.

⁹*Id.*

expresiones que exceden el ver “común” y las relaciones del ser humano con sus propios límites.

Derrida podría ilustrar este problema a través de la relación que establece entre secreto y temblor: “Tiemblo ante lo que excede mi ver y mi saber mientras que eso me concierne hasta lo más profundo, hasta el alma y, como se dice, hasta los huesos. Dirigido hacia lo que engaña tanto el ver como el saber, el temblor es realmente una experiencia del secreto o del misterio (...)”¹⁰. Aquel secreto que excede la vista es la fuente del temor en tanto se desconoce su naturaleza radicalmente alterna. Indescifrable es el origen de este ocultamiento, y es allí donde reside el miedo y el temblor ante su eventual advenimiento.

Si proyectáramos esta referencia sería posible elucidar la respuesta social que evoca el ciego, quien, a pesar de contar con el don del oráculo, será visto como uno de los eslabones más subestimados de la cadena jerárquica de la época y, al mismo tiempo, como uno de los grandes personajes de la vida comunitaria en tanto posee el don de la visión sobrenatural. Indiscutible contradicción es la que envuelve al “invidente”, pues más allá de “ver” interiormente aquello que no “ve” físicamente, o ser “útil” socialmente a la vez que “despreciado” por su culpabilidad, podemos agregar además la contradicción propia de su fisionomía de acuerdo a la tradición clásica:

Conviene recordar que en la cultura grecorromana desempeñaba un importante papel la fisionomía. Se basaba en la suposición de que hay una similitud intrínseca que hace posible ‘leer’ la naturaleza interior de una persona a partir de su apariencia externa. El adivino ciego es una llamativa contradicción del enfoque fisionómico. Está claro que lo que vemos en su apariencia externa –su ceguera– no es lo que está oculto en su interior.

¹⁰Derrida, Jacques, “Cómo no temblar”, en *Revista Acta Poética*, volumen 30, número 2, 2009, p.29. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/323>

El adivino ciego dotado de visión interior es una temprana y poderosa cristalización de lo que en el mundo moderno se ha venido a conocer como 'la persona interior' (...) distinta de la apariencia externa.¹¹

La imagen del ciego antiguo representa una llamativa forma de contradicción, aunando en sí mismo los polos valóricos propios del pensamiento occidental. La complejidad de su representación realza cierto potencial interpretativo en su tratamiento, no obstante, a partir de esta multiplicidad de consideraciones, advertimos cierto soporte o sustrato común a todas ellas: la configuración del imaginario del ciego se encuentra estrechamente ligada al retrato escrito que se forja en torno al mismo.

El arquetipo del ciego occidental que entendemos en la actualidad, se fundamenta en función de la producción escrita de la Antigüedad, por consiguiente, no sólo en el mito se encuentra la matriz significativa que lo define, sino que una gran variedad de escritos se conjugan en la misma dinámica de caracterización negativa. La Biblia es un claro ejemplo de esta tendencia:

Marchó el rey con sus hombres sobre Jerusalén contra los jebuseos que habitaban aquella tierra. Dijeron éstos a David: 'No entrarás aquí; porque hasta los ciegos y cojos bastan para rechazarte.' [...] Y dijo David aquél día: 'Todo el que quiera atacar a los jebuseos que suba por el canal..., en cuanto a los ciegos y cojos, David los aborrece.' Por eso se dice: 'Ni cojo ni ciego entrarán en la casa.' ¹²

Se advierte la presencia de una evidente hostilidad hacia el ciego en los textos bíblicos, revelando al mismo tiempo el lugar que ocupa éste dentro del orden social. A su vez, resulta curiosa la comparación que podemos establecer entre el ciego clásico y los santos cristianos,

¹¹Barasch, Moshe, *La ceguera. Historia...*, op. cit. p. 45

¹²Samuel 5, 6-8.

considerando que ambas partes poseen una habilidad que escapa al promedio de los seres humanos.

En el cristianismo, los santos serán considerados como el sublime puente entre la experiencia humana y el conocimiento de lo supraterrrenal, siendo los responsables de la mediación e intercesión entre ambos mundos. Sin embargo, el valor que se le da al ciego en la época clásica es mucho menor en comparación al que se confiere a los santos cristianos, quienes cuentan con una capacidad similar para descifrar aquello que supera las capacidades cognoscitivas del ser humano. Ahora bien, cabe destacar una importante diferencia entre ambos, pues si bien el vidente mítico tiene relación con un conocimiento superior al común de los mortales, no intercede por los individuos como en el caso de los santos: “El don que han recibido de los dioses no es el poder de intercesión: es el poder de ver lo que va a suceder, es decir, de conocer el futuro.”¹³ Por consiguiente, la intercesión entre lo divino y lo terrenal se encuentra directamente asociada a la figura del santo y no a la del vidente, quien más allá de interceder, posee la capacidad de ver el futuro y anticiparse a los hechos por medio del oráculo.

A pesar de esta importante habilidad, la imagen devaluada del ciego es evidente, cargando con el peso irremediable de la culpa atribuida a la infracción del orden divino:

(...) el vínculo entre ceguera y falta estaba tan profundamente grabado en los pensamientos y creencias de la época que hasta (...) Plutarco juzgó necesario declarar explícitamente que la ceguera de Timoleón no era consecuencia de ninguna falta que hubiera cometido, sino de una predisposición hereditaria que prevalecía en su familia¹⁴

¹³Barasch, Moshe, *La ceguera. Historia...*, op. cit. p. 24

¹⁴Ibíd., p. 33.

Los orígenes naturales de la ceguera se mantenían en un plano completamente secundario, debido principalmente a la escasez de difusión de explicaciones médicas concretas. Si bien se aceptaba mayoritariamente su origen hereditario, otra buena parte de las veces, las causales de esta afección estaban emparentadas con la idea de castigo a raíz de la cólera de los dioses. Aunque exista una predisposición a pensar el origen causal desde la culpa, el relato mítico es bastante heterogéneo con respecto al origen de dicha afección. Si bien la ceguera puede ser provocada por una falta deliberada, existen casos en que el castigo es producto de una herencia familiar, o de una transgresión no presupuestada como es el caso de Acteón o de Tiresias que analizaremos más adelante.

A grandes rasgos, esta transgresión puede sintetizarse principalmente en el acto de contemplar a un dios en una faceta íntima, o en el quiebre del orden o ley instaurada entre dioses y mortales. De algún modo, la peripecia que significará “ver lo prohibido” estará posibilitada en gran medida, por la relación que tienen los dioses clásicos con el mundo terrenal, pues si bien rehúsan del contacto humano, en variadas ocasiones se manifiestan como seres visibles al ojo de los mortales. Por el contrario, en el cristianismo la brecha entre Dios y los hombres es mucho más amplia en comparación a los griegos, quienes mantienen esta distancia un tanto más estrecha.¹⁵

El Dios bíblico rehúye el juego de los rostros en tanto prohíbe expresamente ser visto de frente: “luego apartaré mi mano, para que veas mis espaldas; pero mi rostro no se puede ver.”¹⁶ Se asume entonces una contemplación de “la gloria de la creación”, mas no del creador

¹⁵Cfr. Milner, Max, *On est prié fermer les yeux. Le regard interdit*, Gallimard, Paris, 1991, p. 16.

¹⁶Éxodo 33, 23.

mismo. Imposibilidad del ser humano para estrechar contacto visual con Dios, de quien sólo se tienen referencias físicas en base a la “imagen y semejanza” de su hijo en la tierra según narra la Biblia. La referencia anterior permite concebir la naturaleza siempre distante de Dios, dejando entrever “el ser íntimo de Dios y de su actuar que prohíbe la comunicación directa.”¹⁷

En contraste con este escenario, los dioses del politeísmo clásico posibilitarían la transgresión por la vista en tanto se manifiestan terrenalmente, ya sea con su forma original –*energês* en Homero–, o mediante diversas representaciones para procurar su paso inadvertido. La *energês* homérica, expresa el modo divino de la aparición de los dioses¹⁸, aunque la mayoría de las veces estas apariciones sean a través de particulares formas para encubrir su identidad. La aparición original es cada vez menos usual: “a partir de Homero, con toda evidencia, existe una suerte de reticencia por parte de los dioses a mostrarse en persona.”¹⁹

No obstante, hay casos icónicos dentro del relato clásico en que sí se observa cierta tendencia a la aparición original, un ejemplo de ello es Atenea, a quien “parece gustarle el cara a cara con los mortales y, por más habituada que esté al juego de las apariencias, tampoco desdeña manifestarse en persona, aunque no tenga intención de dejarse ver más que por sus favoritos.”²⁰ Si bien la aparición original está abocada a un público exclusivo de acuerdo a la voluntad de la diosa, la presencia física de Atenea posibilita la mirada del otro ya sea ésta de carácter intencional o casual. La intención, a fin de cuentas, se desmarca de la

¹⁷Milner, Max, *On est prié fermer les yeux...*, *op. cit.* p.16. (Traducción propia)

¹⁸Cfr., Loraux, Nicole, *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 448.

¹⁹Ibidem, p. 449.

²⁰*Id.*

falta que significa la transgresión, pues la gravedad estará ligada no al modo, sino al hecho en sí: ver a un dios sin su consentimiento.

Una muestra de lo anterior nos la ofrece Calímaco, que a través de la historia de Tiresias da cuenta del origen mítico de su ceguera y posterior videncia. Tiresias, siendo aún un niño, será testigo involuntario de la desnudez de Atenea en el Helicón, quien, tras descubrirse observada por el muchacho, castigará su insolencia²¹ con la ceguera: “Sin quererlo vio lo que no debió ver. Sin embargo, Atenea, llena de cólera, le habló: “¿Quién, entonces, hijo de Eueres, tú que de aquí no llevarás tus ojos, qué malvado genio te puso en este camino funesto?” Ella dijo y la noche tomó los ojos del niño.”²² El castigo no obstante se muestra ambiguo, pues a pesar de privarlo de la vista en su dimensión física, lo compensará con la agudización de otros sentidos, propiciando así su capacidad para la videncia. La privación de la vista es un potente significante metafórico, pues en muchísimos casos, quien es privado de la vista física se encuentra estrechamente relacionado con otros modos del saber. En *Artes de lo visible*, Derrida hace referencia a esta escena de enceguecimiento: “A veces la privación de la vista, de la vista sensible, de la vista carnal, significa inmediatamente el acceso a una vista interior, a la vida espiritual, a la revelación de la verdad de la fe”²³. Estar en posesión de la vista no asegura de ningún modo la visión, asimismo, el enceguecimiento no estará ligado necesariamente a la ignorancia: “hay ojos que ya no ven, y ojos que nunca vieron. ¿Olvidará usted también a los vivientes sin ojos? No por eso viven siempre sin luz.”²⁴

²¹Insolencia de acuerdo a la ley propuesta por Crono, quien especifica la imposibilidad de contemplar a los dioses en contra de su voluntad. (Cfr., Loraux, Nicole, *Las experiencias de Tiresias...*, p. 446)

²²Callimaque, *Hymnes ; Epigrammes ; Les origines ; Hécalé ; Iambes ; Poèmes lyriques*, Edition Les Belles Lettres, Paris, 1922, p. 85. (Traducción por Carlos Contreras Guala)

²³Derrida, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Eliago Ediciones, Pontevedra, 2013, p. 159.

²⁴Derrida, Jacques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011, p. 21.

Ahora bien, el caso de Atenea puede sugerir una particular interpretación dentro del relato clásico y así lo expresa Nicole Loraux:

Sin lugar a dudas, la diferencia que existe entre ver a Atenea y ver a otro dios cualquiera no es negligible. (...) Tiresias descubre lo que nadie, ni dios ni hombre, debe conocer jamás, hasta tal punto Atenea se mantiene fiel a su voto de virginidad. Ha visto un cuerpo prohibido (quizás, incluso, el cuerpo prohibido).²⁵

Tiresias, por tanto, no sólo habría vulnerado los términos divinos por medio de la vista, sino además será quien ponga de manifiesto el conflicto que sostiene Atenea con su propio cuerpo y la exposición del mismo. La tensión en torno a dichos tópicos marca la particularidad del relato descrito, pues el acto de ver a Atenea no tendría equivalente en la mitología clásica en tanto se revela como el cuerpo prohibido por excelencia.

La diosa elude tajantemente su proyección especular, del mismo modo en que rehúye ser el foco de la mirada alterna:

Fui la primera en lograr que una larga flauta diese notas perforando una caña de boj con unos cuantos agujeros. La melodía me gustó; pero en las aguas cristalinas que reflejaban mi cara vi que mis mejillas de doncella se hincharon. ‘La música me importa un comino; vete a paseo, flauta mía’, dije; el césped de la ribera la recogió en cuanto la hube tirado.²⁶

Reveladora inquietud por la belleza, el cuerpo y la proyección de la imagen, inquietud a su vez matizada de inseguridad y rechazo ante su apariencia: “no ha soportado verse afeada (ámorphos) y ha lanzado lejos de sí el instrumento que consideró a partir de entonces como

²⁵Loraux, Nicole, *Las experiencias de Tiresias...* op. cit., pp. 450-452.

²⁶Ovidio, *Fastos*, Editorial Gredos, Madrid, 2001, p. 231.

una ‘ofensa a su cuerpo’ (somatilyma) –dado que, para esta circunstancia, Atenea ha reencotrado un cuerpo (soma)²⁷. En base al mito, la ausencia de referencias en torno a su cuerpo, es el factor clave para el surgimiento de una interpretación que perfila su representación desde el enigma. Si bien se identifican ciertas alusiones a su corporeidad (ojos o cabello), no se advierte en la mitología clásica un retrato más amplio y descriptivo del mismo. La égida será una de las máximas insinuaciones al cuerpo de Atenea, pues cuando se apunta a la corporeidad de la misma, se extiende de antemano una referencia a la coraza dispuesta para la guerra.

Dicha forma de concebir su cuerpo, nos habla de la mecánica implícita por la cual se comprende, interpreta o materializa aquello oculto tras la armadura. A partir de este enfoque, la incorruptibilidad del cuerpo de Atenea cobra sentido: “no se puede herir a Atenea, como si la égida la dispensara de poseer un cuerpo”²⁸. La incógnita que significa su corporeidad, podría ser la principal causa del rechazo a ser vista por los otros y por sí misma, o ¿es acaso el terror inscrito en sus ojos, aquello que la influencia a rechazar el intercambio de miradas?:

A lo mejor en el ojo de Atenea existe suficiente terror como para que la misma diosa evite su propia mirada. Por lo menos, si el juego de las miradas es fascinación, debemos suponer que Atenea no tiene la menor intención de atraparse a sí misma en la trampa del mirar, ella que rige como soberana omnipotente la vista de los mortales.²⁹

Aunque Atenea suscribe a este patrón de acción en base al cumplimiento de las leyes divinas, destaca también por ser un caso particular en torno a la infracción relativa a la vista.

²⁷Loroux, Nicole, *Las experiencias de Tiresias...* op. cit., pp. 156-157.

²⁸Ibidem, p. 467

²⁹Ibidem, p. 460

Su específica relación con el cuerpo, acrecienta el rechazo a la proyección de su imagen, intensificando el desastre que aguarda en el margen limítrofe entre lo mortal y lo divino. Ahora bien, siendo Atenea una particularidad dentro del relato clásico, es imprescindible ampliar las causas de la ceguera en el mito, con el fin de visualizar el común denominador que sostienen dichas narraciones.

Hybris: ceguera y muerte

El relato en que se enmarca la figura de Tiresias, es una de las representaciones más plenas de la figura del ciego desde un plano simbólico. No obstante, las alusiones generadas en torno al acto de ver lo prohibido, se encuentran ampliamente diversificadas en el desarrollo de las narraciones míticas. Eurimanto, por ejemplo, deviene ciego tras presenciar la desnudez de Afrodita en compañía de Adonis; o Filipo de Macedonia que, en palabras de Plutarco, perdió la vista del ojo con el cual observó a Olimpia, su esposa, quien mantenía relaciones sexuales con Amón.

En la *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro (I-II d.C), se recopilan diversos mitos propios de la tradición griega, entre los cuales se halla la historia de Fineo como se relata a continuación:

Hay quienes refieren que fue cegado por los dioses a causa de predecir el porvenir de los hombres; otros por Bóreas, y los Argonautas porque cegó a sus propios hijos instigado por la madrastra de ellos; o por Poseidón cuando reveló a los hijos de Frixo cómo navegar de Colcos a la Hélade. Los dioses le enviaron también las Harpías. Éstas eran aladas y cuando la mesa estuvo cubierta para Fineo, ellas descendieron volando

del cielo y se apoderaron de la mayor parte de la comida, y lo poco que quedó lo dejaron tan infecto que nadie podía acercarse.³⁰

Las interpretaciones en torno a Fineo hablan de un hecho en común, la desmesura de sus intenciones reflejadas en la práctica adivinatoria ejercida contra la potestad divina. Ya sea que su ceguera remita a la ira de los dioses o al enfado de Poseidón luego de revelar a los hijos de Frixo el camino a la Hélade, ambas formas de concebir el castigo remiten a una fuente de significación común: el predominio de *ὑβρις* en su conducta.

El concepto de *ὑβρις* hace directa referencia a la violación de las leyes divinas por parte de los mortales, quienes, en un intento por superar los márgenes presupuestos por los dioses, aniquilan el ideal de medida o moderación propios de la moral griega. Esta forma ideal de “prudencia” se aplica para el común de la vida helena, pues cualquier maniobra que escape a los lineamientos generales de lo aceptable dentro del rango descrito, será la causa de una trágica coacción divina.

Edipo ejemplifica este panorama, quien en un radical intento por eludir el designio del Oráculo de Delfos, cae ante el hecho de que su propia evasión fue el camino para cumplir con aquello presagiado desde la infancia. Ahora bien, el castigo en este caso no será impuesto por algún dios colérico que desate su ira ante el subterfugio de Edipo, sino, será el resultado de la autoflagelación siempre en concordancia con una patente idea de culpa. Edipo consagra sus propósitos en torno a la búsqueda de alternativas que lo liberen del designio advertido, pero este acto de evasión permeará su destino en tanto promueve un quiebre en el principio de medida y aplica sus propios términos a la ejecución de la *praxis*.

³⁰Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, Buenos Aires, 1950, Libro III, VI, 7, p. 41.

Como queda en evidencia, el problema de la *ὑβρις* sustenta una buena parte de los desenlaces trágicos en los relatos de la época, resguardando el concepto de *μοῖρα* o ‘destino’, como la versión inequívoca y fidedigna del lugar de los hombres en el mundo terrenal. En virtud de lo expuesto, se concibe la idea de ceguera como resultado de la transgresión del margen fronterizo entre el ser humano y la divinidad, pero este “paso más allá” podría tener un segundo desenlace: la muerte. Así, no toda transgresión deviene ceguera de forma exclusiva, pero sí se manifiesta como la causa de una resolución siempre trágica y adversa como se ejemplifica a continuación:

Y mientras bañan allí a la Titania en su fuente de siempre, hete aquí que el nieto de Cadmo, que ha dejado para más adelante el resto de su tarea, dando vueltas sin rumbo fijo por un paraje desconocido, llega al bosque sagrado; eran los hados los que lo guiaban. Nada más entrar en la cueva que rezumaba agua, las ninfas, al ver a un hombre desnudas como estaban, se golpearon el pecho, llenaron todo el bosque con sus aullidos repentinos y, colocándose alrededor, cubrieron a Diana con sus cuerpos; pero la diosa es más alta que ellas, y su cabeza sobresale por encima de las de todas. (...) Aunque estaba rodeada por la turba de sus compañeras, sin embargo se puso de costado y volvió el rostro, y, aunque querría haber tenido a su alcance las flechas, cogió lo que tenía a mano, agua, y salpicó el rostro viril; y, rociando su cabellera con las vengadoras aguas, pronunció estas palabras, que anunciaban la desgracia por venir: «Ahora puedes contar, si es que puedes contarlo, que me has visto sin vestidos». Y sin más amenazas, le pone sobre la húmeda cabeza los cuernos de un ciervo de larga vida, aumenta el tamaño de su cuello y aguza la punta de sus orejas, le transforma las manos en pezuñas y los brazos en largas patas, y cubre su cuerpo con una piel manchada. A ello añade también el miedo; el héroe hijo de Autónoe huye, y se asombra en plena carrera de su rapidez. [Cuando ve su rostro y sus cuernos reflejados en el agua] intenta decir: «Desdichado de mí», pero no le salió ni una palabra; gimió, y ésas fueron sus palabras; le corrieron las lágrimas por el rostro que no era el suyo; sólo permaneció su mente originaria. (...)

Mientras vacila, lo han visto los perros; (...). Esta jauría lo sigue hambrienta de presa por rocas y peñascos y por peñas inaccesibles, por donde el camino es difícil, por donde no lo hay. (...) Querría gritar: [«Yo soy Acteón, reconoced a vuestro amo»]. Las palabras no responden a su voluntad; el aire resuena con los ladridos. Melanquetes lo hierre el primero en el lomo, Terodamante es el siguiente; Oresítrofo se le engancha en la espaldilla. (...) Lo rodean por todas partes y, metiendo el hocico en sus entrañas, desgarran a su amo bajo la falsa apariencia de ciervo; dicen que si su vida no se hubiese extinguido por las numerosas heridas, no se hubiera calmado la ira de Diana, la diosa del carcaj.³¹

Tanto Diana como Atenea se rebelan ante la mirada curiosa del otro, y es que ser percibido por el merodeador abre lugar a un escenario de completa vulnerabilidad ante el acecho. Ambas sancionarán la imprudencia que significa la violación de sus misterios, pero la naturaleza de los castigos será disímil: Tiresias es cegado en manos de Atenea, mientras que Acteón es devorado por sus propios perros a causa de la profanación de la intimidad de Diana.

Ser-para-otro: mirada y caza

Jean-Paul Sartre analiza desde una perspectiva fenomenológica el mito de Acteón en su obra *El ser y la nada* (1943), dando espacio a una reflexión sobre el otro en tanto *presencia* dentro del campo perceptual inmediato.

Abrirse espacio al otro implica comprender en primera instancia, la serie de signos que de esa aparición pueden desplegarse. De esta forma, lo finito guardaría en sí mismo la posibilidad de lo infinito, pues lo que aparece nos habla de *un* aspecto del fenómeno, y no

³¹Ovidio, *Las Metamorfosis*, Editorial Gredos, Madrid, 2008, pp. 330-334.

necesariamente de la totalidad de las relaciones que pueden establecerse sobre el mismo (la serie total de la cual forma parte). Así, toda exégesis en torno al fenómeno remite exclusivamente a su aparición, rechazando el dualismo ontológico entre apariencia y esencia, dando paso a un enfoque monista del mismo: “las apariciones que manifiestan al existente no son ni interiores ni exteriores: son equivalentes entre sí, y remiten todas a otras apariciones sin que ninguna de ellas sea privilegiada”,³² en otras palabras: “la aparición no está sostenida por ningún existente diferente de ella: tiene su ser propio.”³³ A su vez, el objeto no posee al ser, y su existencia no es una participación en el ser. Decir *es*, es la única forma de definir su manera de *ser*.

Teniendo estos principios en consideración, cabe preguntarnos ¿en qué momento el fenómeno deja de ser únicamente una aparición objetiva y se transforma en prójimo? En palabras de Sartre, el otro como *sujeto* o *prójimo* correspondería (en principio) a una presencia meramente conjetural, determinada por la capacidad que tiene el otro de ver lo que yo veo: “Si el prójimo-objeto se define en conexión con el mundo como el objeto que ve lo que yo veo, mi conexión fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder reducirse a mi posibilidad permanente de ser visto por el prójimo.”³⁴ La captación fundamental del prójimo como sujeto y ya no como un mero objeto, se determinará en la posibilidad de sustituir los roles entre el observador y lo observado. El hombre se define, entonces, en base a la relación que mantiene con el mundo y en directa relación a mí. De este modo, captar la mirada del otro es tomar conciencia de que estoy siendo visto, proceso que a su vez es pura remisión a mí

³²Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998, p. 11.

³³Ibídem, p. 15.

³⁴Ibídem, p. 332.

mismo: “lo que capto inmediatamente cuando oigo crujir las ramas tras de mí, no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo capaz de ser herido, que ocupo un lugar y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en que estoy sin defensa, en suma, que soy visto.”³⁵ La presencia del otro en condición de sujeto, suscita un derramamiento de mi mundo, dejándome expuesto al juicio y a la mirada ajena. En otras palabras, ser mirado es captarse a uno mismo siendo objeto de apreciaciones enigmáticas, de juicios valorativos incognoscibles y, en general, siendo acechado por las intenciones y la libertad de otro a quien ignoramos:

Soy esclavo en la medida en que soy dependiente en mi ser en el seno de una libertad que no es la mía y que es la condición misma de mi ser. En tanto que soy objeto de valores que vienen a calificarme sin que yo pueda obrar sobre esa calificación ni siquiera conocerla, estoy en esclavitud. Al mismo tiempo, en tanto que soy el instrumento de posibilidades que no son mis posibilidades, cuya presencia no hago sino entrever allende mi ser y que niegan mi trascendencia para constituirme en un medio hacia fines que ignoro, estoy en peligro.³⁶

En síntesis, este modo de *ser-para-otro*, es decir, la estructura que me cristaliza como un instrumento a la merced de las intenciones del prójimo, induciría tres posibles reacciones subjetivas. En primera instancia, el miedo se introduce como reacción básica ante la sensación de peligro que produce ser objeto de la mirada y las intenciones ajenas. En segundo lugar, Sartre nos habla del orgullo o la vergüenza al momento de advertir que soy objeto de las apreciaciones y los juicios del otro. Reflexión ante la dimensión no-revelada de mí mismo, aquello que soy, y que el otro enjuicia: “Ser al fin lo que soy, pero en otra parte allá,

³⁵Ibíd., p. 335.

³⁶*Id.*

para otro.”³⁷ Y por último, la limitación de mis posibilidades ante el acecho del prójimo y por consiguiente, mi condición de esclavo ante intenciones que desconozco.

Si tomamos en consideración las reacciones que establece Sartre ante la captación de la mirada del otro, se clarifica en buena medida la potencia de los castigos promulgados por Diana y Atenea. Es más, las reflexiones que establece Sartre sobre la mirada no se detienen ahí, pues continuará advirtiendo eventuales vínculos que puedan generarse con respecto a la mirada, y es a partir de este punto donde se despliega un análisis directamente relacionado con el goce apropiativo del mirar: “en la misma idea de descubrimiento o de revelación está incluida una idea de goce apropiativo. La vista es goce, ver es desflorar.”³⁸

Para el autor, la relación entre prójimo-sujeto y prójimo-objeto estará determinada por la representación que significa el “violar por la mirada” en tanto el objeto de conocimiento se presenta desde un estado virgen que aún no ha entregado su secreto al cognoscente. Sartre lo llamará “Complejo de Acteón”, vinculado llanamente con el concepto de *caza*, esta vez por medio de la vista. Capturar “lo otro” que se presenta incorrupto es, de alguna forma, apropiárselo.

Para fundamentar y ejemplificar los enlaces que se apuestan en relación al nexo visual entre los segmentos partícipes, Sartre homologa características animales a la predisposición del observador/espía: “la curiosidad en el animal es siempre sexual o alimentaria. Conocer es comer con los ojos.”³⁹ La mirada ajena ya no parece tan ingenua o inocente como en un principio, y es que en el intento por *conocer* aquello que se revela ante los ojos, se vislumbra

³⁷Ibíd., p. 345.

³⁸Ibíd., p. 704.

³⁹Ibíd., p. 705.

cierta atracción e interiorización del objeto de conocimiento. Sartre señala: “en el conocer, la conciencia atrae a sí su objeto y se lo incorpora; el conocimiento es asimilación. (...) Lo conocido se transforma en mí, se convierte en mi pensamiento y, con ello, admite recibir su existencia de mí solo.”⁴⁰ Al mismo tiempo, esta incorporación marcará la ruptura del objeto del deseo, pues en el intento de apropiación, en este Para-sí se intenta asimilar al otro buscando integrarlo, pero conservando a su vez su naturaleza en-sí. ¿Cómo podríamos conjugar esta posibilidad, si al “comer”, el otro deja de ser lo que era? Se vislumbra cierta aporía en la fijación del deseo, y es que a través de la “deglución” (o violación) se corrompe el carácter inmaculado del sujeto-objeto, observación que a su vez Sartre retomará del pensamiento hegeliano.

Diana y Atenea manifiestan su ira ante la escena que las instala como objeto del deseo ajeno, y es que mirar ya no sólo denota curiosidad, sino también apropiación, caza, violación: peligro.

Ceguera y oscuridad

Como se advierte preliminarmente, los castigos producto del acecho a través de la mirada no siempre se resolverán con la ceguera, la muerte es también un desenlace posible dentro del mito clásico. En torno a este contexto, la posibilidad de hallar un rasgo común en las narraciones nos lleva a pensar la “oscuridad” como fuente simbólica de ambos sucesos:

La oscuridad es un evidente sello distintivo de la ceguera y así, se entiende de forma

⁴⁰Ibídem., p. 705.

intuitiva. Una y otra vez se entendió la pérdida de la vista como un descenso a las tinieblas eternas. La ceguera es tan espantosa porque es igual a la oscuridad [...] La oscuridad es también, en la Antigüedad la característica más destacada de la muerte. El Hades se sitúa en las tenebrosas profundidades de la tierra, y cuando un héroe siente que su muerte se aproxima se despide de la luz. Tan íntima es la identificación de la luz con la vida y de la oscuridad con la muerte que hasta el ciego Edipo se despide de la luz cuando se acerca la hora de su muerte. La ceguera se considera como la muerte porque en la cultura griega la luz se considera como la propia vida.⁴¹

Ceguera y muerte comparten un estrecho vínculo significativo, y es que ambas concepciones se relacionan directamente con la oscuridad, la cual a su vez estará marcada por una importante asociación negativa. En principio, la oscuridad es homologable al negro, en tanto ‘oscuridad’ se define como ausencia de luz visible, y lo ‘negro’ se concibe como la inexistencia de la fotorrecepción por falta total de luz. La representación de la oscuridad en oposición a la luz (analogía de *vida*), marca la tendencia en el proceso de adjetivación, vinculando lo oscuro con formas relativas a la pasividad y las tinieblas.⁴²

El *Diccionario de la lengua española* contiene veinte entradas o acepciones a la palabra “negro”, identificando las principales asociaciones en torno a dicho término. Una buena parte de estos usos evidencia la connotación negativa de la palabra en cuestión. A continuación se exhibe una selección que reúne algunos de sus principales significados:

“**negro, gra.** Del lat. *niger, nigri*.

1. *adj. Dicho de un color: Semejante al del carbón o al de la oscuridad total.*

3. *adj. Dicho de un cuerpo: Que no refleja ninguna radiación visible.*

7. *adj. Oscuro u oscurecido y deslucido, o que ha perdido o mudado el color que le corres-*

⁴¹Barasch, Moshe, *La ceguera. Historia...*, *op. cit.* p. 52.

⁴²Cfr. Goethe, Johann Wolfgang Von, *Teoría de los colores*, Consejo General De La Arquitectura Técnica de España, 2008, pp. 114, 160.

ponde.

8. *adj. Muy sucio.*

9. *adj. Dicho de la novela o del cine: Que se desarrolla en un ambiente criminal y violento.*

10. *adj. Dicho de una sensación negativa: Muy intensa.*

11. *adj. Dicho de ciertos ritos y actividades: Que invocan la ayuda o la presencia del demonio. Magia negra. Misa negra.*

13. *adj. Infeliz, infausto y desventurado.*

15. *adj. coloq. Muy enfadado o irritado.*

17. *m. Persona que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literarios.*

19. *f. coloq. Mala suerte.*

20. *f. Mús. Nota cuya duración es la mitad de una blanca.*⁴³

La tradición remarca el lugar de lo negro por debajo del significado relacionado con lo blanco, y es que incluso —anecdóticamente— en un plano musical, la nota negra representaría la mitad del tiempo de una blanca. Lo blanco y la luz estarían por sobre la consideración de lo negro u oscuro, ahora bien, a pesar de la distinción que contrapone la luz (activa, viva y verdadera) a la oscuridad (pasiva, muerta e indeterminada), la relación entre las partes permite concebir un indudable correlato para efectos de la percepción.

Para que la luz pueda ser distinguida en el espacio, requiere de un fondo de proyección que resalte y provoque el efecto de contraste. La oscuridad o lo negro, habrán de revelarse como posibilitadores de la diferenciación en el proceso de la percepción visual: la luz totalizante también sería una forma de enceguecimiento por saturación. ¿Será posible concebir la ceguera ya no negra, sino blanca?

Platón analiza esta posibilidad en base al enceguecimiento por exceso de luz en su Ale-

⁴³"Negro". En el Diccionario de la lengua española. <http://dle.rae.es/?id=QN0nGts> [en línea]. Madrid, España: Real Academia Española. Consultado el día 07 de septiembre de 2016.

goría de la Caverna. Haciendo referencia al prisionero que asciende a la superficie luego de su liberación, Platón señala: “tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos”⁴⁴. La posibilidad de una “ceguera blanca” será motivo de alusiones no sólo desde la filosofía, sino también desde la literatura. Un ejemplo de ello nos lo plantea José Saramago en su *Ensayo sobre la ceguera*: “El ciego alzó las manos ante los ojos, las movió, Nada, es como si estuviera en medio de una niebla espesa, es como si hubiera caído en un mar de leche, Pero la ceguera no es así, dijo el otro, la ceguera dicen que es negra, Pues yo lo veo todo blanco”⁴⁵. La ceguera no estará vinculada únicamente a la oscuridad, sino también a la abundancia de luz que no permite la visualización ni la diferenciación de las formas en el espacio. Para Platón será la poca preparación del ojo ante la tremenda iluminación de la verdad y el conocimiento verdadero. Desde la literatura, Saramago proporcionará nuevas perspectivas en torno a la vivencia de estos polos, relacionando la luz y la blancura con la soberbia y la arrogancia ligadas a las concepciones hegemónicas del conocimiento. De esta manera, para el autor la visión no será más que una ficción, la ilusión de una realidad velada por una blancura totalizante: “creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven.”⁴⁶

⁴⁴Platón, *La República*, Libro VII, 516a.

⁴⁵Saramago, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires, 1996, p.11.

⁴⁶Ibidem, p. 333.

Denis Diderot y las nuevas formas de pensar la ceguera

Contra la perspectiva habitual, casi prejuiciosa, que define a los ciegos por aquello que les falta, y que se prolonga en nuestro eufemismo de llamarlos “no-videntes”, Diderot procura pensar la interioridad mental de un ser que nunca ha gozado de la vista, la riqueza de sus percepciones, lo que escucha, lo que toca y lo que huele.⁴⁷

Luego de una extensa tradición que ha caracterizado a los ciegos en base a la ausencia de la visión y no en torno a las características propias de su realidad, Diderot marcará un hito sustancial para la comprensión de la ceguera. Como hemos advertido a lo largo de este primer capítulo, las interpretaciones sobre los ciegos remiten esencialmente a dos principales actitudes que se originan en la cultura clásica: en primer lugar, la ceguera se asocia a la desdicha, a la incapacidad, a la “falta de...” uno de los sentidos más elevados para el hombre antiguo, la vista. De ahí también su relación con la vagancia, con la limosna y con la marginación del espacio público. Moshe Barasch hace hincapié en esta réplica social: “El simple hecho de que en muchas épocas los ciegos vivieran de limosnas que les daba la gente demuestra claramente la continua existencia de la compasión como un factor principal determinante de la actitud hacia los invidentes.”⁴⁸ En segundo lugar, la vinculación popular con lo sobrenatural ubica al ciego más allá de los límites del conocimiento humano, fenómeno que propició a su vez la consideración del ciego como un ente hostil y amenazador: “eran tenidos en consecuencia como seres demoniacos”.⁴⁹

⁴⁷Mattoni, Silvio, “Prólogo” a Diderot, Denis, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, El Cuenco de Plata, México, 2005, p. 16.

⁴⁸Barasch, Moshe, *La ceguera. Historia...*, *op. cit.* p. 203.

⁴⁹Ibídem, p. 204.

Durante el siglo XVIII, una buena parte de la investigación filosófica estuvo inclinada a la reflexión sobre asuntos relativos a la percepción y al conocimiento. En este contexto, Diderot publicará la *Carta sobre ciegos para uso de los que ven* (1749), causando gran revuelo en la escena intelectual francesa.

La *Carta sobre ciegos* marcará un antes y un después en la forma de entender la ceguera, no porque contribuya con pensamientos completamente nuevos y originales sobre el tema, sino por la particular forma en que se aborda el problema: “No es la discapacidad del ciego lo que quiere entender el pensador de la Ilustración sino la estructura y el funcionamiento de su mundo.”⁵⁰

A partir de este enfoque, se desecha toda tendencia y prejuicio basados en la superstición, con el fin de reorientar los cuestionamientos hacia el terreno de la percepción sensorial, los procesos cognitivos y la configuración de la realidad del ciego. Cabe preguntarnos entonces, si tuviéramos un sentido extra, ¿percibiríamos la realidad del mismo modo en que lo hacemos actualmente? Y en esta misma línea, ¿es la realidad del ciego en cierto punto similar a la de los videntes? En torno a estas preguntas se atisban ciertas apuestas: “Diderot afirma que un ciego siempre será más realista, tenderá menos a postular la existencia de seres invisibles, puesto que la invisibilidad es ya una condición para él (...).”⁵¹ La discusión con respecto a la existencia de Dios es uno de los puntos más relevantes del escrito, siendo uno de los aspectos más radicales de su propuesta filosófica. Diderot seguirá los pasos del ciego y filósofo Nicholas Saunderson, que al momento de su muerte, sostendrá una notable

⁵⁰Ibíd., p. 205.

⁵¹Mattoni, Silvio, “Prólogo” a Diderot, Denis, *Carta sobre los ciegos...*, *op. cit.*, p. 18.

discusión con Gervas Holmes, encargado de entregar los sacramentos al filósofo ciego *ad portas* de su muerte. Parte de la conversación se resume a continuación:

Cuando estuvo a punto de morir, llamaron junto a él a un ministro muy hábil, Gervas Holmes, mantuvieron ambos una conversación sobre la existencia de Dios [...] El ministro comenzó exponiéndole las maravillas de la naturaleza: “¡Señor! —le decía el filósofo ciego—, ¡no siga con todo ese hermoso espectáculo que nunca estuvo hecho para mí! Fui condenado a pasar mi vida en las tinieblas y usted me cita prodigios que apenas entiendo y que sólo son pruebas para usted y para quienes ven como usted. Si usted pretende que yo crea en Dios, es preciso que me lo haga tocar.”⁵²

El hombre, dirá Saunderson, recurre a la figura de Dios como respuesta ante aquellas preguntas que no tienen una explicación de fácil acceso. No obstante, al plantear la posibilidad de su existencia, crea una respuesta que, a su vez, abre una nueva pregunta de acceso más limitado aún. Los ojos de aquel que ve no servirán de ayuda para dilucidar tales problemas.

Es indudable el carácter político-revolucionario que proyecta Diderot en su meditación filosófica, rompiendo con todo el institucionalismo teológico arraigado en la sociedad francesa dieciochesca. Silvio Mattoni, traductor de la *Carta sobre ciegos*, nos abre el panorama reflexivo de Diderot en torno a este aspecto más político: “los ciegos, con su conducta que no se deja guiar por el aspecto, los indicios de clase, la ropa y la belleza, apuntan hacia una utopía igualitaria, tanto en lo social como en el ámbito del pensamiento.”⁵³ Destaco la referencia que sitúa al ciego como una “utopía igualitaria”, y es que la ceguera permitiría fijar la atención en la utilidad o finalidad de las cosas, más que en el enfoque concerniente a la belleza y los aspectos más superficiales de la vida humana: “la belleza no es más que una

⁵²Diderot, Denis, *Carta sobre ciegos para uso de los que ven*, El Cuenco de Plata, México, 2005, pp. 85-86.

⁵³Mattoni, Silvio, “Prólogo” a Diderot, Denis, *Carta sobre los ciegos...*, *op. cit.*, p. 18.

palabra, cuando está separada de la utilidad”⁵⁴. Vuelco y crítica a la doctrina estética que apunta a un sentido de belleza interno, entendiendo a su vez que dichas categorías responden al temperamento de una época determinada y, por consiguiente, a una construcción en vía de constantes cambios de la mano de los portadores del conocimiento hegemónico: los videntes.

Las reflexiones de Diderot abrirán paso a un agudo debate público, escandalizando a la sociedad francesa que posteriormente lo acusará de promover ideales contra la religión, la moral y el estado. Al cabo de una semana tras la publicación de la *Carta sobre ciegos*, Diderot será encarcelado en la fortaleza de Vincennes donde deberá permanecer una temporada hasta retractarse de sus escritos. En el contexto político-social de la Francia del siglo XVIII, este tipo de ideas lo obligarán a adoptar una actitud mucho más recatada y solapada a nivel público, sin embargo, representará un importante quiebre para la tradición más conservadora del momento.

Las conclusiones que nuestro autor desprende de su reflexión sobre la ceguera, abrirán paso a pensar la metafísica, la moral y el intelecto como el resultado de nuestra experiencia corporal con el entorno, es decir, de la forma en que se percibe y se deja afectar por el exterior: “¡A tal punto nuestras virtudes dependen de nuestra manera de percibir y del grado en que nos afectan las cosas exteriores!”⁵⁵. Se inscribe Diderot en la corriente materialista, asumiendo que toda conciencia y conocimiento racional es un derivado de la experiencia de los sentidos y de su relación con la materia. Un ejemplo de aquello es la relación del ciego

⁵⁴Diderot, Denis, *Carta sobre ciegos... op. cit.*, pp. 36- 37.

⁵⁵Ibídem, p. 50.

con el pudor, y es que la vivencia de este tipo de problemáticas, no estarían justificadas para alguien desprovisto de la vista:

(...) sin los embates del aire contra los cuales nos protege la ropa, casi no entendería [el ciego] su uso; y confiesa francamente que no adivina por qué cubrimos más una parte del cuerpo que otra, y menos aún por qué extravagancia le damos preferencia entre dichas partes a algunas cuyo uso y las indisposiciones a que están sujetas exigirían que se mantuvieran libres.⁵⁶

Buena parte del interés por la ceguera en los pensadores de la corriente empirista de la época, se basa en las primeras intervenciones quirúrgicas para eliminar las cataratas. La pregunta se instala entonces en el tránsito de la ceguera a la visión, sustentando una gran variedad de formulaciones y cuestionamientos entre los filósofos modernos. Si bien Diderot no fijó su atención en el proceso de recuperación de la vista por parte del ciego, sí recopiló buena parte de la discusión filosófica y de la experimentación que se llevó a cabo a propósito de los avances en materias científicas aplicadas a la medicina.

Uno de los casos más icónicos fue el expuesto por el científico y filósofo irlandés William Molyneux a quien refiere Diderot como autor de uno de los cuestionamientos más relevantes para el estudio del funcionamiento de la visión y su relación con el resto de los sentidos. Hasta el momento, Descartes era un pionero en cuanto a los estudios relativos a la ceguera, quien a través de la figura del ciego de los bastones en la *Dióptrica* pretende equiparar las distintas experiencias de percepción a través de los sentidos.

Marion Chottin analiza la confrontación entre la postura racionalista y su contraparte empirista en los pensadores de la Ilustración, introduciendo la panorámica cartesiana como

⁵⁶Ibídem, p. 49

figura a continuación:

La figura del ciego de los bastones aparece desde el primer discurso de la *Dioptrique* y le sirve a Descartes para justificar su tesis de una transmisión instantánea de la luz: así como los bastones que sostiene en la mano, sin importar el largo, le permiten al ciego conocer al instante los movimientos impresos en su extremo opuesto, así la luz se transmite en un instante desde el sol hasta nuestros ojos, aunque para hacerlo tenga que cruzar enormes distancias. Sin embargo, según señala Véronique Le Ru en uno de sus artículos, lo que importa aquí es la asimilación, efectuada implícitamente por Descartes, de los rayos de luz a líneas geométricas vía la rectitud de los bastones.⁵⁷

El talante racionalista de la postura cartesiana será desestimado por la corriente empirista, quienes a través de la experimentación posibilitada por los avances médicos en materia de corrección de cataratas, se aproximan al problema de forma experimental. Molyneux propone la interrogante del siguiente modo:

Supongamos que un ciego de nacimiento que se haya convertido en un hombre adulto y a quien le han enseñado a distinguir, por medio del tacto, un cubo y una esfera del mismo metal y aproximadamente del mismo tamaño, de manera que cuando toca uno o lo otro pueda decir cuál es el cubo y cuál es la esfera. Supongamos que el ciego llega a gozar de la vista, el cubo y la esfera están apoyados en una mesa, y que preguntan si al verlos, pero sin tocarlos, podría discernir y decir cuál es el cubo y cuál es la esfera.⁵⁸

Molyneux afirmaría que el ciego no podría reconocer por la vista, aquello que conoció previamente a través del tacto, afirmación que determinará los estudios empiristas de la época moderna. A partir de lo que podríamos entender como una postura anti-racionalista en el tratamiento del problema, se asume la imposibilidad de traducir una experiencia sensorial

⁵⁷Chottin, Marion, "El ciego de los bastones ante el ciego de Molyneux: el racionalismo puesto a prueba por el empirismo", en *Revista Diecisiete*, año 1, número 1, 2011, p. 77.

⁵⁸*Ibidem.*, p. 99.

a una plataforma distinta de la original. Si bien los sentidos se complementan entre sí, no habría una equivalencia tácita entre uno y otro, por consiguiente, no habría unidad racional en lo referente a la experiencia sensorial. He aquí el problema de la teoría cartesiana: “el principal defecto del ciego de los bastones reside en el hecho que lo incita a tener por equivalentes dos dispositivos sensoriales que son en realidad esencialmente distintos”.⁵⁹

La postura de Diderot resulta clave para la reconfiguración de los estudios relativos a la percepción, y en particular, al modo en que la ceguera es concebida y problematizada desde la modernidad. Si antes las asociaciones en torno a la ceguera eran principalmente elaboradas en base a supersticiones y relatos míticos, la propuesta del francés nos abre un enfoque completamente diferente. La aproximación ya no se realiza desde la lógica de la ausencia de un sentido como sinónimo de inferioridad, culpabilidad y lástima, sino a partir de las particularidades y los aspectos inherentes de quienes conviven con la ceguera. Diderot no restringe ni minimiza la realidad del ciego, muy por el contrario, abre las posibilidades de ampliar y enriquecer lo que los videntes entendemos por ceguera, generando nuevas perspectivas que otorguen sentidos completamente distintos al precedente tradicional arrastrado desde la Antigüedad.

⁵⁹Chottin, Marion, «L’aveugle aux bâtons face à l’aveugle de Molyneux: le rationalisme à l’épreuve de l’empirisme», en *L’aveugle et le philosophe : ou Comment la cécité donne à penser*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, p. 93. (Traducción propia)

CAPÍTULO II

CEGUERA Y TRAZO. DIBUJO DE CIEGO COMO DIBUJO 'DE' CIEGO

Sin buscar demasiado verificar para convencerlo,
le contaré más bien una historia y le describiré un
punto de vista. El punto de vista será mi tema.

(Jacques Derrida, *Memorias de ciego*)

Declarar la toma de un *punto de vista* como lugar de aproximación al objeto, no sólo puede interpretarse en el sentido de apertura, sino también desde los aspectos limitantes de un encuadre que en tanto exhibe, admite de forma simultánea una constante fuga para los efectos de la aprehensión.

Para precisar este doble alcance propuesto por Derrida en relación al punto de vista, comenzaremos por advertir una interesante disimilitud en la convergencia de significados relacionados a la palabra francesa *point* [punto]: como sustantivo, 'point' tendría el sentido de 'lugar' —donde se gesta la visión y la perspectiva—, por otra parte, en su forma adverbial su significado es 'no'. Confluencia entre visión y no-visión, punto de *vista* como punto *ciego* desde donde se origina la visibilidad y se da lugar en el espacio. En palabras de Derrida:

El punto de vista es la perspectiva, es decir, la visión de la mirada que, poniendo en perspectiva, selecciona. Hablar de perspectiva quiere decir que siempre vemos las cosas, siempre interpretamos las cosas desde cierto punto de vista, según un interés, dividiendo un esquema de visión organizada, jerarquizada, un esquema siempre selectivo que, entonces, debe tanto a la ceguera como a la visión. La perspectiva debe volverse ciega

ante todo lo que esté excluido de la perspectiva; para ver en perspectiva, hay que ser negligente, hay que volverse ciego ante todo el resto; esto ocurre constantemente. Un ser finito sólo puede ver en perspectiva, así pues, de manera selectiva, excluyente, enmarcada, en el interior de un marco, de un borde que excluye.⁶⁰

Si trasladamos esta interpretación al terreno de las artes espaciales, y más precisamente al ámbito de la pintura y el dibujo, veremos cómo Derrida articula la ceguera como principio de cualquier esbozo de visibilidad. El trazo dibujante se abre camino a través de la oscuridad y deviene-espacio en tanto la mano ejecuta un gesto que emerge desde un “comando invisible”, dirigiendo el dibujo desde una *aperspectiva* del acto gráfico. Lo que guía este acto gráfico, ya sea el lápiz o el escalpelo, responde según Derrida a la observación respetuosa de un comando, el reconocimiento antes del conocimiento, en otras palabras: “observar la ley más allá de la vista, de ordenar la verdad a la deuda, de dar gracias a la vez al don y a la falta, a lo debido, a la falla del ‘hace falta’ del ‘hace falta ver’ o de un ‘queda por ver’ que connota a la vez la sobreabundancia y la falla de lo visible”⁶¹. Así, la *aperspectiva* alude a una ceguera operando como “condición de organización del campo de lo visible”⁶², un *punto ciego* como foco de no-visión que resulta indispensable para la concepción de lo visual.

El dibujo se abre paso sin ser pre-visto por el dibujante que permanece ciego ante la venida. Pese a la ceguera inscrita en la ejecución del dibujo, el dibujante será concebido como visionario en tanto introduzca acontecimiento y cree visibilidad. Lo visible ha de exteriorizarse como la presencia diferida de lo invisible —*différance*— y, por consiguiente,

⁶⁰Derrida, Jacques, *Artes de lo visible*, op. cit., p. 63

⁶¹Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p. 35 (Traducción inédita por Carlos Contreras Guala y Britt Marie Benítez)

⁶²*Id.*, p. 63

como parte de un correlato en la oposición que distingue y a la vez relaciona visibilidad e invisibilidad⁶³. Este correlato puede interpretarse a su vez como una correspondencia entre ambas partes, de cuya conjunción emerge la posibilidad de invención o trazamiento de un nuevo *acontecimiento*.

En este sentido, resulta imprescindible dilucidar el lugar de lo visible para el pensamiento derrideano, considerando la potencia histórica y tradicional que caracteriza dicho espacio enunciativo:

Lo visible es para Derrida, el lugar fundamental de la oposición entre lo sensible y lo inteligible, la noche y el día, la luz y la sombra. Asimismo, lo visible también es cómplice de todos los valores del aparecer ontológico y fenomenológico —el fenómeno, la teoría, la evidencia, la claridad o la verdad, el des-velar- que instituyen una fuerte jerarquía filosófica de los sentidos.⁶⁴

El privilegio de la presencia por sobre otros modos temporales⁶⁵ es un importante foco de atención para nuestro autor en la década de los sesenta, período en que la discusión en torno a lo visual cobra un sentido relevante para el desarrollo de su filosofía. La primacía de la percepción y la inmediatez de lo visible, son algunas de las temáticas abordadas por Derrida a lo largo de esos años, no obstante, será en los noventa cuando toda esta reflexión sea dirigida al terreno del dibujo y, más particularmente, a las experiencias de ceguera como

⁶³En "A propósito, el dibujo", Derrida hace alusión a ciertas aproximaciones filosóficas en torno a lo visible e invisible, haciendo especial hincapié en el tratamiento moderno del problema. En este contexto introduce brevemente ciertas indicaciones relativas al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, señalando que, para este último, lo visible no implicaría una oposición a lo invisible, de igual modo, la invisibilidad no se trataría de una reserva de visibilidad o de su ser en potencia. La invisibilidad en este sentido, participaría de la estructuración del campo de lo visible, puesto que todo lo visible es un campo de invisibilidad donde no hay oposición entre las partes. (Cfr. Derrida, Jacques, *Artes de lo visible, op. cit.*, pp. 163-164).

⁶⁴Michaud, Ginette; Masó, Joana; Bassas, Javier, "Presentación de los editores" en Derrida, Jacques, *Artes de lo visible, op. cit.*, p. 7.

⁶⁵Cfr. Jay, Martin, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 377.

originarias de lo visible.

El año 1991, Derrida publicará *Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas*, siendo el resultado de una aproximación a la ceguera, a propósito de la invitación extendida desde el museo de Louvre para ser curador de una de sus exhibiciones. Para Derrida “las *Mémoires d’aveugle* son, de entrada, las memorias o el diario, por decirlo así, el diario de a bordo de un ciego invitado a organizar una exposición en el Louvre. [...] el primer sentido de *Mémoires d’aveugle* es: ‘Aquí están las memorias de ciego que soy y que he sido durante esta exposición de dibujos’”.⁶⁶

La muestra en cuestión tuvo lugar desde el 26 de octubre de 1990, hasta el 21 de junio de 1991, siendo el Hall Napoleón el espacio físico donde se articuló y recopiló el trabajo de diversos artistas visuales que, de algún modo u otro, representaban las diversas formas en que la ceguera se hace visible en el arte pictórico. La invitación se regía por una sencilla regla: “Confiar la elección de una propuesta y de los dibujos que la justifiquen, tomados principalmente de las colecciones del Louvre”⁶⁷. Se trata entonces de una “meditación razonada sobre la virtud demostrativa de la obra, su valor argumentativo”⁶⁸. Así, en un intento por enriquecer la colección a través de diversas lecturas y panorámicas interpretativas, Derrida guiará la reflexión hacia el origen del dibujo, entendiendo la visibilidad de lo visible ya no desde la remisión a sí misma para la comprensión de su constitución, sino como la marca –*huella*– de una invisibilidad que se mantiene siempre en retirada, un *secreto* “irreductible

⁶⁶Derrida, Jacques, *Artes de lo visible, op. cit.*, p. 151

⁶⁷Viatte, Françoise; Michel, Régis, “Avant-propos”, en Derrida, Jacques, *Mémoires... op. cit.*, p. 7. (Traducción propia)

⁶⁸Ibidem, p. 7. (Traducción propia)

a la visibilidad diurna”.⁶⁹

Orientar la errancia: la experiencia del tanteo y la especulación

El juego de manos en los dibujos sobre ciegos, marca ciertas particularidades en el retrato que se genera en torno a los mismos. Dibujar el ojo ciego es secundario para fines plásticos y artísticos, pues será la mano la que releve el sentido de la vista, y cual prótesis visual, busque aprehender el espacio por medio de la anticipación.

Anticipar se entiende aquí como la toma por adelantado, el abrirse camino resguardando la exposición de la cabeza o, en otras palabras, el cuidado por no precipitar el avance en el espacio. Anticipar (*antecapere*) previene la precipitación (*prae-caput*). Si bien el ojo generalmente cumple con la función de la anticipación, para el caso de la ceguera será la mano la que desempeñe dicha labor preventiva: “Una de las funciones vitales del ojo, de la mirada equipada con ojos, es justamente *ver venir*, es decir, protegernos, protegernos de lo que viene. Para protegernos, anticipamos. ‘Anticipar’ quiere decir tomar de antemano (*antecapere*), apoderarse de antemano”⁷⁰.

El ciego se aventura tanteando y, procurando escoltar el avance por medio de su mano desnuda o armada, se cuida ante la posibilidad de la caída y el precipicio. Dicha experiencia es siempre una travesía, el avance no pre-visto o la improvisación espacial marcarán la pauta de una distintiva escena de ceguera: “Muchos dibujos de ciegos, es decir, representando

⁶⁹Derrida, Jacques, *Artes de lo visible...*, *op. cit.*, p. 76

⁷⁰Ibíd., p. 58-59.

ciegos, describen el movimiento del ciego avanzando sus manos a ciegas para *prever sin ver* lo que está ahí adelante y que deben tener en cuenta con sus manos, sin ojos”⁷¹. Este modo de atravesar los espacios y hacerse camino a través de la noche, es una de las figuraciones más sustanciales del dibujo sobre ciegos. El avance especulativo e imprevisto es sin duda una experiencia de apertura, de acontecimiento, es el juego a través del cual se explora el entorno, y a riesgo de caer, se aseguran las claves para un buen desplazamiento:

El ciego avanza con aprehensión, es decir, con una especie de inquietud que consiste en coger de antemano la cosa que necesita o de la que necesita protegerse. Así pues, la vista también es aprehensión [...] están ahí para prevenir, mediante la anticipación, mediante la preconceptualización, mediante la percepción: para ver venir lo que viene. Pero he aquí una primera dificultad, una primera aporía, si queréis, pues eso que viene, hacia nosotros, si debe constituir un evento⁷², no debemos verlo venir.⁷³

Si bien las manos representan un aspecto sustancial en el dibujo de ciegos, su presencia no siempre tiene un significado unívoco relativo al desplazamiento. Para ejemplificar dicho asunto, Derrida interrogará a algunas de las obras exhibidas en el Louvre, comenzando por el trabajo del pintor francés Antoine Coypel (1661 – 1722). En el caso de los ciegos de Coypel, la totalidad de sus representaciones muestran hombres con las manos por delante, “gesto que oscila en el vacío entre la prehensión, la aprehensión, la súplica y la imploración”⁷⁴. Al parecer, los ciegos que retrata Coypel serían la representación de la imploración de lo otro, de la mano caritativa, de la mano que les promete la vista (ver fig. 1, 2 y 3 del anexo). A diferencia de Coypel, los ciegos de Lucas de Leyden (1494 – 1533) podrían considerarse aun

⁷¹*Id.*, p. 59.

⁷²Acontecimiento (*évènement*).

⁷³Derrida, Jacques, *Artes de lo visible...*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁴Derrida, Jacques, *Mémoires...* *op. cit.*, p. 12.

más activos al implorar por la ayuda del otro, es por eso que se los ve autoseñalándose con el dedo índice, gesto que indica y visibiliza la afección corporal que los aqueja (ver fig. 4 y 5). Esta forma de señalarse a sí mismos, bien puede hablarnos de cierto narcicismo que los define, y, sin representarse ni presentarse, simplemente actúan en busca de una mano piadosa que les done, o devuelva la vista:

Extraña flexión del brazo o reflexión del pliegue. Auto-afección silenciosa, retorno sobre sí, relación consigo sin visión, y sin contacto. Diríamos que el ciego se refiere a sí mismo, con su brazo replegado, allí donde, inventando un espejo sin imagen, un Narciso ciego da a ver que él no ve. Él se muestra a sí mismo pero al otro. Él se muestra con el dedo *como* ciego. Por eso, he aquí que guía la mano del Salvador como si el otro no viera todavía el ojo por curar.⁷⁵

En este caso, las manos no sólo se extienden a modo de prótesis óptica que resguarde y oriente el avance en el espacio, los ciegos de Lucas de Leyden ruegan la recuperación o la donación de la vista: “el hombre afectado de ceguera es [...] el pecador al que Dios o Cristo salvará milagrosamente devolviéndole la mirada, es decir, abriéndole los ojos a una luz que ya no es natural o física, o sensible, sino sobrenatural.”⁷⁶ Aquel que es sanado de la mano de Cristo adquiere la calidad de testigo de la verdad o la luz divina, un archivista de visibilidad como prueba viviente de los milagros de Dios, que mediante su intervención divina otorgará al ciego testimonio de la luz.⁷⁷

En el caso de Coypel, y más precisamente en *El error*, las manos tantean, intentan anticipar para no caer. Ahora bien, resulta curioso el riesgo que corre el sujeto del *Error* dado que

⁷⁵Ibidem., p. 16-18

⁷⁶Derrida, Jacques, *Artes de lo visible...*, *op. cit.*, p. 159.

⁷⁷Cfr. Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 25.

la venda que cubre sus ojos parece ser un impedimento voluntario. Ya sea que él mismo u otro haya anudado la venda que lo rodea, el nudo que la sujeta no deja de estar al alcance de sus manos: “como si el sujeto del Error consintiera así con lo que le venda los ojos, como si él gozara de su sufrimiento y de su errancia, como si la escogiera, a riesgo de la caída, como si jugara a buscar al otro en el curso de una sublime y mortal gallinita ciega.”⁷⁸ Los ojos del hombre del *Error* ven, sin embargo, decide enceguercerse y aventurarse en el espacio, especulando su avance mediante el tanteo como quien busca *conocer* a riesgo de caer voluntariamente. Hablo de conocer y no “reconocer”, pues este nuevo modo de aprehender el espacio, no tendría equivalente a la experiencia visual que previamente puede haber generado el sujeto del *Error*, muy por el contrario, estaría gestando los principios de un modo completamente distinto de relacionarse con el entorno, y por consiguiente, otra forma de imaginarlo.⁷⁹

Ya sea en la representación de ciegos de Coypel o de Lucas de Leyden, se avista cierto carácter activo en la posición y la expresión de las manos, pues mientras uno se autoindica para sanar, los otros ansían conocer distintas formas de desplazamiento y así, nuevos modos del habitar. Ambas formas de representación bien podrían interpretarse como metáforas del conocimiento, al igual que la alegoría de la caverna de Platón, la cual representaría la imagen de todos los enceguercimientos posibles según Derrida. Para el caso de los prisioneros que nos muestra Platón, jamás se habla de las manos como un elemento significativo dentro del

⁷⁸Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 21

⁷⁹Para sostener este punto, me permito citar al fotógrafo ciego Evgen Bavcar (1946 -): “Cuando imaginamos cosas, existimos: no pertenezco a este mundo si no puedo decir que lo imagino a mi manera. La imagen no es por fuerza algo visual: cuando un ciego dice que imagina, significa que él también tiene una representación interna de realidades externas.” (<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/evgen-bavcar-fotografo-ciego> Consultado el día 4 de febrero de 2017).

contexto que los circunscribe, y es precisamente sobre este asunto donde fija la atención el argelino:

Pero Platón los representa inmóviles, nunca ellos llevan las manos hacia la sombra (skia) o hacia la luz (phôs), hacia las siluetas o las imágenes que se dibujan en la pared. En dirección de esta *skia-* o *foto-*grafía, en vista de esta escritura de sombra o de luz, ellos no se aventuran, como el hombre solo de Coypel con las manos adelante. Ellos conversan, ellos hablan de memoria, Platón los imagina sentados, encadenados, capaces de dirigirse unos a otros, de ‘dialectizar’, de perderse en el resonar de las voces.⁸⁰

Tanto los ciegos de Coypel como los de Lucas de Leyden ansían el encuentro con lo otro, con la visión, el conocimiento, o la mano piadosa que los socorra. En el caso de los prisioneros representados por Platón, el escenario es mucho menos activo, pues sólo quedan a la espera de aquello que las sombras les muestre, sin arrojarse ni arriesgarse a la caída que supone hacerle frente a ese espectáculo de enceguecimiento. La relación entre ver y saber (*voir/savoir*) irrumpe una y otra vez a lo largo de la historia del pensamiento occidental, lo cual por oposición implica el afianzamiento del vínculo entre ceguera e ignorancia: “toda la historia, toda la semántica de la *idea* europea, en su genealogía griega, lo sabemos, lo vemos, asigna el ver al saber”.⁸¹ Y cómo no, si consideramos que para Platón el ojo es al sol como el hijo al padre, o en otras palabras, el ojo tendría una estrecha similitud con el sol, pues se trata del órgano más helioforme de todos: “el sol no es la vista pero, al ser su causa, es visto por ella misma. (...) De este modo, lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la inteligencia y de lo que se entiende, esto es el sol en el ámbito visible respecto de la vista y

⁸⁰Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 22

⁸¹Ibidem. p. 18

de lo que se ve.”⁸² El sol es la fuente primaria de todo conocimiento, y es el ojo el que capta aquello que el sol posibilita. No es extraño que toda la historia del pensamiento occidental esté teñida de esta lógica platónica, somos herederos de las estructuras metafísicas del mundo griego.

La ceguera alegórica

Si retomamos la imagen del ciego con los brazos extendidos, tanteando, explorando o implorando visibilidad, podríamos hablar de la experiencia de tres tiempos asociados a la memoria y a la invisibilidad. En este contexto, aquel que se aventura en el espacio busca prever donde no se ve, donde ya no se ve, o donde aún no se ve. A su vez, este errático desplazamiento a tres tiempos, es también una metáfora del artista que, especulando en el espacio, genera visibilidad en cuanto inscribe el trazo y crea diferenciaciones sobre la superficie: “el dibujante y el ciego tienen esto en común: aprehenden o figuran lo visible con su mano, tanteando. Su ceguera respectiva se vuelve condición de otra manera de “ver” el mundo”⁸³. Abrirse espacio para el desplazamiento, o bien, experimentar la llegada del trazo que abre y origina el dibujo, es en ambos casos el resultado de un ejercicio que no está asegurado por la anticipación.

Sin pre-ver se orienta el movimiento que genera visibilidad, y por consiguiente, cierta vivencia de la ceguera, cierta aprehensión de la ceguera daría origen al dibujo:

La tesis o la hipótesis era que todo dibujante, en tanto que dibuja, realiza una experiencia de la ceguera, de la fascinación. Mi hipótesis, por decirlo así, o mi tesis, si lo preferís,

⁸²Platón, *La República*, 508b.

⁸³Derrida, Jacques, *Artes de lo visible...*, *op. cit.*, 137.

era que un dibujante que trabaja con los ojos y con las manos no puede no quedarse fascinado por el espectáculo de los ciegos. [...] Ve también a alguien que, no viendo, se sirve de sus manos para orientarse, para reconocer un camino, para trazar un camino, y todo pasa entonces por entre el ojo y la mano, de manera que la estructura general de esa situación de dibujo de ciego es que el dibujante, cuando dibuja a un ciego, sea cual sea la variedad o la complejidad de esa escena, siempre se está dibujando a sí mismo, está dibujando lo que puede sucederle y, así pues, está ya en la dimensión alucinada del autorretrato.⁸⁴

En consideración de lo expuesto, se identifican dos principales hipótesis que guiarán la experiencia especulativa de las *Memorias de ciego*. Ambas hipótesis no buscarán confirmarse la una a la otra, pero sí se cruzarán a lo largo de la exposición que nos propone Derrida a propósito del dibujo.

Hipótesis número uno: el dibujo es ciego, si no el dibujante o la dibujante⁸⁵. La operación del dibujo tendría directa relación con el encegamiento, pues ya no será pensado el dibujo desde o a través de los ojos, muy por el contrario, dibujar sería principalmente una experiencia ab-ocular, sin ojos. En segunda instancia, o como hipótesis número dos, el dibujo de ciego es un dibujo *de* ciego, la expresión de un doble genitivo actuando en el origen del dibujo.⁸⁶ Para Derrida, esta segunda hipótesis se configurará como un elemento fundamental para la comprensión de la experiencia del tanteo y el juego de manos involucrado en cualquier manifestación de la ceguera. A su vez, nos habla de la superposición de dos experiencias de ceguera, el injerto de un punto de vista sobre otro que, como hemos analizado, resulta ser tan ciego como vidente.

⁸⁴Ibidem., p. 156

⁸⁵Cfr. Derrida, Jacques, *Mémoires...*, p. 10

⁸⁶Cfr. Derrida, Jacques, *Mémoires...*, p. 10

La mano del ciego (y del dibujante) palpa un espacio mal delimitado⁸⁷ y cual prótesis de la vista, “destaca lo que se dibuja con la ayuda de aquello con lo que se dibuja.”⁸⁸ Dar muestra de la ceguera a través del dibujo es en principio, destacar las manos, mostrar las manos del ciego que simultáneamente está siendo visibilizado por las manos de otro ciego, aquel que inscribe dos experiencias de ceguera al momento del trazamiento. Resulta pertinente preguntarse:

¿Qué ocurre cuando escribimos sin ver? Una mano de ciego se aventura solitaria o disociada, en un espacio mal delimitado, tantea, palpa, acaricia en tanto que inscribe, se confía a la memoria de los signos y suple la vista, como si un ojo sin párpado se abriera en la punta de los dedos: el ojo de más acaba de aparecer muy cerca de la uña, un solo ojo, un ojo de tuerto o de cíclope.⁸⁹

El dibujante que se fía de la vista presente y la percepción visual, comienza a transformarse en aquello mismo que dibuja. El dibujo no puede anticiparse debido a que no es dirigido por un comando visual que nos permita pre-ver su desarrollo, sino por una actitud pensadora o una memoria del trazo que está siempre al borde del enceguecimiento: “cuando además escribo sin ver [...] en la noche o los ojos en otra parte, un esquema ya se anima en mi recuerdo”.⁹⁰

Dibujar es encontrarse ya sobre el camino de la ceguera, una precipitación en la oscuridad nocturna desde donde se generará la grafía entregada a la mirada y la palabra del otro. Siendo lo visual el lugar de la representación, se involucra necesariamente la experiencia de

⁸⁷Delimitación en tanto encuadre. La aseguración del cuadro se configura principalmente a través de la vista.

⁸⁸Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 12

⁸⁹Ibidem., p. 11

⁹⁰*Id.*

un testigo, “porque hay visión hay testimonio, testigo que opera en ese hueco de invisibilidad, en la fracción del espacio visual que lo requiere testigo, tercero, *testis*. El que da testimonio es siempre ciego.”⁹¹

La vista está acechada por la ceguera, no desde la lógica de la oposición en tanto diferencia, sino en completa cohabitación o coexistencia recíproca. Derrida señala:

Esta ceguera no es sencillamente opuesta ni puede oponerse a la visión. Habita el corazón de la lucidez, de la vista. Puede aprehenderse siguiendo distintos ángulos. En el momento en que dibuja, incluso a partir de un modelo, el artista avanza en la noche. El trazo del dibujo avanza en la invisibilidad. Por otro lado, el trazo mismo es invisible. El trazo es lo que separa, diferencia, es el intervalo y, en cuanto tal, no es visible.⁹²

El trazamiento en sí no es visible al ojo, se trata de un juego de especulación e invención que abre la superficie y la inscribe de un conjunto de trazos que producen visibilidad, visibilidad que a su vez dependerá del gesto invisible que la posibilite: “lo que el dibujo muestra como visibilidad es una mostración de lo invisible. Los dibujantes, los pintores no dan a ver “algo”, y sobre todo los grandes: dan a ver visibilidad, algo que es completamente distinto, lo cual es algo absolutamente irreductible a lo visible, que permanece invisible.”⁹³ El trazamiento produce visibilidad y al mismo tiempo, mantiene en retirada cierta invisibilidad que coordina las posibilidades de ver y mover:

La visibilidad de lo que es diferencial, de lo que marca la marca, de lo que deja una huella, no es solamente asunto o cuestión del ojo [...] Así pues, hay una experiencia

⁹¹Santos Guerrero, Julián, *Círculos Viciosos: En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p.65

⁹²Derrida, Jacques, *Artes de lo visible, op. cit.*, p. 141

⁹³Ibidem., p. 71

del secreto, es decir, de lo que se retira en relación con la visibilidad, en relación con las luces, en relación con el propio espacio público.⁹⁴

El secreto aguarda en la re-tirada del trazo, pues en tanto se despliega la grafía, siempre hay algo que se sustrae de lo visible. Así, en el espaciamento siempre hay algo que queda fuera de los márgenes de lo tematizable, pues “para que yo comparta algo, para que comunique, objective, tematice, la condición es que exista algo no tematizable, no objetivable, no compartible [...] una resistencia radical a la luz de la fenomenicidad, una resistencia irreversible.”⁹⁵

Retrato, autorretrato, memoria

El ojo del dibujante, fijado en la búsqueda de su propia mirada que le devuelve el espejo, se parece al ojo de un ciego. Se ciega a sí mismo, no viendo sino un ojo que no ve nada. Por ello, el autorretrato es por excelencia el lugar de la ceguera del artista.⁹⁶

Desde el momento en que el dibujante dibuja, una experiencia de ceguera ya está teniendo lugar. Para el caso del autorretrato e incluso del retrato, esta escena no tiene mayores diferencias, pero sí se torna completamente ilustrativa a la hora de demostrar en qué medida o de qué forma se lleva a cabo la inscripción a partir del enceguecimiento.

La visión y no-visión propias del dibujar, quedan completamente evidenciadas al momento de analizar la ejecución del autorretrato, pues quien autorretrata no podría mantener

⁹⁴Ibíd., p. 76

⁹⁵Derrida, J., Ferraris, M., *El gusto del secreto*, op. cit., p. 79

⁹⁶Derrida, Jacques, *Artes de lo visible*, op. cit., p. 137.

la atención puesta en el modelo (su reflejo en el espejo) y en el dibujo de forma simultánea. En principio, el dibujante enfoca su objetivo, lo visualiza e interpreta para posteriormente almacenarlo, fiándose de la memoria para generar el movimiento hacia el papel o el lienzo. Lo que aquí nos interesa es precisamente el momento de almacenamiento, pues es en ese gesto donde la memoria tiene un lugar relevante para que el dibujo tenga lugar.

El catedrático de la Universidad DePaul, Michael Naas, autor de diversas investigaciones relativas al pensamiento derrideano, interpreta y nos acerca la propuesta de este último en relación a la experiencia del dibujo, y más precisamente, del autorretrato:

Cuando un artista intenta dibujarse, por ejemplo, llega a ser todavía más claro que no puede a la vez verse y dibujarse viéndose en un espejo, que no puede dibujarse dibujándose sin mirarse en un espejo donde no está dibujándose. Lo que llamamos un autorretrato está siempre, entonces, marcado por lo invisible y no se reúne nunca él mismo en un proceso de identificación. El inevitable enceguecimiento entre el dibujante y su tema golpea aquí al dibujante mismo, al interior mismo de su auto-retrato. Con el fin de representarse, el artista se sumerge en la noche del retrato donde la visión debe ceder a la memoria y el estatuto del autorretrato comienza a temblar.⁹⁷

Entre la vista y el dibujo hay una actitud pensadora, una interpretación y encapsulamiento por medio de la memoria, entendida como un componente indispensable para el movimiento que genera el dibujante entre el modelo y la representación de éste a través del dibujo. Enceguecimiento en el corazón del autorretrato, momento de cohesión y posterior visibilización por medio del trazo.

A propósito de este espacio de memoria entre la vista y el dibujo, Derrida señala: “La

⁹⁷Naas Michael, *La nuit du dessin : foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida*. En, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2010, n° 62, p. 261-262. (Traducción por Carlos Contreras Guala)

heterogeneidad permanece abisal entre la cosa dibujada y el trazo dibujante, ya sea entre una cosa representada y su representación, el modelo y la imagen.”⁹⁸ En este sentido, el enceguecimiento que captura al dibujante puede entenderse de dos modos, ya sea como víspera o memoria del día (reserva de visibilidad), o bien como un aspecto completamente ajeno a la fenomenalidad de lo visible. Bajo estas premisas se desarrolla una nueva hipótesis, la cual instala al dibujante como presa de la heterogeneidad entre lo visible y lo invisible: “Mi hipótesis, recuerde usted que estamos siempre en la lógica de las hipótesis, es que el dibujante se ve siempre presa de esto, cada vez universal y singular, que habría que llamar *lo no visto* [*l’invu*], así como decimos *lo no sabido* [*l’insu*]. Se lo recuerda, es apelado, fascinado o llamado por él.”⁹⁹ Este abismo entre una cosa y otra, obliga al artista a atravesar cierta experiencia de enceguecimiento al momento de ejecutar el autorretrato, dándole más espacio a la memoria que a la percepción para tales efectos. Ahora bien ¿de dónde nace esta idea de vincular la invisibilidad de un modelo, con la memoria que lo llevará a la representación gráfica? Derrida relaciona ambas condiciones a propósito de “El arte mnemónico”, texto de Charles Baudelaire en el que se estrechan los lazos entre invisibilidad y memoria:

Quiero hablar del método de dibujo del Sr. G. Dibuja de memoria, y no a partir del modelo (...) todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan según la imagen escrita en su cerebro, y no a partir de la naturaleza. (...) Cuando un verdadero artista ha llegado a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le será más un *estorbo* que una ayuda.¹⁰⁰

El dibujo se fía de la memoria, de una reserva natural de memoria que opera como matriz

⁹⁸Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁹Ibidem., p. 50

¹⁰⁰Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1995, pp. 95-97.

naturalmente sacrificial pues ejecuta una clasificación de lo visible, una suerte de filtro y selección de aquello que posteriormente será inscrito en la superficie donde se instala el dibujo. Al focalizar una imagen para llevarla al papel siempre hay algo que se sacrifica, pues para dar a ver visibilidad, es necesario dejar algo fuera, invisible.

En torno a este contexto, Derrida hace referencia a dos lógicas o dos grandes paradojas de lo invisible como origen del dibujo. En primer lugar, alude a un pensamiento trascendental, seguido de una lógica sacrificial que darían sustento a la invisibilidad como posibilidad de lo visible. Véronique Fóti en su texto *Vision's Invisible*, nos otorga una aproximación a dicho terreno del pensamiento derrideano:

Derrida delinea provisionalmente dos grandes “lógicas” de lo invisible en el origen del dibujo: la lógica trascendental de las condiciones invisibles del trazo que vuelve visible, y la lógica sacrificial del acontecimiento transgresivo de volver visible lo invisible, al costo de aflicciones compensatorias tales como la ceguera o castración. La dualidad de estas lógicas es provisional puesto que ellas se contaminan y se “suplementan” una a la otra.¹⁰¹

La primera de estas lógicas, es decir, la lógica trascendental, instalaría lo invisible como condición de posibilidad del devenir visible del trazo, mientras que la lógica sacrificial apunta a todo aquello que debe ser sacrificado para poder dar a ver algo. A su vez, estas dos paradojas tienen subdivisiones que si bien hemos ido adelantando a lo largo del presente capítulo, no está de más organizar a la luz de estas clasificaciones. Comencemos por la primera de sus lógicas o pensamientos, pues para el caso de la lógica trascendental, Derrida identificará tres aspectos o “tres especies de impoder [*impouvoir*]” que otorgan su recurso cuasi

¹⁰¹Fóti, Véronique, *Vision's invisible: Philosophical explorations*, State University of New York Press, New York, 2003, p. 77.

trascendental a la experiencia del dibujo¹⁰².

El primer aspecto o *aperspectiva del acto gráfico*, da cuenta de la imposibilidad de ver y dibujar de forma simultánea, por consiguiente, el dibujante deberá ver para luego fiarse de la memoria y llevar lo visto (reinterpretado) al terreno del dibujo. Al no poder mantener la vista puesta en el modelo a la vez que se asegura la superficie donde se instala el dibujo, la “punta originaria del trazo” abre el espacio desde la invisibilidad, instancia ante la cual el dibujante se encuentra completamente ciego: “el dibujante no ve presentemente pero ha visto y verá: la aperspectiva es la perspectiva anticipadora o la retrospectiva anamnésica”.¹⁰³

El segundo aspecto de esta lógica trascendental, entendido como *eclipse* o *retirada*, o incluso como *inapariencia diferencial del trazo*, nos habla de la invisibilidad del trazo en tanto tal, ya no pudiendo clasificarlo desde lo sensible o inteligible, sino como aquello que se sustrae del dibujo: “Si la operación por la cual el trazo se produce procede siempre en la noche, ese mismo trazo resta, una vez trazado, invisible; vemos el borde de un contorno, vemos la forma o el color, pero nunca vemos el trazo mismo.”¹⁰⁴ El trazo para Derrida siempre estaría ligado a cierta inaccesibilidad, la línea en sí misma no se ve, principalmente porque crea diferenciaciones y divisiones en las superficies donde se da lugar, uniendo y ensamblando sólo a causa de las constantes separaciones que va generando, en otras palabras “el trazo diferencial es naturalmente el rasgo aparentemente visible que separa dos plenitudes, o dos superficies, o dos colores, pero que, en tanto que trazo diferencial, es lo que permite toda identificación y toda percepción”.¹⁰⁵

¹⁰² Cfr. Naas, Michael, *La nuit du dessin...*, p. 258.

¹⁰³ Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁴ Naas, Michael, *La nuit du dessin...*, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰⁵ Derrida, Jacques, *Artes de lo visible...*, *op. cit.*, p. 147.

El trazo eclipsado no puede decirse en el presente, pues no se congrega en ningún presente según Derrida. Así, cual *Shibboleth*¹⁰⁶, el trazo crea fronteras e intervalos en el espacio, una persiana de diferenciaciones y espaciamentos sin apropiación posible.¹⁰⁷ En otras palabras: “una celosía de trazos que cortan el horizonte y a través de los cuales, *entre* los cuales usted observa sin ser visto, usted entrevé lo que quiero decir: ley de la entrevista. Por la misma razón el trazo no es sensible, como lo sería lo colmado de un color. Ni inteligible ni sensible”.¹⁰⁸

Como tercer y último aspecto dentro de esta lógica trascendental, tenemos la *retórica del trazo*, entendida como la constante relación que lo visible del dibujo mantiene con lo invisible, siendo este último el que fija cierta autoridad y hegemonía para el desarrollo y despliegue de lo visual: “La relación entre la retórica y el dibujo no es una simple cohabitación sino una relación de dominación o de hegemonía de palabras sobre la imagen, de cierto invisible sobre lo visible (...)”¹⁰⁹. La retórica del trazo abre la posibilidad del re-conocer sin conocer¹¹⁰, en otras palabras: “(...) su esfuerzo dibujante consiste, pues, en dar a ver lo invisible que le constituye y hacerlo en su misma operación iniciada, en su puesta por obra donde resulta esa imposibilidad y éste don de la palabra múltiple que gestiona un desacuerdo sin síntesis ni superación dialéctica”¹¹¹

Estos tres aspectos de la lógica trascendental nunca se muestran en lo visible del dibujo

¹⁰⁶En hebreo *Shibboleth* quiere decir “espiga” o “río”. Esta palabra fue usada como código fonético por los galaaditas para distinguirse de los efraimitas, diferenciando a un pueblo del otro por el sonido que emitían en su pronunciación.

¹⁰⁷Cfr. Derrida, Jacques, *Mémoires...*, pp. 58 – 59.

¹⁰⁸Derrida, Jacques, *Mémoires...*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁹Naas, Michael, *La nuit du dessin...*, op. cit., p. 259.

¹¹⁰Cfr. Santos Guerrero, Julián, *Círculos Viciosos...*, p. 33.

¹¹¹Ibidem., p. 66

mismo, por el contrario, actúan y configuran la visibilidad del dibujo siempre desde la retirada, a partir de cierta invisibilidad que daría origen a lo visible. Nos encontramos entonces con diversas formas de concebir la distancia entre lo visible y lo invisible, sus relaciones y divergencias a la hora de conformar el dibujo, y el modo en que éstas se dinamizan entre ellas. Ejemplo de aquellas distancias es el abismo que separa al modelo de la representación artística, poniendo en jaque la idea de mimesis tradicionalmente ligada al dibujo (y a muchas otras formas de representación), rompiendo con la idea de literalidad del retrato y abriendo paso a la heterogeneidad del dibujo respecto del modelo. Podemos preguntarnos entonces por el lugar del modelo en relación al dibujo, y más que eso, sobre toda dinámica especular y sus talantes tradicionales ligados a cierta hegemonía y jerarquización que instala el “origen” por sobre cualquier “derivado” representacional.

A propósito de estos cuestionamientos, Derrida hace referencia a la calidad de este status tradicionalmente asociado al platonismo, desmontando la lógica de aquella vinculación teñida de semblantes valóricos que han forjado buena parte del pensamiento filosófico occidental. En palabras del autor:

En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple. Puesto que lo que es reflejado se desdobra en sí mismo y no sólo porque se le adicione su imagen. El reflejo, la imagen, el doble desdobra aquello que duplica. El origen de la especulación se convierte en una diferencia. Lo que puede mirarse no es uno y la ley de la adición del origen a su representación, de la cosa a su imagen, es que uno más uno hacen al menos tres.¹¹²

El origen que sirve de modelo al dibujo nunca es del todo aprehensible, es así como el mode-

¹¹²Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1986, p. 63.

lo supone más un estorbo que una ayuda para efectos del dibujo. No existe perfección o simetría absoluta entre el modelo y el dibujo, y es precisamente allí donde se advierte cierta esencia de la *representación*.

El historiador estadounidense Martin Jay, hace referencia a dicha interpretación derrideana planteando la problemática desde el mimetismo, expresión concebida como la versión visual del logocentrismo:

Aunque las dos imágenes sean en apariencia idénticas, siempre hay un excedente, una otredad invisible, que necesariamente desestabiliza su unidad especular. El mimetismo, visual o lingüístico, nunca es perfecto, porque no hay referente original enteramente unificado y completo en sí mismo, previo al proceso especulativo, que pudiera reproducirse sin juntura.¹¹³

La “perfección” mimética nunca es perfecta, el retrato está atravesado por cierta clase de autonomía que desarticula cualquier identificación con algo que esté fuera de sí mismo. La identidad del retrato se encuentra en el retrato mismo, pues si bien puede estar influenciada por cierta relación con un modelo externo, desde el momento en que el dibujo tiene lugar, el retrato produce la génesis de un sujeto independiente.

Jean-Luc Nancy, en su texto *La mirada del retrato*, profundiza y problematiza la relación entre exterior e interior del retrato, cuestionando la tradición que mantiene viva la jerarquía entre el retratado y el retrato, siendo el segundo la versión derivada de un modelo pensado tradicionalmente como auténtico, e incluso ontológicamente superior. La mimesis, como señalábamos, queda desestabilizada por esta forma autónoma de concebir el retrato, y es bajo este contexto que Nancy señala:

¹¹³Jay, Martin, *Ojos abatidos...*, *op. cit.*, p. 381.

Si elegimos detenernos en el momento de la exterioridad y sostener firmemente su subsistencia *autónoma*, entonces habrá que sostener conjuntamente con la lógica de una *mimesis* contradictoria, una lógica distinta, desfasada, en cuyos términos ya no nos preguntaremos de qué modo el retrato es retrato del sujeto, sino de qué modo él mismo es la ejecución de dicho sujeto.¹¹⁴

En otras palabras, cuando hablamos de “sujeto” del retrato, ya no se hace referencia a nada que esté fuera del soporte que significa el retrato en sí mismo: “El sujeto del retrato es el sujeto que el retrato mismo es: tanto por el hecho de que el retrato es el sujeto (el objeto, el motivo) [...] como por el hecho de que esta pintura es el lugar donde tal o cual sujeto (persona, alma) nace”.¹¹⁵ Podemos preguntarnos entonces por el motivo que vuelve inessential al modelo en relación al dibujo, y es que su constante ausencia es parte también de la esencia de retrato.¹¹⁶ El sujeto que actúa como modelo siempre está en retirada, así, su ausencia es lo único relevante y esencial para la significación del retrato mismo. A propósito de este tema, Nancy hace referencia a La Gioconda como un caso característico del retrato que cobra sentido en sí mismo, jamás contrastado con su modelo y, por consiguiente, teñido de una sustanciosa incertidumbre:

La semejanza no tiene *nada que ver* con el reconocimiento. Jamás vemos los originales de la inmensa mayoría de los retratos que contemplamos, y no es por azar que la identidad de Mona Lisa, arquetipo del retrato, permanece incierta hasta en su sexo y tanto como el sentido o la inflexión de su sonrisa (o bien es precisamente esta incertidumbre la que le otorgó su lugar legendario). Hasta puede ocurrir que admiremos retratos que en su momento fueron juzgados insatisfactorios desde el punto de vista del reconocimiento.¹¹⁷

¹¹⁴Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 31.

¹¹⁵Ibidem. p. 28.

¹¹⁶Cfr. Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, p. 39.

¹¹⁷Ibidem. p. 40

Como se advierte, el modelo como totalidad es siempre inasible y por lo demás, su ausencia es el fundamento o la esencia del dibujo del retrato. Siempre la retirada, el exceso, la ausencia que pone en jaque el juego del reconocimiento.

Al momento de llevar a cabo el retrato, la percepción (siempre parcial) encuadra ciertos rasgos relevantes para el posterior trazamiento, pero es el juego entre memoria e imaginación el que proporcionará cierta intencionalidad e interpretación para aquello que se visibilizará por medio del dibujo. Dar espacio a este abismo que suspende la percepción presente y da paso a la memoria para la posterior representación, es el lugar donde Derrida instala al dibujante vidente, pues quien por temor al error se empecina en la vista y en la percepción presente, estará al borde de un nuevo engeguencimiento precisamente por miedo a la ceguera: “el dibujante que se fía de la visión, de la visión presente, aquel que teme la suspensión de la percepción visual, aquel que no quiere hacer su duelo, ese comienza a volverse ciego por el simple temor de perder la vista.”¹¹⁸

El temor de no capturar al modelo en su totalidad, es de algún modo la no comprensión de la esencia del retrato en sí, pues la semejanza nada tiene que ver con la similitud entre el modelo y el retrato desde una perspectiva presente, sino con la ausencia del primero en relación con el dibujo. Maurice Blanchot plantea este asunto como figura a continuación:

Como poco a poco se fue advirtiendo, un retrato no es semejante por hacerse similar al rostro, sino que la semejanza comienza y existe con el retrato y sólo en él; ella es su obra, su gloria o su desgracia, en lo que se expresa el hecho de que el rostro no está allí, está ausente y no aparece sino desde esa ausencia que es precisamente la semejanza.¹¹⁹

¹¹⁸Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁹Blanchot, Maurice, *L'amié, Paris*, Gallimard, 1971, p. 43. Citado por Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, p. 37.

El duelo a causa de la imposibilidad de la apropiación total e imparcial de lo visible, impulsa la intención de captar ciertas generalidades del modelo a retratar, premisa que posteriormente Derrida contrastará con el origen del dibujo asociado a la *skiagraphia*. De este modo: “Se entabla entonces un duelo entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria, que ha adquirido el hábito de absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno”¹²⁰. Resulta imposible hacer justicia a cada detalle presente en el modelo, aspirar a la imparcialidad parece a todas luces ser una empresa inviable.

Ya sea en un caso de retrato u autorretrato, la memoria cual síntesis de lo visible, captará ciertos rasgos del modelo para interpretarlos a través del dibujo, no obstante, la memoria no sería sólo un instrumento facilitador del proceso, sino la causa que dará origen al dibujo. Por la memoria y para la memoria, el retrato como esfuerzo por mantener vigente aquello que se ausentará tras la inscripción. Así, la memoria procura la captación del modelo como paso previo al trazamiento del dibujo, aunque en el dibujar mismo se halle el propósito de conmemorar, recordar y evocar la presencia de un modelo ausente, invisible. Este es el caso de Dibutade, joven corintia a quien se le atribuye el origen del dibujo en cuanto traza la silueta de su amado guiándose por la sombra que éste reflejaba en la muralla (Ver fig. 6 del anexo). El dibujo nacería por necesidad, la partida del ser querido impulsa la generación de un recuerdo que dé cuenta de ciertos rasgos de quien pronto permanecerá ausente. Derrida señala:

Que Dibutade, la mano a veces guiada por Cupido (...) siga entonces los trazos de una sombra o de una silueta, que ella dibuje en la superficie de un muro o sobre un velo, en todos los casos nos encontraríamos con que una *skiagraphia*, esa escritura de

¹²⁰Baudelaire Charles, “El arte mnemónico”, citado en Jacques Derrida en *Mémoires d’aveugle*, p. 51.

la sombra, inaugura un arte del enneguecimiento. La percepción pertenece desde el origen al recuerdo. Ella escribe, entonces ella ama ya en la nostalgia.¹²¹

El caso de Dibutade nos habla del origen asociado a la invisibilidad y a la ausencia del otro, dibujo como huella que encuentra su origen en las sombras y en el enneguecimiento. Así, lo visible del dibujo estaría en conexión con algo que no se visibiliza, y por consiguiente, el sentido intrínseco e interior del dibujo estaría siempre siendo trabajado desde afuera, la presencia por la ausencia, lo visible por lo invisible: “cada término pretendidamente “simple” lleva la huella de otro, la supuesta interioridad del sentido está siendo trabajada ya por su propio afuera. Se encuentra ya siempre fuera de sí. Es ya *différente* (de sí) antes que tenga lugar cualquier acto de expresión”.¹²² Lo que queda visible entonces, no es sino el resultado de una relación con lo invisible que se ausenta, de esta forma, la borradura o la ausencia ya no sería un elemento ajeno a la visibilidad del dibujo, muy por el contrario, conformaría parte de la estructura fundamental del mismo: “No siendo la huella una presencia, sino un simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura.”¹²³

¹²¹Derrida, Jacques, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 54.

¹²²Derrida, Jacques, *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 2014, p. 56

¹²³Derrida, Jacques, *La différence*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 22.

CAPÍTULO III

CEGUERA Y DECONSTRUCCIÓN:

SOBRE LOS ALCANCES DEL DISCURSO DE LA VISIBILIDAD

Una aproximación a la *différance*

En consideración de la constante referencia a las formas tradicionales de concebir las oposiciones que atañen a la filosofía, resulta pertinente detenernos brevemente en la idea de *différance* a la que alude Derrida, siendo parte esencial de la estructura que esta investigación busca aproximar.

El pensamiento filosófico occidental está organizado en base a múltiples oposiciones conceptuales que determinan el razonamiento y las lógicas argumentales en todos los niveles posibles. En este contexto, la *différance* como “espacio” diferido que aúna las polaridades conceptuales, no puede pensarse desde la lógica de lo originario desde donde se generen los elementos partícipes de la diferencia. Lo diferido se “produce” en la medida en que la *différance* sea el paso entre un elemento y otro. En otras palabras:

[...] el movimiento de la *différance*, teniendo en cuenta que produce los diferentes, teniendo en cuenta que diferencia, es la raíz común de todas las oposiciones de conceptos que escanden nuestro lenguaje, tales como para limitarnos a algunos ejemplos: sensible/inteligible, intuición/significación, naturaleza/cultura, etcétera. Como raíz común, la *différance* es también el elemento de lo *mismo* (que se distingue de lo idéntico) en el que se anuncian estas oposiciones.¹²⁴

No existe en nuestro idioma traducción que mantenga intacto el sentido que la palabra *différance* tiene en francés, pues en español el juego que se genera tras el reemplazo de la *e* (*diffé-*

¹²⁴Derrida, Jacques, *Posiciones*, *op. cit.*, p. 24.

rence) por la *a* (*différance*), queda completamente anulado a falta de una palabra que resulte equivalente, entorpeciendo así el sentido conceptual que se genera por medio de la visualización de la palabra escrita (pues sonoramente no se advertiría el reemplazo de una vocal por otra): “el cambio es inaudible en francés —ya que se pronuncia de igual manera— sólo la marca de la escritura registra el trastorno, lo que supone un modo de señalar las limitaciones del fonologismo.”¹²⁵ Para Derrida, este reemplazo de vocales otorga ciertas claves para comprender la dinámica de *contemporización* que está inscrita en la *différance*, pues toda relación con el presente estaría siempre diferida, asumiendo la remisión constante del ente presente a un elemento que se ausenta, ya sea porque corresponde al pasado o a lo que aún está por venir:

Por eso la *a* de la *différance* nos recuerda también que el espaciamiento es *contemporización*, rodeo, aplazamiento mediante el cual la intuición, la percepción, la consumación, en una palabra, la relación con el presente, la referencia a una realidad presente, a un *ente* están siempre *diferidas*. Diferidas en razón misma del principio de diferencia que establece que un elemento no funcione y no signifique, no adquiera o no dé “sentido” más que remitiendo a otro elemento pasado o por venir, en una economía de huellas.¹²⁶

No obstante, la *différance* no podría ser entendida llanamente como la expresión de la constante oposición entre presencia y ausencia (o cualquier oposición, como fue expresado anteriormente), se trataría más bien del producto de la relación que generan los elementos que componen dicha diferencia. La *différance* no es posible pensarla como un ente simplemente presente, sino como el constante movimiento de las diferencias, sin atribuirse de ningún

¹²⁵Ferro, Roberto, *Derrida: una introducción*, Quadrata, Buenos Aires, 2009, p. 51.

¹²⁶Derrida, Jacques, *Posiciones*, *op. cit.* p. 50

modo la primacía óptica y plena de aquel despliegue. Ahora bien, pese a que podamos considerarla como la raíz común de todas las oposiciones, ello no sería causa suficiente para admitirla desde una lógica de lo “originario”, pues para que ello fuese posible, en primera instancia tendríamos que hablar de una presencia desde donde se genere dicho origen. A propósito de esta problemática de la presencia, Derrida señala:

Nunca se hace presente. A nadie. Reservándose y no exponiéndose, excede en este punto preciso y de manera regulada el orden de la verdad, sin disimularse, sin embargo, como cualquier cosa, como un ser misterioso, en lo oculto de un no-saber o en un agujero cuyos bordes son determinables. [...] Ya se ha hecho necesario señalar que la diferencia [*différance*] no es, no existe, no es un ente-presente [*on*] ¹²⁷

Si la *différance* no existe, es precisamente porque no se trata de un concepto o una palabra en sí, no está presente ni es un ente, por el contrario, correspondería al paso o la transición entre un término y otro dentro de la lógica filosófica de las oposiciones conceptuales. El uno como el otro diferido, el uno en constante diferencia con el otro:

Podríamos así volver a tomar todas las parejas en oposición sobre las que se ha construido la filosofía y de las que vive nuestro discurso para ver ahí no borrarse la oposición, sino anunciarse una necesidad tal que uno de los términos aparezca como la diferencia [*différance*] del otro, como el otro diferido en la economía del mismo.¹²⁸

El uno sería en sí mismo la expresión del otro diferido, dando paso a la significación en la medida en que cada elemento que se entienda como “presente”, guarde en sí mismo la huella de un otro pasado o en retirada. En palabras del autor:

¹²⁷Derrida, Jacques, *La différance*, op. cit., p. 5

¹²⁸Ibidem, p. 16

La diferencia [*différance*] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación.¹²⁹

De ahí que la *différance* no pueda identificarse como un concepto en sí mismo, pues al ser el movimiento entre un concepto y otro, es decir, entre dos elementos dentro de una cadena de significación polarizada, correspondería principalmente a una cierta posibilitación de la conceptualidad en tanto sistema. En palabras de Derrida:

Extraeremos como primera consecuencia que el concepto significado no está nunca presente en sí mismo, en una presencia suficiente que no conduciría más que a sí misma. Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite a otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias [*différences*]. Un juego tal, la diferencia [*différance*], ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general.¹³⁰

Bajo esta premisa nunca habría algo simplemente presente o ausente, pues el juego de las huellas y diferencias marcarían la tónica de una incesante remisión de un lado hacia otro dentro de este sistema de diferencias, “sólo hay diferencias y huellas de huellas por todas partes”.¹³¹ Esta forma de proponer la huella como la expresión de una constante relación con un pasado que se sustrae, y que a su vez, introduce lo incalculable y lo exterior¹³² a lo que tiene lugar en la escena de la presencia, es también el caso del retrato analizado

¹²⁹Ibídem, p. 11

¹³⁰Ibídem, p. 10

¹³¹Derrida, Jacques, *Posiciones, op. cit.*, p. 47.

¹³²Cfr. Derrida, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 17.

anteriormente, siendo la expresión visible de aquello que ya no está ahí y que permanece en retirada.

Repensar las jerarquías: el lugar de la deconstrucción en el proceso de desnaturalización de la norma

La posibilidad de pensar la realidad no puede desconocer el carácter estratégico que supone la reconfiguración de la estructura que domina las oposiciones. Asumir la supremacía de una parte sobre otra dentro del entramado de diferencias como las descritas, significa de antemano aceptar la lógica del discurso hegemónico y, por consiguiente, todas las violencias provenientes de la naturalización y la aceptación indiscutida de ciertos rasgos que han permeado la historia del pensamiento humano.

En relación a la estructura que integra distintas posiciones como partes del desarrollo de un sistema de diferencias, resulta innegable el influjo y dominio de la jerarquía en el tratamiento de las oposiciones. En la medida en que la organización de dichas partes se encuentre bajo el dominio de la subordinación, ciertas formas de violencia se despliegan creando las bases de un discurso estructurante y autoritario. En palabras de Carlos Contre-ras, a propósito de la organización de las oposiciones binarias de la metafísica:

La coexistencia de estas oposiciones no es precisamente una feliz coincidencia. Ellas están ordenadas de un modo jerárquico, por consiguiente, hay implicada en estas oposiciones una violencia. Entre los opuestos hay uno de ellos que domina, que se impone

al otro. Luego, la estructura de las oposiciones es “conflictual y subordinante”.¹³³

Desde un enfoque práctico, la violencia que ejerce este tipo de hegemonía puede verse reflejada en múltiples procedimientos naturalizados a nivel social, bastaría con cuestionar, por ejemplo, la preponderancia de lo visible en el espacio público, donde cualquier forma que no se ajuste al canon o a la norma desde la perspectiva de la visibilidad, será rechazado y desfavorecido sin tregua. Son diversos los sectores de la ciudadanía invisibilizados por la supremacía totalizante de la norma, obteniendo como resultado la marginalización y exclusión de un sinnúmero de sectores de la comunidad que intentan subsistir a un sistema que se resiste a la heterogeneidad y la diferencia. Sin ir más lejos, la población que se identifica como parte de la diversidad sexual y que se halla en un constante esfuerzo por escapar del rigor hetero-patriarcal, desafiando las conductas que promueven la homogenización del comportamiento afectivo, relacional y sexual; comunidades étnicas fagocitadas sistemáticamente por la expansión de un régimen político neoliberal que desconoce el patrimonio cultural de los pueblos originarios; mujeres en la esfera de lo público minimizadas por prácticas misóginas sustentadas en la supremacía de lo masculino; migrantes y comunidades extranjeras discriminadas y segregadas en base a prejuicios racistas y xenófobos, por sólo nombrar algunos de los escenarios donde se evidencian dichas formas de violencia.

El panorama de desigualdad, jerarquización y subordinación tiene lugar en buena parte de las prácticas humanas, y es aquí donde la deconstrucción permite repensar dichos territorios naturalizados. Cabe destacar que la deconstrucción no buscaría dar solución o su-

¹³³Contreras Guala, Carlos, *Jacques Derrida: Márgenes ético-políticos de la deconstrucción*, Editorial Universitaria, Santiago, 2010, p. 29.

peración a las problemáticas sobre las cuales trabaja, su propósito más bien es el de complejizar aquellos puntos más conflictivos con el fin de activarlos y plantearlos sin una finalidad resolutive¹³⁴. La deconstrucción entonces no busca formular algún tipo de cierre o dialéctica, su esencia reside en la apertura que se genera a través del planteamiento de estos puntos de conflicto, de ahí que Derrida sea considerado como un autor que trabaja desde o en la aporía.

Esta forma de planteamiento deconstructivo genera la posibilidad de romper con la seguridad y estabilidad del discurso hegemónico, poniendo en cuestión la estructura sobre la cual se erigen las ideas que han determinado el pensamiento humano. En palabras de Patricio Peñalver: “La desconstrucción desautoriza, desconstruye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma.”¹³⁵ Y continúa afirmando: “Este pensamiento no puede descansar en una unidad consigo mismo. Tiene que aplicarse aquella inestabilidad e inquietud que él mismo produce, en la sonámbula seguridad metódica de la historia de las ideas o de la historia convencional de la filosofía”¹³⁶

La rigurosidad de la tradición no es ajena al terreno de la filosofía. Como ocurre en muchas otras áreas, ciertas formas del discurso filosófico se delinearán bajo el perfil de lo autoritario, imponiendo cierto dominio sobre otros espacios que se asumen comprometidos con la hegemonía de la palabra filosófica. De ahí que la deconstrucción permita recon-

¹³⁴Ideas extraídas del Seminario sobre Hospitalidad en Jacques Derrida, realizado por la profesora Ana Paula Penchaszadeh en el marco del Ciclo de conferencias y seminarios del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Chile, durante el mes de septiembre del año 2016.

¹³⁵Peñalver Gómez, Patricio, "Introducción" a Derrida, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 15

¹³⁶*Id.*

siderar el espacio otorgado a dichas “identidades totalizantes”, desestabilizando su calidad axiomática para crear aperturas y nuevas formas de pensar las bases hermenéuticas de la filosofía.

Derrida hace algunos alcances con respecto a este panorama:

He aprendido de la filosofía que es un discurso hegemónico, estructuralmente hegemónico, considerando todas las demás regiones discursivas dependientes de él. Y mediante recursos de deconstrucción de ese gesto hegemónico podemos empezar a ver en cada campo, ya sea el que llamamos psicología, lógica, política, o las artes, la posibilidad de emanciparse de la hegemonía y autoridad del discurso filosófico.¹³⁷

Pese a que la crítica derrideana apunte a los cimientos de la filosofía y a los alcances de su dominio sobre otras disciplinas, el llamado no busca destruir o renunciar a este espacio de reflexión, muy por el contrario, la tarea de la deconstrucción habla de la reactivación de la discusión filosófica en todos los niveles posibles. No se pretende entonces usar la filosofía como un eje desde el cual pensar exclusivamente lo exterior, la propuesta derrideana exhibe la urgencia y por consiguiente, la necesidad de pensarse a sí misma con el fin de trabajar sobre sus propias fragilidades: “La deconstrucción no es un abandono del pensamiento filosófico, no es una crítica que pretendería encontrar el criterio y decidir en consecuencia, sino un intento de volver a visitar la necesidad y la posibilidad de la filosofía con vistas a descubrir y describir sus inevitables inconsistencias y aporías.”¹³⁸

La estrategia deconstructiva vuelve a los conceptos sobre los cuales se ha cimentado el pensamiento filosófico, siempre teniendo en consideración la posibilidad de que existan

¹³⁷Derrida, Jacques, *Artes de lo visible*, op. cit. p. 16.

¹³⁸Contreras Carlos, *Jacques Derrida: Márgenes ético-políticos...* op. cit. p. 27.

intereses resguardados que estén determinando ciertas líneas de pensamiento de dudosa solidez y transparencia. En torno a este problema, Derrida señala:

Deconstruir sería pensar la genealogía estructurada de sus conceptos de la forma más fiel, más íntima, pero al mismo tiempo, desde cierto exterior incalificable para ella, innombrable, determinar lo que esa historia ha podido disimular o prohibir, haciéndose historia mediante esa represión en cierto modo interesada.¹³⁹

Este modo de desestabilización y resignificación de las bases estructurales del discurso filosófico, tiene ciertos riesgos asociados a la posibilidad de una organización que vuelva a integrar la asimetría y la preeminencia de un concepto sobre otro dentro de la lógica de las diferencias. En otras palabras, al momento de desmontar esa estructura jerarquizante e intentar reconfigurar la relación que mantienen las partes opuestas que conforman la diferencia, siempre cabe la posibilidad de volver a integrar ciertas violencias que subsuman a la contraparte, volviendo, una vez más, a un punto inflexión que organice las polaridades de forma dominante:

Es necesario *cambiar* el concepto tradicional de historia y al mismo tiempo marcar una *distancia*, vigilar para que no pueda ser, debido al cambio y por simple conceptualización, *reapropiado*. Hay que producir una nueva conceptualización, naturalmente, pero sin olvidar que la conceptualización en sí misma, y por sí sola, puede volver a introducir aquello que nos gustaría criticar.¹⁴⁰

La conceptualización producto de la sedimentación histórica en la tradición que sustenta a la filosofía, lleva consigo importantes consecuencias en términos reflexivos, como por ejemplo, la desfiguración del sentido y la anulación de perspectivas alternativas a la estructura

¹³⁹Derrida, Jacques, *Posiciones, op. cit.* p. 21.

¹⁴⁰Derrida, Jacques, *Posiciones, op. cit.* p. 94

dominante. Es por ello que la deconstrucción se despliega como una puerta que abre la posibilidad de replantear estos conceptos, ya no desde la lógica de la estructura anterior, sino de otro modo, de un modo por completo diferente.

Julián Santos Guerrero, profesor e investigador de la Universidad Complutense de Madrid, analiza la apuesta deconstructiva desde la figura del círculo vicioso, haciendo énfasis en el “espacio” de no-cierre del círculo como figura de lo aporético, y que a su vez, se muestra como soporte para todas aquellas fronteras trazadas por el sistema que lo constituye. Sobre la idea de círculo vicioso, Santos señala: “Un círculo vicioso es un viejo procedimiento filosófico. Viene a consistir en dos proposiciones que se demuestran mutuamente, de modo que una es la conclusión probatoria de la otra que, a su vez, necesita de ésta para ser demostrada. Del círculo vicioso no se puede salir porque contiene sus salidas.”¹⁴¹

Esto que podría considerarse *entre* un trazo y otro dentro de la dinámica de diferencias, da luces del desajuste que trastorna toda eventual perfección en términos de circularidad: “(...) en los espacios de cierre, en las junturas que organizan el sistema de disyunciones o delimitaciones que ellos legitimaban, una disfunción extrañamente anterior al sistema les conmovía desde siempre.”¹⁴² La deconstrucción trabaja, precisamente, exponiendo aquella falta que rompe con la circularidad del círculo, situando el foco en el desajuste que imposibilita el cierre y la dialéctica en el juego de las oposiciones. Cabe destacar que la deconstrucción no puede pensarse en términos de dialéctica, pues no existe un *telos* o una meta en el ejercicio que desmonta. Del mismo modo, no podríamos hablar de deconstrucción

¹⁴¹Santos Guerrero, Julián, *Círculos viciosos...*, *op. cit.* p. 15.

¹⁴²Ibídem. p. 14.

como un aniquilamiento o demolición, ni siquiera como un análisis o un método, principalmente porque no sitúa el foco en un ejercicio de regresión hacia un elemento simple o hacia un origen descomponible. En suma, la deconstrucción no se trataría de una estrategia directa que busque decidir y tomar la última palabra, su intención es la de exponer a partir de un movimiento oblicuo en el tratamiento que lleva a cabo. En este gesto oblicuo la aproximación se hace a través del desajuste, en el no cierre del círculo, procurando un efecto emancipatorio por medio de la mostración de la falla: “Al interesarme por el lugar filosófico, también me intereso por esa falla, la cual hace que, con cadencias más o menos regulares, haya terremotos, acontecimientos.”¹⁴³

Desde el terreno de la interpretación, la hermenéutica tampoco escapa de la lógica del círculo vicioso en tanto se encuentra inserta en la dinámica del no-cierre. De este modo, el llamado no se centra en la búsqueda de una salida para facilitar un análisis que exceda el vicio, más bien apunta a un modo de entrar en el círculo por medio de un desplazamiento estratégico. En la introducción al texto *Visión y ceguera* de Paul de Man, Hugo Rodríguez-Vecchini hace ciertos alcances a propósito de la interpretación literaria:

Desde el punto de vista lógico, el círculo hermenéutico es, por definición, “un círculo vicioso”, pero este círculo vicioso resulta inevitable desde el punto de vista epistemológico. La solución no consiste en buscarle una salida al círculo sino en entrar en él de la manera correcta, que es precisamente lo que Heidegger propone. El círculo, dice “es la expresión de la presciencia (Vorhabe) existencial del ser (Dasein) mismo... En él se esconde la posibilidad concreta de la forma más primordial de conocimiento.”¹⁴⁴

Es en el interior del círculo donde se aloja la posibilidad de acceder a un conocimiento

¹⁴³Derrida, J., Ferraris, M., *El gusto del secreto*, op. cit. p. 77.

¹⁴⁴Rodríguez-Vecchini, *La visión ciega*, en Paul de Man, *Visión y ceguera*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991, p. 18.

primordial, es por esto que la forma en que se realiza la aproximación guarda claves significativas para el despliegue de la deconstrucción. Esa apertura que nos ofrece el círculo como punto de convergencia de los márgenes de las conceptualizaciones filosóficas, será el encuadre (siempre descuadrado) a través del cual se reflexionen dichos conceptos. Las antiguas proposiciones y argumentos de la metafísica tradicional son mirados “de otra forma, como bajo otra luz u otro encuadre; a través ya de un encuadre desajustado que se descabala y no llega nunca a cerrar el marco.”¹⁴⁵

En el intento de encuadre del panorama, se ejecuta una puesta en perspectiva que arroja luces desde un terreno ciego que no puede ser iluminado simultáneamente. No podríamos hablar entonces de la desconstrucción como estrategia que desconoce la luz que otorga visibilidad a ciertas áreas, el problema recae en el carácter absolutista de dichas formas de interpretación y enunciación:

La deconstrucción no emplea un tono catastrofista alérgico a la luz, lo que no quiere decir que retome o asuma el tono ilustrado del “progresismo” (social, económico, ecológico, político, verde, rojo, amarillo, etc.) hoy día al uso. No desacredita tampoco la luminosidad de las ciencias o de la lógica, ni el poder iluminante de una tradición luminosa de las artes; por el contrario, encausa y desenmascara la clausura de éstos, su deseo de última palabra y sus aires y tonos de grandeza; la operatividad acrítica de sus modelos, el autismo de su autonomía, la esclerosis de sus fronteras taxonómicas y, sobre todo, su mirada de cíclope, única y unificadora, globalizante; la desmedida jactancia de su poder calculador, pre-visor.¹⁴⁶

La crítica a estos espacios o áreas del pensamiento, radica principalmente en su anhelo de clausura y circularidad perfecta, considerando que para Derrida cada vez que se cree tener

¹⁴⁵Santos Guerrero, Julián, *Círculos Viciosos*, op. cit. p. 15.

¹⁴⁶Ibidem, p. 22.

dominio y cálculo sobre algo, inevitablemente se está lidiando con lo incalculado. Derrida señala: “tengo el gusto del secreto, y eso indudablemente tiene que ver con la no pertenencia; tengo un impulso de temor o terror ante un espacio político, por ejemplo, ante un espacio público que no dé espacio al secreto (...) si no se mantiene el derecho al secreto, se entra en un espacio totalitario.”¹⁴⁷ Ignorar la posibilidad de lo incalculado, de lo no tematizable o del secreto en el terreno de lo presente o visible, da pie a una totalización del sentido que cierra y clausura toda tentativa interpretativa.

La deconstrucción derrideana está siempre asediada por el secreto, por la irreductible alteridad del mismo. Esta ineludible posibilidad de lo incalculado trae consigo la esperanza del porvenir y el acontecimiento, facilitando de este modo la conformación del sentido. La condición del sentido en Derrida se encuentra fuera del sentido mismo, una retórica de la ceguera marca el ritmo de una constante referencia a lo incalculable. Según Julián Santos Guerrero:

La deconstrucción se interrumpe al darse la palabra, suspende ella misma su saber o su lucidez: el texto en deconstrucción contiene la retórica de la ceguera como su más allá, la llamada al otro o a otra cosa diferente de sí, difiriéndose de sí también. Escribiendo sobre ese “no dicho”, monotonía y metonimia del escribir deconstructivo y del escribir en general, de la literatura y del poema; acordados sus textos al código secreto de una cita diferida (...), el secreto habita la deconstrucción, la obsesiona, la apasiona y la vuelve loca.¹⁴⁸

La deconstrucción está siempre siendo atravesada por una retórica de la ceguera, es así como su lucidez contiene la posibilidad de lo imprevisible, exigiendo una actitud de crítica

¹⁴⁷Derrida, J., Ferraris, M., *El gusto del secreto*, op. cit. p. 81.

¹⁴⁸Santos Guerrero, Julián, *Círculos Viciosos*, op. cit. p. 39

constante para no caer en la hegemonía del discurso de la visibilidad absoluta. Si bien la interpretación y el entendimiento hallan sus bases en aquello que aparece, en lo visible, resulta imposible desconocer la relevancia de los agentes incalculados para todo delineamiento interpretativo. De aquí que la probabilidad del error exija un ejercicio de autorreflexión constante, valiéndose de lo visible para contemplar la posibilidad irruptiva de lo no calculado: “Al ver que no se ve, la operación visual no se clausura en la simple constatación o no de una presencia visible. Ver comporta una imbricación con un cierto y, por ello, con una forma de invisibilidad. La vista remite a una zona ciega que, por la misma lógica, ve que no se ve, y en ello suspende la reapropiación por la vista en la vista misma”¹⁴⁹. La visión lleva la marca de una ceguera distintiva, visión ciega que propicia un diálogo constante entre los extremos de la diferencia.

Como señalábamos anteriormente, al momento de enfocar el punto de vista resulta inevitable perder una parte de la panorámica, de ahí que a través del ejercicio reflexivo se busque reparar dicho espacio que excede los límites de lo visible. Pese a este esfuerzo de recuperación y optimización de la visión, la perspectiva absoluta seguirá siendo un imposible. Es por esto que la deconstrucción en términos de crítica:

Deshace (la ceguera) para rehacer o corregir (la visión), haciéndola consciente de su error, y escalonar así en entendimiento. La visión corregida no coincide ni con la visión ciega ni con sus revelaciones: al librarla de su error produce un nuevo entendimiento que desplaza la ceguera. En efecto, este nuevo entendimiento no está exento de su propia ceguera, que queda, según autorreflexión, inevitablemente fuera de su alcance.¹⁵⁰

En este contexto, toda interpretación lleva consigo la posibilidad del error. Desde el mo-

¹⁴⁹Ibídem, p. 29.

¹⁵⁰Rodríguez-Vecchini, *La visión ciega... op. cit.* p. 37.

mento en que se enfocan los lineamientos de una eventual interpretación, el punto de vista desde el cual se enuncia está siendo inevitablemente atravesado por una ceguera constitutiva. Por consiguiente, el sujeto reflexivo deberá “descubrir el error a la sombra de las revelaciones, y enfrentarse a una conciencia radicalmente crítica y autocrítica, que sabe que la interpretación no es sino la posibilidad del error y que la corrección será siempre imperfecta, puesto que no consigue sino desplazar la ceguera.”¹⁵¹

El poder de la autocrítica marcará las bases de una interpretación cada vez más enriquecida, pues ante el hecho de que el entendimiento no sea capaz de reconocer su propia ceguera, la única manera de sobrellevar esta situación es manteniendo el cuestionamiento abierto a la posibilidad de un agente externo. En otras palabras, “el problema radica en que el entendimiento no puede ser consciente de su propia ceguera (lo que no sabe o lo que sabe en modalidad de error) y, sobre todo, en que la plenitud, más o menos ciega, más o menos consciente, está desfigurada por la figura.”¹⁵² En consideración de esta afirmación, la clausura del entendimiento resulta peligrosa, el absolutismo de lo visible es un área irreflexiva, una totalización que no da pie a ver la ceguera como punto de apertura del diálogo.

¹⁵¹Ibíd., p. 11.

¹⁵²Ibíd., p. 16.

Preeminencia de lo visible en la sociedad del espectáculo

La relación del sujeto occidental con su entorno próximo se estructura principalmente por medio de la vista. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, el lugar que se ha otorgado a lo visible rige buena parte de las dimensiones de la vida humana, configurándose en la actualidad como un terreno indiscutible en la propagación de información e interacción entre individuos. Lo visible como herramienta de comunicación ha ganado cada vez más espacio en el mundo contemporáneo, siendo el instrumento que mediatiza las relaciones entre sujetos en un sinfín de niveles y formas. Guy Debord, teórico francés que conceptualiza la noción del “espectáculo”, analiza el lugar de la imagen desde una perspectiva sociopolítica, advirtiendo sus alcances en un mundo mediado por dicha forma de representación. Debord afirma: “La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación”¹⁵³. Cabe destacar que la noción de espectáculo no apuntaría al espacio donde se conjuga un cúmulo de imágenes o representaciones visuales, más bien se trataría de su estatus mediador en las relaciones interpersonales, es decir, la “relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”¹⁵⁴.

El desarrollo de nuevas tecnologías, la implementación de dispositivos fotográficos en la gran mayoría de los aparatos de comunicación móvil, la sobreabundancia de aplicaciones de edición y producción de imágenes, entre muchas otras variantes, han contribuido de

¹⁵³Debord, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 37

¹⁵⁴Ibídem, p. 38

buena manera a mediatizar la vida humana a través de la representación espectacular. Es así como el constante desarrollo de técnicas y tecnologías relacionadas con las imágenes, han sostenido las bases de un sistema representacional de carácter autónomo. En torno a este escenario, Debord advierte: “la especialización de las imágenes del mundo puede reconocerse, realizada, en el mundo de la imagen hecha autónoma (...) El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no vivo.”¹⁵⁵ El espectáculo como espacio en que la vida humana se imprime y dinamiza, se transforma en reflejo no-viviente del cuerpo social “unificado”. No obstante, este modo de unificarse en un espacio de representación paralelo, nos habla más bien de una lógica de separación generalizada a causa de su existencia análoga y autónoma, desligándose de los modos de interacción directa entre los individuos. De este modo, la nueva configuración de la realidad se despliega en un pseudo-mundo que se transforma en objeto de contemplación para los espectadores. En palabras del autor:

El espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un *instrumento de unificación*. En cuanto parte de la sociedad, se trata explícitamente de aquel sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que realiza no es más que el lenguaje oficial de la separación generalizada.¹⁵⁶

Me interesa hacer énfasis en la noción de espectáculo como lugar que “concentra toda mirada y toda conciencia”, asumiendo los riesgos implicados para la subsistencia de los sectores más invisibilizados de la sociedad. Al concentrarse las miradas en lo que se hace público y

¹⁵⁵Ibíd., pp. 37 - 38.

¹⁵⁶Ibíd., p. 38

visible, todas aquellas prácticas, identidades e interacciones sociales que no pertenezcan al orden del espectáculo, sufren la violencia de un espacio que no da lugar a la diferencia. Así, el espectáculo se entiende como el “*modelo* actual de vida socialmente dominante”¹⁵⁷, justificando las condiciones y fines de su propia puesta en escena.

La supremacía y preponderancia del espectáculo, implica la construcción de una estructura normada que determina los límites y reglas de una expectativa de comportamiento, de tal modo que el diálogo que mantiene el espectáculo consigo mismo, no admite la irrupción de aquello que exceda su esfera totalitaria: “el espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia”¹⁵⁸.

En consideración de este panorama, el espacio de lo visible se reconoce como la expresión de la verdad general, siendo el espectáculo la “*afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia”.¹⁵⁹ Así, el espectáculo como escenario tautológico no hace más que afirmar que “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”¹⁶⁰, reforzando sus propios mecanismos en una invaginación del sentido. Lo que se halla fuera del absolutismo espectacular se encuentra completamente aislado en términos de realidad, de ahí que el espectador no logre encontrar su lugar en este capital de imágenes dominantes: “cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio

¹⁵⁷Ibíd., p. 39.

¹⁵⁸Ibíd., p. 45.

¹⁵⁹Ibíd., p. 40.

¹⁶⁰Ibíd., p. 41.

deseo”.¹⁶¹ En este sentido, la identificación se vuelve cada vez más compleja si no imposible. Las figuras que potencia la sociedad del espectáculo constituyen arquetipos rígidos y determinantes, aislando y violentando a buena parte de la población que no se reconoce en esta proyección de imágenes, pero que intenta adaptarse a sus expectativas “espectaculares”. En consecuencia, lo no-viviente cobra vida, propiciando el reemplazo del mundo “real” y la experiencia directa, por este entramado fantasmático que no da espacio a la aceptación del ser humano en su esencia heterogénea. El espectáculo es “aquello que escapa a la actividad de los hombres (...) Es lo contrario al diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay *representación independiente*”.¹⁶²

En síntesis, lo visible como espacio enunciativo es un terreno que requiere ser abierto a la existencia de lo invisibilizado, a aquello que no tiene lugar en la escena de la presencia o que ha sido desplazado por el régimen espectacular. En este punto la deconstrucción se torna relevante como gesto que se opone a la totalización del sentido, abriendo la posibilidad de desmontar las bases del discurso hegemónico de lo visible, dando pie a la reconsideración de aquellas “tautologías” que dominan las prácticas sociales. Es así como “Derrida abre la idea del cruce con lo invisible como resistencia al sentido que disloca el decir, la discursividad del decir y la muda autoridad de lo visible o lo que se revela a la luz”.¹⁶³ En este sentido, el intento deconstructivo fija su foco en la constante apertura como ejercicio que da pie a la creación de nuevas realidades, de tal modo que repensar estas categorías o estructuras de dominación ya no responde a la lógica del régimen anterior, sino a la creación de formas completamente

¹⁶¹Ibíd., p. 49

¹⁶²Ibíd., p. 43.

¹⁶³Santos Guerrero, Julián, *Círculos viciosos...*, *op. cit.* p. 62.

nuevas en el tratamiento de las diferencias. En esta estrategia de aproximación a las figuras de lo dominante, nos enfrentamos a la posibilidad de reestructurar las lógicas imperantes que permean el comportamiento humano, propiciando un cambio estructural en distintos niveles de realidad.

CONCLUSIÓN

Las relaciones que han determinado el tratamiento de la ceguera desde el pensamiento occidental, pueden establecerse en un plano principalmente negativo. La Antigüedad marcó tendencia en cómo han de configurarse dichas significaciones que, por cierto, están teñidas de una importante ambigüedad al aunar en la figura del ciego características por completo opuestas: por una parte es visto con recelo y desconfianza, mientras que en ciertos contextos, puede ser considerado como un vehículo que permite transitar hacia un conocimiento que excede los límites de lo humanamente posible. Pese a este alcance que bordea lo divino, su enigmática presencia despertará la desconfianza de un mundo que lo relega a los estratos menos favorecidos del orden social.

Si bien esta consideración adquirió fuerza y fue transmitida a épocas posteriores, en la Modernidad hubo un importante vuelco en el modo de relacionarse con la ceguera. Los mitos, supersticiones y caracterizaciones antiguas fueron desplazadas por la reconsideración de este asunto desde un plano completamente diferente. Ya no era la “falta de...” lo que marcaba la tendencia de aproximación, sino la exploración de las particularidades y características inherentes de la vida de los ciegos. En este contexto, Denis Diderot marcó un importante antecedente dentro de los estudios filosóficos relativos a la ceguera, pues no sólo registró buena parte de la discusión experimental en torno a los ciegos, sino también se sirvió de estos acontecimientos para estructurar nuevas nociones filosóficas en torno a los

mismos. La consideración del ciego como la figura de una “utopía igualitaria” es sin dudas un elemento clave para los efectos de la investigación, pues de la mano de esta resignificación se da fin a una tradición que estructuró un imaginario del todo limitado y negativo, siempre desde la posición de la visión como estructura del pensamiento dominante y, por consiguiente, verdadero y superior.

La Ilustración otorgó las claves para reformular estas asociaciones tradicionales en torno a la ceguera, impulsando nuevas líneas de interpretación que parten desde paradigmas radicalmente opuestos a los concebidos en la Antigüedad. A partir de este punto el pensamiento derrideano se torna bastante representativo, pues su propuesta parte de la base de estas concepciones resignificadas, estimulando así esta línea filosófica regida por nuevos paradigmas desde los cuales se erigen las formas modernas de concebir la ceguera. En este sentido, la ceguera entonces ya no es un elemento descrito en términos peyorativos, sino realizada a partir de su potencia para efectos de la crítica y la constitución de un constante sentido reflexivo.

De acuerdo a este tránsito, el tratamiento de la ceguera a lo largo del segundo capítulo entrega ciertos antecedentes que serán claves para el trazamiento de la apuesta reflejada en la tercera parte y final de la investigación, pues es donde se afianza la idea de reconsiderar los puntos ciegos como condiciones de posibilidad de lo visible. De este modo lo visible ya no podría considerarse como un elemento simple que no haga referencia a nada más que a sí mismo, pues en el gesto de espaciamiento hay una ceguera siempre operante y anterior.

El espacio de lo visible se transforma en instrumento de producción de verdad desde la lógica de la sociedad del espectáculo, por lo cual se debe procurar que estas invenciones

creadas desde el eje de lo visible, sean lo más plurales y heterogéneas posibles. Bajo esta misma línea, se rechaza la idea de que esta fuente de producción de verdad sea capturada por ciertos rasgos hegemónicos, elitistas y sectarios, que normen los cuerpos y sus subjetividades. La hegemonía de lo visible se transforma en un intento por regular y homogeneizar la esfera de lo público, relegando al ámbito de lo privado cualquier forma que se encuentre fuera del canon de la normalidad y el estándar del comportamiento. La estructura social avala dichas prácticas sustentadas en la primacía de lo visible o en lo que aparece públicamente, creando conciencia de realidad y marginando cualquier expresión que no sea acorde a sus lineamientos generales. De ahí la necesidad de repensar estos espacios dominados y capturados, siempre desde la reconsideración de todas las cegueras que se marginan por la certeza axiomática que lo visible tiene en una sociedad mediatizada por sus tendencias unívocas.

ANEXOS



Figura 1. Antoine Coyppel, *Estudio de ciego*, Museo de Louvre.



Figura 2. Antoine Coytel, *Estudio de ciego*, Museo de Louvre.



Figura 3. Antoine Coyppel, *El error*, Museo de Louvre.



Figura 4. Lucas de Leyden, *Cristo cura a un ciego*, Museo de Louvre.



Figura 5. Lucas de Leyden, *Curación del ciego de Jericó*, Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Figura 6. Joseph-Benoît Suvée, *Dibutade o el origen del dibujo*, Museo Groeninge, Bélgica.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

BARASCH, Moshe, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

CHOTTIN, Marion (ed.), *L'aveugle et le philosophe : ou Comment la cécité donne à penser*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009.

DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2010.

DERRIDA, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Eliago Ediciones, Pontevedra, 2013.

DERRIDA, Jacques y FERRARIS, Maurizio, *El gusto del secreto*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.

DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

DERRIDA, Jacques, *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 2014.

DIDEROT, Denis, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, El Cuenco de Plata, México, 2005.

LORAU, Nicole, *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Acantilado, Barcelona, 2004.

NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

PLATÓN, *Diálogos IV*, Editorial Gredos, Madrid, 1982.

SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.

SANTOS Guerrero, Julián, *Círculos Viciosos: En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

OVIDIO, *Las Metamorfosis*, Editorial Gredos, Madrid, 2008.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1995.

CALLIMAQUE, *Hymnes ; Epigrammes ; Les origines ; Hécaté ; Iambes ; Poèmes lyriques*, Edition Les Belles Lettres, Paris, 1922.

CONTRERAS Guala, Carlos, *Jacques Derrida: Márgenes ético-políticos de la desconstrucción*, Editorial Universitaria, Santiago, 2010.

DE MAN, Paul, *Visión y ceguera*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991.

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1986.

DERRIDA, Jacques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

FERRO, Roberto, *Derrida: una introducción*, Quadrata, Buenos Aires, 2009.

FÓTI, Véronique, *Vision's invisible: Philosophical explorations*, State University of New York Press, New York, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Teoría de los colores*, Consejo General De La Arquitectura Técnica de España, 2008.

JAY, Martin, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2007.

MILNER, Max, *On est prié fermer les yeux. Le regard interdit*, Gallimard, Paris, 1991.

NAAS, Michael, *La nuit du dessin : foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida*. En, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2010, n° 62.

OVIDIO, *Fastos*, Editorial Gredos, Madrid, 2001.

PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, Buenos Aires, 1950.

SARAMAGO, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires, 1996.

UBIETA, José ángel, edición española de *La biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Barcelona, 1971.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

BERTI, Eduardo, entrevista a Evgen Bavcar para el portal Letras Libres, consultado el día 4 de febrero de 2017.

<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/evgen-bavcar-fotografo-ciego>

DERRIDA, Jacques, "Cómo no temblar", *Acta Poética*, Volumen 30, Número 2, 2009.

<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/323>.

DERRIDA, Jacques, *La différance*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

