

# Los indecibles en la aproximación de Jacques Derrida a las artes.

Autor:

**Fisgativa, Carlos Mario**

Tutor:

**Fleisner, Paula**

**2021**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Posgrado

# Los indecibles en la aproximación de Jacques Derrida a las artes

Tesista: Carlos Mario Fisgativa

(expediente 890.070/13)

Directora: Dra. Paula Fleisner

Tesis para optar por el título de Doctor de la Universidad de Buenos Aires.

Área: Filosofía



Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Abril de 2021

Agradecimientos .....	4
Lista de abreviaturas .....	5
Introducción .....	7
Capítulo 1. De miradas, cegueras y soportes .....	19
<i>1.1 De la visibilidad, el extrañamiento y los espectros</i> .....	21
1.1.1 Las miradas de los espectros.....	21
1.1.2 La artefactualidad de las imágenes .....	27
1.1.3 Montajes que articulan imágenes y palabras .....	32
<i>1.2 Luces y sombras en la fotografía</i> .....	40
1.2.1 Entre la reproductibilidad y la singularidad.....	40
1.2.3 Lenguaje, skiografías y heliografías .....	55
<i>1.3 Parergon, subjectil y cieguera</i> .....	62
1.3.1 La proliferación de los límites .....	62
1.3.2 De la ingenuidad identificatoria al subjectil .....	65
1.3.3 La cieguera y las ruinas autorretratadas.....	70
Capítulo 2. Entre literatura y poesía: montajes y desplazamientos .....	77
<i>2.1 Los suplementos y la deconstrucción en la escritura</i> .....	78
2.1.1 De la traza y el espaciamento .....	78
2.1.2 La escritura literaria .....	82
2.1.3 Lo neutro y lo impersonal .....	89
2.1.4 De lo fragmentario al montaje .....	95
<i>2.2 La ley que transgrede el género</i> .....	103
2.2.1 Del ideal clásico y de los límites de las artes.....	103
2.2.2 La contaminación de los géneros .....	109
<i>2.3 La indecidibilidad en el testimonio y la zoografía</i> .....	114
2.3.1 Entre ficción, testimonio y autobiografía.....	114
2.3.2 Relatos del otro y de la muerte .....	118
2.3.3 Autobiografías del animal.....	122
Capítulo 3. Espacio, arquitectura y ciudad .....	131
<i>3.1 Arkhé e instituciones</i> .....	132
3.1.1 Los sistemas y las instituciones en deconstrucción.....	132
3.1.2 La traza como espaciamento.....	137
3.1.3 La superposición de escrituras y espacios .....	144

3.2 <i>Los arquitectos con los filósofos</i> .....	150
3.2.1 Tschumi, las folies y el Parque de La Villete.....	150
3.2.2 Eisenman y la deconstrucción de las escalas.....	156
3.2.3 Daniel Libeskind y el museo.....	162
3.3 <i>Espacio, ciudad y habitar</i> .....	168
3.3.1 Entre memoria y porvenir.....	168
3.3.2 El lugar y las derivas.....	173
3.3.3 La ciudad en deconstrucción.....	180
3.3.4 Del habitar a la errancia.....	186
Capítulo 4. Resonancias entre música y deconstrucción.....	194
4.1 <i>Entre el oído y la caverna</i> .....	196
4.1.1 La pregunta por la música.....	196
4.1.2 La consideración racional del sonido.....	203
4.1.3 Del canto de las pasiones a la voz del espíritu.....	207
4.2 <i>Entre los sonidos y las palabras</i> .....	213
4.2.1 El martillo filosófico-musical.....	213
4.2.3 El formalismo y la crítica del significado.....	218
4.3 <i>Saxotelefonía y performance en el “jazz”</i> .....	223
4.3.1 De la improvisación y lo performativo.....	223
4.3.2 Sonoridades en la lengua del otro.....	230
4.4 <i>La música y la cuestión animal</i> .....	236
4.4.1 Entre lo técnico y lo animal.....	236
4.4.2 Relatos de la “musicanimalité”.....	241
Conclusión.....	247
Lista de ilustraciones.....	253
Bibliografía.....	254

## *Agradecimientos*

A mi madre, mi hermana y mi abuela (quien nunca se cansó de preguntar cuándo sería la sustentación). A Luz. A una gran cantidad de cómplices en este recorrido. La lista es tan grande como la gratitud. A Paula Fleisner, Guadalupe Lucero, Noelia Billi, Juan Manuel Díaz, Andrés Leonardo Padilla y Giohanny Olave por la compañía en esta travesía y por haber leído amistosamente bosquejos monstruosos. A Blanchotianx del Sur por las conversaciones infinitas. A Mónica Cragolini. A Susana Sola, Gloria Micheo, Susana Santamaría y Beatriz Cadiz por la hospitalidad, por hacer posibles las clases de los viernes en las que se gestaron muchas de estas páginas.

## *Lista de abreviaturas<sup>1</sup>*

**Ap:** *Apories.*

**AMo:** *Artaud le Moma.*

**AJS:** *L'Animal que donc je suis.*

**BSI:** *Séminaire La Bête et le Souverain. Volume I (2001-2002).*

**BSII:** *Séminaire La Bête et le Souverain. Volume II (2002-2003).*

**CEP:** “*Che cos'è la poesia?*”.

**CTP:** *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*

**CNu:** “*Ce Nuit dans la nuit de la nuit...*”.

**CEI:** “*Cette étrange institution qu'on appelle la littérature*”.

**Cir:** “*Circonfesión*”.

**DG:** *De la grammatologie.*

**DLE:** *De l'esprit. Heidegger et la question.*

**DMB:** *Demeure. Maurice Blanchot.*

**Ath:** *Demeure. Athènes.*

**DdR:** *Droit de regards.*

**DMo:** *Donner la mort.*

**Ech:** *Echographies - de la télévision. Entretiens filmés avec Bernard Stiegler.*

**Ecm:** “*Economimesis*”.

**EP:** *Eperons. Les styles de Nietzsche.*

**FBM:** “*Il Faut bien manger*”.

**FCA:** “*La fotografía: copia, archivo, firma. Entrevista con Jacques Derrida*”.

**FSJ:** *Forcener le subjectile/Forcenar al subjectil.*

**GI:** *Glas.*

**GS:** *Il gusto del segreto.*

**Hop:** *La hospitalidad.*

**Kh:** *Khôra.*

**CP:** *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà.*

**Dis:** *La dissémination.*

**LAu:** “*La langue del autre*”.

---

<sup>1</sup> Se recurre principalmente a las ediciones en francés de los textos de Derrida, salvo en algunos casos en los que se remite a las traducciones accesibles.

**LTr:** “En el límite de la traducción”

**VPe:** *La Vérité en peinture.*

**VPh:** *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl.*

**ED:** *L'écriture et la différence.*

**MdAu:** *Le Monolinguisme de l'autre.*

**AdE:** *Les arts de l'espace: Écrits et interventions sur l'architecture.*

**LT:** *Le Toucher. Jean-Luc Nancy.*

**Lim:** *Limited inc.*

**MdAr:** *Mal d'archive.*

**Mar:** *Marges – De la philosophie.*

**MdA:** *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines.*

**MPD:** *Mémoires. Pour Paul de Man.*

**OT:** *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre.*

**PAR:** *Parages.*

**PNV:** *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004.*

**Pos:** *Positions.*

**PsyI:** *Psyché. Inventions de l'autre.*

**PsyII:** *Psyché. Inventions de l'autre II.*

**QD:** *De quoi demain...*

**RdP:** *Résistances à la psychanalyse.*

**SpMx:** *Spectres de Marx.*

**TM:** *Tourner les mots. Au bord d'un film.*

**UG:** *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce.*

**Voi:** *Voiles.*

## Introducción

### *Indecidibles, estética y deconstrucción*

Si bien en la recepción contemporánea de la obra derridiana son debatidas frecuentemente cuestiones relativas a autores como Heidegger, Husserl, Lévinas, así como las temáticas de la escritura, la literatura y la metafísica de la presencia. No obstante es creciente la importancia dada a los debates sobre la animalidad, el género, la pena de muerte y la soberanía. Junto a ellas se encuentra la discusión sobre las artes y la estética. De allí la pertinencia de emprender una investigación acerca de las intersecciones entre artes, “deconstrucción” y estética, para articular los procedimientos y conceptos con los cuales el Jacques Derrida examinó obras y teorías del arte, aunque no tuviera como objetivo plantear un sistema conceptual cerrado y completo.

Belleza, desinterés, verdad, reglas, gusto, sentimientos, sentido y absoluto, forma y contenido. Son estos conceptos recurrentes en discusiones que tradicionalmente conciernen al campo de la filosofía que se ha constituido bajo el nombre de “estética”. De la manera como se definan dichos conceptos se derivan perspectivas acerca de las artes y se establece lo que la filosofía puede o no decir al respecto. Ahora bien, difícilmente se identificarían las condiciones que configuran la reflexión estética derridiana si se parte de los conceptos mencionados. Son otro tipo de palabras, sonoridades e imágenes las que trazan mapas y recorridos por dicha aproximación a las artes.

Dada la necesidad de replantearse las coordenadas de discusión, y en contraste con la manera idealista de concebir la estética filosófica, señalamos que la obra de Jacques Derrida se caracteriza por el modo original de leer e intervenir los textos de diversas tradiciones filosóficas, poniendo en cuestión sus fundamentos esenciales y sus núcleos de sentido, revisando sus procedimientos hermenéuticos y auscultando su trasfondo metafísico casi siempre deudor de una lógica identitaria. Esto implica el cuestionamiento de la figura del sujeto involucrado en el quehacer artístico y en su recepción. De hecho, según los lineamientos de Kant, la estética se ha centrado en la relación con el espectador que experimenta un placer cuando realiza el juicio estético, el cual aspira a la universalidad no por lo que puede decir del objeto, sino porque se remite a la “esfera total *de los que juzgan*” (Kant, 2007: 41). Es decir, por la posibilidad de universalizar juicios gracias a las facultadas y a la formación del gusto en los espectadores. Precisamente, Boris Groys identifica la dificultad para poder librarse de esos



esquemas originados desde la modernidad y que aún se asoman cuando se intenta hablar de arte, pues remiten siempre a la estética como disciplina filosófica y universitaria que “se vincula al arte y la concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética” (Groys, 2015: 10).

Entonces, a lo largo de esta investigación interrogaremos el concepto de obra en tanto objeto de la creación artística y de la reflexión filosófica, al igual que la posición del artista, en tanto sujeto creador. Esto en la medida en que en una indagación por las artes resulta indispensable plantearse preguntas acerca de la función y las interacciones de estos conceptos. En efecto, veremos que el pensamiento derridiano asume las obras como inapropiables, como no dependientes ni asignables a un sujeto, debido a que no se corresponden con una intención identificadora e incluso biográfica de la obra de arte. Por lo tanto, en la propuesta que presentamos se problematiza la noción de sujeto o subjetividad en tanto creadora excepcional, receptora pasiva o intérprete. Tampoco se proponen interpretaciones sobre el arte en las que sean posibles sujetos idénticos, con facultades igualmente compartidas e inmutables, puesto que es, precisamente, la metafísica de la subjetividad uno de los focos de discusión a los que el filósofo remite en sus indagaciones. Tales supuestos y tal metafísica de la subjetividad han encontrado en la estética un cómodo lugar que requiere ser inquietado.

En contraste con las perspectivas idealistas de la estética que tienen en las metafísicas de la subjetividad un importante aliado, se lleva a cabo una crítica de la modernidad estética teniendo como referentes la obra de Friedrich Nietzsche y la de Walter Benjamin, dado que problematizan la posición del espectador y el ejercicio de la recepción. En efecto, Benjamin ha señalado que la cuestión de la percepción debe plantearse según condiciones que no son sólo históricas sino también técnicas y culturales, de allí que la recepción y la interpretación de las obras de arte afecte a los perceptores y sean cambiantes con el tiempo. Por lo cual técnica y percepción se contaminan y alteran mutuamente. El mismo Nietzsche, en su obra madura, asume que la cultura y el aprendizaje son determinantes de aquello que se experimenta en el arte, por lo cual, no podría asociarse, por ejemplo, la escucha musical con el despertar de sentimientos ajenos a una genealogía. En suma, ambos pensadores socaban “cualquier posibilidad de espectador contemplativo” (Crary, 2008: 44)

Por otra parte, es frecuente recurrir a la autonomía del campo o de las obras como determinantes de lo estético, al igual que al desinterés o la organicidad, tales pretensiones corresponden a enfoques idealistas que según Martin Jay buscan “diferenciar una esfera llamada arte de aquellas otras búsquedas humanas, cognitivas, religiosas, éticas, económicas o de cualquier índole”, puesto que se

centran en la búsqueda de “la autorreferencialidad autotélica y absolutamente autónoma” (Jay, 2003: 146). Como señala Terry Eagleton, a pesar de tener una carga normativa, el término estética es una noción ambigua, un concepto versátil, indeterminado y contradictorio que remite a “una variada gama de preocupaciones” insertas en ordenes sociales e ideológicos concretos (Eagleton, 2006, 53-54; 1998: 23). Además de alejarse de las concepciones sistemáticas de la filosofía, para esta investigación resulta problemática la pretensión de autonomía para el campo estético y el desinterés para juzgar sobre el arte. Dado que la perspectiva en la que se circunscribe esta investigación no es ajena a problemáticas de orden epistemológico, social, político y ético, resulta necesario disociarla de las concepciones de estética fundadas en el desinterés. Las problemáticas hasta aquí mencionadas son propias de la indagación estética y pueden ser consideradas desde el pensamiento derridiano, aportando así en un ámbito de recepción y discusión que aún requiere ser explorado. Un ejercicio de reflexión y escritura sobre estas cuestiones desde la filosofía contemporánea, desde las artes y las estéticas, será el horizonte más amplio de las siguientes páginas.

Como preguntas guía para la indagación partiremos de una primera y general acerca de la legitimidad de la relación entre artes y deconstrucción, esto es, acerca de la posibilidad o no de una estética derridiana. En segundo lugar, se cuestiona cómo la recurrencia de ciertos procedimientos para analizar teorías y obras permitiría articular el pensamiento derridiano acerca del arte. Estos interrogantes son inseparables entre sí y se entrelazan en el *corpus* que exploramos.

Ahora bien, encontramos que al ocuparse de la música, el cine, la arquitectura o la literatura, Derrida se sirve de nociones indecibles, las cuales no tienen la condición de conceptos estables o determinados. Mostraremos que la recurrencia de dichas nociones y de sus modos de operar articulan los planteamientos y determinan las coordenadas de su pensamiento acerca del arte. De lo anterior se deriva una coherencia que, sin ser cerrada o sistemática, posibilita una interpretación alternativa frente a aquellas que consideran que no hay un pensamiento de Derrida en torno a las artes, o que, de haberlo, no estaría suficientemente articulado o se limitaría a relegar el arte a lo inefable (Nancy, 2001). Por el contrario, partimos de que hay en los textos del filósofo un transitar por las artes en el que se lleva a cabo la deconstrucción de la obra, del sujeto y del discurso de la estética (Michaud, 2014: 209), lo cual resulta de interés tanto para los estudios derridianos, como para el campo más amplio de las investigaciones sobre el arte y la estética contemporánea.

Habiendo determinado la perspectiva teórica que asumimos, es necesario hacer algunas aclaraciones terminológicas. La deconstrucción es un nombre asociado con la firma derridiana. Aunque el autor se resistió a definirla, acogemos un sentido funcional y operativo de esta, en vez de buscar

definiciones esenciales y unívocas. Y si bien no existe un conjunto teórico cerrado y sistemático que se denomine “la deconstrucción” y que otorgue principios metodológicos, clasificatorios o generales, en las obras de este filósofo, como ya dijimos, se encuentran modos singulares de intervención en los *corpus* teóricos y filosóficos. Las deconstrucciones son ejercicios de desestabilización de las estructuras teóricas según estrategias críticas y analíticas que intervienen en las unidades conceptuales y dislocan las dualidades que las constituyen (RdP: 41); por lo cual, los análisis no se restringen por núcleos semánticos oposicionales o por determinaciones esenciales (De Peretti, 1989; Cragnolini, 2012). Sin embargo, el deconstruir no se limita a una operación negativa. Implica también procedimientos sintéticos que reúnen contingentemente elementos dispares o heterogéneos que permanecen dislocados y en discordancia, sin aspiración a convertirse en unidades o totalidades (AdE: 245), llevando al límite la lógica de la identidad, de la no contradicción y del tercero excluido. En consecuencia, una estética derridiana se da como ejercicio deconstructivo, que “no es un método para encontrar aquello que opone resistencia al sistema, sino que consiste en comprobar —al leer y al interpretar los textos— que en ciertos filósofos el efecto de sistema fue provocado por cierta disfunción o desajuste, cierta incapacidad de cerrar el sistema” (GS: 15-16). Precisamente, es este el nicho de nuestra indagación y tiene como antecedente la no sistematicidad de la filosofía nietzscheana y lo fragmentario de su escritura (Blanchot, 2013).

En efecto, el pensamiento de Nietzsche repercute en la filosofía derridiana del arte, cuyos términos “indecidibles” son análogos a las ficciones útiles, ya que ambos son intervenciones performativas que no se limitan a cuestionar o invertir las dualidades jerárquicas ni solamente intercambiar las posiciones de lo verdadero y lo falso. Y es que, como se enuncia en *El crepúsculo de los ídolos*, tras la anulación del mundo verdadero, toda la dualidad entre mundo aparente y verdadero se desmonta y queda puesta en crisis (Nietzsche, 2011: 58). En lo concerniente a conceptos como sujeto, objeto, verdad, naturaleza o belleza ocurre algo similar, pero esto no lleva a un relativismo extremo sino a un perspectivismo en el que se multiplican y enfrentan las interpretaciones. Al respecto, resulta esclarecedor un planteamiento de Massimo Cacciari: si para Nietzsche arte y filosofía no se dan como separadas, la producción artística y la interpretación filosófica de las obras se elevan a asuntos de inmensa relevancia pues “se presentan perennemente unidas en aquella deconstrucción de la tradición metafísica europea que constituye el objeto de la total crítica nietzscheana” (Cacciari, 1994: 83). Asimismo, en Derrida la indagación por el arte no podría aparecer como un campo aparte de su pensamiento, sobre todo si esto implica inferioridad frente a otros ámbitos de su reflexión. Por ello, cabe pensar que ambas filosofías son indisociables de las cuestiones estéticas, aunque permanezcan ajenas a la sistematicidad cerrada y a las categorías clásicas de la estética (Santiago Guervós, 2004).

Entonces, no consideramos que Derrida girara tardíamente hacia las artes, pues en sus primeros escritos sobre fenomenología ya circulaban preguntas pertinentes relativas a la presencia, a lo literario, a la percepción y al *logos* en tanto reducción a la escucha y la visión, dichos asuntos fueron tratados con mayor amplitud en textos posteriores (Michaud, 2014: 207). En efecto, en la obra derridiana fue una constante la revisión de teorías o textos en los que se evidencian el dominio de la mirada, del lenguaje, del sentido lo cual tiene consecuencias a la hora de pensar en las artes.

En cuanto a los “indecidibles”, tenemos que son aquellos términos que desestabilizan las oposiciones dualistas y jerárquicas, haciendo que los elementos opuestos no se delimiten estrictamente sino que sean suplementarios, indisociables y reversibles. Y tienen como principal característica el ser operativos o procedimentales, en tanto que remiten a modos singulares de leer, interpretar y argumentar. Pero lo indecible no puede entenderse como una forma de ambigüedad o de polisemia, sino como la puesta en suspenso de la posibilidad de que un sujeto decida, de que establezca o parta de un criterio trascendente o teleológico. Sin embargo, esto tampoco lleva a la fusión o identificación de los conceptos y objetos en discusión, ya que siempre resta un intervalo, una disyunción o un modo del “entre” que los separa y los contamina, acarreado la simultaneidad del “ni lo uno ni lo otro” y de los dos casos a la vez (*nec-uter, neither-nor*). Así, no se trata de mera polisemia (Sychrava, 1989) ni de indeterminación semántica, sino más bien del carácter reversible de estas relaciones y del desplazamiento de las posiciones. En suma, dado que no alcanzan la condición del concepto, no es posible encontrar una definición unívoca para los indecibles, sino que se ha de registrar su proliferación, rastreando su modo de operar en lecturas y debates particulares a partir de los cuales es preciso interpretarlos.

Entre las líneas de un debate intenso con John Searle, Derrida realiza algunas precisiones esquemáticas cuando menciona tres usos de la no completitud implicada por la indecidibilidad. Estos son: 1) la resistencia a la binariedad y a la triplicidad, que permanece en la tensión entre lo dialéctico y lo anti-dialéctico e impide considerar un término de una dualidad jerárquica sin remitir necesariamente a su opuesto; 2) la determinación del límite de la completa decidibilidad, calculabilidad o formalización desde el orden mismo de lo calculable; 3) su ubicación en el orden de la paradoja, pues permanece heterogéneo a lo dialéctico, lo calculable y abre la posibilidad de la decisión y de lo decidible en el orden ético-político, sin caer en el programa calculado (Lim: 116).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Algunos comentaristas ofrecen interpretaciones de la indecidibilidad derridiana que se alejan bastante del horizonte de nuestro interés. Es el caso de la lectura que ofrece Alexander Argyros (1990) en “*Deconstruction, Quantum Uncertainty, and the Place of Literature*”. Si bien Argyros intenta relacionar la filosofía de Derrida con aspectos relevantes de la ciencia contemporánea, como es el caso de la incertidumbre de Heisenberg y la incompletitud de Gödel, pasa a plantear

Los dos usos de lo indecible mencionados inicialmente se evidencian en *La dissémination* cuando, al hablar de Mallarmé, discurre Derrida acerca de las “figuras del entre”. Asimismo, en aquel texto de 1972 menciona lo indecible en una alusión a Gödel:

una proposición indecible, Gödel mostró su posibilidad en 1931, es una proposición que, dado un sistema de axiomas que domina una multiplicidad no es ni una consecuencia analítica o deductiva de los axiomas ni en contradicción con ellos, ni verdadera ni falsa con respecto a esos axiomas. *Tertium datur*, sin síntesis (Dis: 271).

El tercer uso nos remite a debates que tienen un lugar en la reflexión en torno a la justicia, el perdón, la democracia y la hospitalidad, al igual que acerca de la ciudad, su fundación, planeación y sus conflictos.<sup>3</sup> En los tres aspectos de la indecibilidad recién mencionados se evidencia que esta implica consecuencias imprevistas, ya que no responde a la lógica de la identidad, de la no contradicción, ni del tercero excluido. Precisamente, pone en juego aquello que, en tanto tercero no-excluido, disloca el dualismo de la identidad y la no identidad, también involucra cuestiones ético-políticas, ya que lo indecible implica que las decisiones se tomen sin tener saber o certeza respecto a las consecuencias futuras, sin un sujeto auto-posicionado como garante. Además, en vez de una parálisis en el quietismo o la indecisión, lleva a la acción y a la creatividad, pues conmina a enfrentar la necesidad inevitable de que “toda decisión debe inventar sus propias reglas” (AdE: 225).

---

una relación con el rol que los estudios literarios ocupan en el contexto cultural y académico norteamericano. Sin embargo, no da lugar a una opción ético-política de la deconstrucción y de lo indecible. Así mismo, parte de una asimilación de la filosofía de Derrida con el “libre juego de significantes”, lo cual resulta en una versión tan frecuente como empobrecida de la “deconstrucción”. El foco de su perspectiva se evidencia en estas palabras: “ideas como relatividad, incertidumbre, paradoja, ironía, indecibilidad, indeterminismo, virtualidad, causalidad retroactiva se han filtrado en la cultura y han sido subsecuentemente adoptadas por el mundo literario, especialmente por las perspectivas críticas modernistas, deconstructivas y postmodernas. En otras palabras, sostengo que, conscientemente o no, la teoría literaria contemporánea ha tomado prestada cierta interpretación de descubrimientos científicos recientes para encontrar y legitimar una visión del arte como una red proliferante de efectos semióticos indecibles” (Argyros, 1990: 34).

<sup>3</sup> David Bates realiza un estudio desde diferentes disciplinas y escenarios en los que lo indecible y sus implicaciones eran debatidas desde el periodo de entreguerras. Con esto busca “historizar” la filosofía derridiana y hacer corresponder algunos de sus esfuerzos con el entorno de las ciencias de la época. Si bien estamos de acuerdo en que la indeterminación o la indecibilidad es un rasgo de la filosofía derridiana en el que ya se trabajaba en la década de 1960, no podemos coincidir con otros aspectos de la lectura propuesta en “*Crisis Between the Wars: Derrida and the Origins of Undecidability*”. En efecto, señala Bates que Derrida pasa de una temprana problematización de la indeterminación textual y sus aporías hacia las implicaciones políticas de la indecibilidad, lo cual habría ocurrido tarde en su carrera a causa de “su rechazo a interrogar las dimensiones históricas de la indecibilidad cuando inicialmente la adoptó en algunos de sus escritos tempranos” (Bates, 2005: 3). Esto correspondería con una tendencia de pensamiento anti-histórico en el siglo XX, acorde con la cual Derrida se habría resistido a participar en esos debates, lo que debilitaría su pensamiento, en particular la perspectiva que asume para tratar cuestiones políticas desde lo indecible, puesto que debió haberse ocupado previamente de problemas, teóricos y disciplinas que promovieron estos debates en torno a la incompletitud de los sistemas formales y conceptuales en el periodo de entre guerras.

Cabe hacerse interrogantes: ¿decide voluntariamente un escritor ponerse fuera de los debates y de los *sucesos* históricos? ¿es esto algo que se logra con una simple declaración de intención? Lo curioso es el recurso a una hipótesis extravagante. Ahora, en lo que respecta a nuestro interés, Bates hace una consideración de lo indecible en el lenguaje, en lo político, en las ciencias y saberes que emergen en la primera mitad del siglo XX. Asimismo, señala que lo indecible es un factor clave de la “deconstrucción”, pero que su deriva tardía hacia cuestiones políticas es un giro que carece de la fuerza y radicalidad que en la “academia norteamericana” se le asigna. Evidentemente, es un debate acerca de la recepción de los textos derridianos en ciertas instituciones y facultades norteamericanas, lo que configura un escenario de discusión ajeno a nuestros actuales propósitos centrados en lo indecible y las estéticas, asunto del que no da cuenta Bates.

Los indecibles se formulan en las intervenciones derridianas a propósito de las estéticas o filosofías del arte tradicionales como las de Kant y Hegel, o sobre las consideraciones heideggerianas, en la medida en que todas ellas se estructuran según dualismos jerárquicos que las lecturas deconstructivas sacan a flote. Es así como se hace posible que otras series de palabras lleguen a poblar esa estética de cuño derridiano, palabras atravesadas por el sello de lo indecible. *Parergon, phármakon, hymen, subjectil, khôra, différance*, espectralidad, artefactualidad, *destinerrance, faxitextura*, subjectil, todos estos términos son invenciones performativas, figuras del ‘entre’, de la excedencia, de la repetición y la alteración, también de la doble exclusión y la doble inclusión simultánea, de aquello que excede sus propias condiciones formales o sus premisas.

En suma, a lo largo de esta tesis se identificarán las nociones indecibles utilizadas por Derrida al tratar acerca de las artes de lo visible (cine, pintura, fotografía), de la arquitectura, de la literatura y de la música. Así mismo, se busca determinar las relaciones entre las nociones indecibles propuestas a propósito de las imágenes, la escritura, la música y la arquitectura. Todo esto con la intención de mostrar que las nociones indecibles articulan el pensamiento de Derrida acerca del arte en un conjunto abierto, cohesionado, pero no sistemático ni unitario; y que a partir de esta articulación se debaten cuestiones arraigadas en la estética como las delimitaciones y jerarquías entre las artes.

Para tales propósitos, partiremos de las reflexiones de Derrida respecto de obras, prácticas y disciplinas artísticas, en torno a las cuales hemos identificado dos procedimientos diferentes entrelazados en el *corpus* a estudiar. Por una parte, la deconstrucción que él realiza de textos tradicionales de la filosofía, la estética y la poética; por otra parte, la producción de sus propias interpretaciones y modos de lectura de obras y artistas en particular, que se constata en la formulación de nociones indecibles. De modo que se evidencia la necesidad y la posibilidad de una interpretación que esté guiada por el concepto de lo indecible, con el cual se cuestionan los dualismos jerárquicos y el principio de identidad, evidenciando la contaminación de las definiciones esenciales, así como el traspaso de las delimitaciones genéricas o disciplinares en las artes.

### *Las derivas del debate*

Son divergentes las interpretaciones respecto a la posibilidad de un pensamiento derridiano en torno a las artes. Para negar esta posibilidad, suele remitirse esta filosofía a lo inefable, a la negatividad, a la dispersión y al juego arbitrario de significantes. En esta vertiente se encuentra la posición de Jean-Luc Nancy, quien señala que Derrida siempre se resistió al discurso de la Estética, a comentar las

obras o a imponerles discursos. Es por eso que, según el filósofo de Bourdeos, para Derrida las obras de arte serían autárquicas e independientes y se resistirían a ser apropiadas por parte de la vista o del discurso (Nancy, 2011: 16).

Desde un enfoque sólo en apariencia diferente, Julián Santos Guerrero (2005) sostiene que hay aproximaciones constantes de Derrida al arte y nos da, a propósito de ellas, una justificación procedimental. Para él, el pensador francés de origen argelino se limita a realizar rodeos y círculos viciosos en los que se difieren las determinaciones sustanciales o identitarias, según una lógica del suplemento y la reiteración. A nuestro parecer, los círculos viciosos sólo dan cuenta de un aspecto negativo del ejercicio deconstructivo, llevando a esa imposibilidad sostenida por Nancy que deja de lado el elemento productivo o afirmativo que nos interesa enfatizar. Estas lecturas contrastan con otras como la de Andrea Potestá, quien también parte de que hay distancia, invisibilidad, contacto sin contacto en relación con las obras, y de que no es posible la apropiación lógica de una verdad del arte. Si bien Potestá extrae como consecuencia de ello que cualquier discurso sobre el arte habría de ser necesariamente suspensivo, esto no lo lleva a postular la imposibilidad de todo hacer o decir acerca de la obra (Potestá, 2011: 300).

Por su parte, Christoph Menke afirma que tanto Derrida como Adorno aportan los elementos teóricos para desarrollar una estética de la negatividad que se perfilaba desde el romanticismo, Hegel o Bataille, y que se manifiesta en las producciones artísticas de las vanguardias de inicios del siglo XX, cuyas obras tienen como motor de experiencia la imposibilidad de asimilación conceptual y de reducción hermenéutica (Menke, 2011: 41). De hecho, tanto para Derrida como para Adorno el arte no se identifica o reduce al concepto filosófico a causa de la heterogeneidad entre concepto y objeto (Adorno, 2003: 21). No obstante, según Menke la perspectiva derridiana se reduce a una indeterminación semiológica que no logra sostenerse ante los abordajes hermenéuticos del arte, pero que sirve para contrastar y precisar la tesis de la negatividad estética adorniana que responde a la antinomia entre autonomía y soberanía del arte (Menke, 1997: 17).

Algo similar ocurre con la lectura que ofrece Juliet Sychrava en *Schiller to Derrida. Idealism in Aesthetics* (1989), pues parte de una reducción de los planteamientos de Derrida a un subjetivismo idealista al que se llega tras una noción de “texto” empobrecida y generalizada que, al permanecer indeterminada y polisémica, solo podría ser ordenada por un proceso subjetivo y sentimentalista de lectura. Por ello, señala que estos “críticos hablan de ‘texto’, como si fuera un objeto acabado, solo en vistas a sostener que no hay nada más que el proceso subjetivo de lectura o escritura” (Sychrava, 1989: 5). Con esto, y apoyándose en la interpretación de Rorty, se ubica a Derrida y a los “críticos

deconstruccionistas” en la posición del enemigo que ni siquiera es necesario refutar, pues las contradicciones de su lenguaje se desmontan por sí mismas.

En la convicción de que en Derrida las obras se resisten al análisis coinciden Nancy, Santos Guerrero, Potestá, Michaud, al igual que Christoph Menke, aunque las consecuencias que obtienen de ello y las premisas teóricas en las que se basan son diferentes. No obstante, nosotros encontramos plausible una lectura de los textos derridianos en los que no habría solamente un rodeo o un abordaje negativo del arte, sino que también se daría una producción interpretativa afirmativa, que atendería a la materia y a la singularidad de las obras. Esto se sustenta en algunas interpretaciones identificadas que desarrollan o radicalizan los planteamientos de Derrida y que están orientadas a una comprensión general de su pensamiento estético. Es el caso de Serge Trottein (2011), quien plantea una relectura de los textos derridianos sobre la estética kantiana y el *parergon*, en vistas a una multiplicación de los *parerga* (en plural), evitando poner un límite a este movimiento (Trottein, 2011: 258). En consecuencia, la estética derridiana, en tanto deconstrucción, sería la repetición y alteración de los límites. Por su parte, Eric Clemens señala que la resistencia al análisis no puede llevar a evadir la interpretación; por ello propone multiplicar las lecturas y las preguntas, para así generar desplazamientos frente a los abordajes metafísicos del arte, aunque esto no lleve a una sistematización o a la constitución de una región, un campo o un método estrictamente estéticos (Clemens, 2000: 9-11). En consecuencia, Clemens sostiene que no hay una estética derridiana *a priori* o *per se*, sino que esta se da como una pregunta diferida, como un referente móvil y errante al que se debe acechar con interrogantes. Esto es lo que denomina *referrant*, una mezcla entre lo errante y el referente que ayuda a pensar la obra como algo no unitario (Clemens, 2000: 13).

Otra perspectiva de relevancia para el problema que guía esta investigación es la de Ann Van Sevenant, quien sostiene que hay una estética derridiana cuyo rasgo característico es la disyunción. Sin embargo, la disyunción no equivale a la separación en fragmentos independientes que vienen o se dirigen hacia alguna unidad, sino que la disyunción se considera en su doble condición (indecible en nuestra terminología), dado que remite a un conjunto de elementos que, a pesar de la separación, han de pensarse en conjunto; es decir, articulados en y por la disyunción (Sevenant, 2000: 73). Con estos planteamientos, se caracteriza una estética ajena a la metafísica teleológica de la obra como punto de llegada, que concibe la obra como unidad completa en sí misma (Sevenant, 2000: 82-83).

Por otra parte, algunas de las implicaciones de la filosofía derridiana para pensar las artes en relación con el contexto cultural y tecnológico actual, son abordadas por Gray Kochhar-Lindgren, pues plantea que es posible pensar una estética de la espectralidad acorde con las condiciones contemporáneas de



reproducción masificada, de virtualización y omnipresencia de dispositivos técnicos. Si bien Kochhar-Lindgren no se dedica a rastrear de modo detallado los temas, obras o discusiones que Derrida elaboró en sus textos, sí extrae consecuencias en relación con otras problemáticas y conceptos filosóficos de relevancia (las humanidades, la universidad, la mediación tecnológica), lo que le permite delimitar una estética de lo espectral que va de la mano con una constelación de lo disyunto de la que hacen parte los términos con prefijos como -dis, -in,- re (Kochhar-Lindgren, 2011: 2). Precisamente, nos interesa destacar la connivencia de la espectralidad con aquella articulación en la dislocación que consideramos ~~ser~~-determinante de la estética derridiana de lo indecible, la cual, según proponemos, toma consistencia en la misma dispersión, ordenando contingentemente elementos que no forman totalidades ni sistemas cerrados.

A diferencia de Nancy, Santos Guerrero y Menke, Michaud (2014) sostiene que la obra de Derrida interviene en la historia del arte y en la disciplina de la estética, no proponiendo una teoría de lo bello, sino cuestionando que se busque convertir al arte en objeto. Según Michaud, Derrida propone discursos *otros* acerca del arte en los que no se describen, descifran o interpretan los temas de las obras o composiciones: algo que remitiría a la representación y a un tipo particular de descripción, que es precisamente lo que se está criticando. Por el contrario, se trata de un discurso *otro* acerca del arte en el que los cuadros o las fotografías llaman a las palabras, según una *ekphrasis* de otro género, que desborda la obra y va hacia las demás artes. Todo esto sin desconocer la alteridad que se impone en la obra y que cuestiona toda autonomía, la cual se torna en interpelación y exigencia ética, en resistencia a la apropiación. Nuestra lectura parte entonces de estas interpretaciones que encuentran legítimo el discurso derridiano sobre el arte.

Por otra parte, se avanzará en aquello que la filosofía derridiana aporta en la discusión acerca de los géneros y la división de las artes. En este sentido, resulta esclarecedora la aproximación de Shun-Liang Chao (2006), quien lleva el cuestionamiento de las dualidades jerárquicas al debate entre Leonardo da Vinci y Lessing acerca de la superioridad de la pintura o la poesía frente a las demás artes, relacionando algunas propuestas realizadas en *De la grammatologie* con la delimitación de géneros artísticos, de cuya emblemática discusión es ejemplar la relación entre la poesía y la pintura.

Las investigaciones de Ginette Michaud, Ann Van Sevenant, Eric Clement, Serge Trottein y Andrea Potestá y Shun-Liang Chao parten de la existencia de elementos conceptuales en los textos de Derrida apropiados para afrontar los debates estéticos, por lo cual aportan para la respuesta afirmativa a la pregunta por la existencia de un pensamiento derridiano del arte que tiene en cuenta las características

que lo indecible impone: la cohesión no sistemática, la movilidad de los límites, la contaminación de los géneros y disciplinas, la resistencia a la apropiación y a la interpretación.

### *Articular en la dislocación*

Dada la no sistematicidad del pensamiento derridiano, el cual no jerarquiza los conceptos o nociones sino que explota su carácter operativo, y teniendo en consideración la dispersión de los documentos fuente del *corpus* teórico objeto de estudio, proponemos un ordenamiento que responde a la segmentación bibliográfica que se realizó y que permitió reconocer temáticas específicas sobre disciplinas artísticas concebidas de un modo tradicional como son la música, las artes de lo visible (cine, pintura, fotografía), la arquitectura, la literatura y la poesía. Tal elección tiene que ver con la recurrencia de algunos temas en el *corpus* derridiano y en la bibliografía crítica, lo cual resulta metodológicamente útil a la hora de determinar el orden expositivo.

Aunque la indagación por la escritura y la cercanía de la reflexión derridiana con la literatura y la crítica son una entrada válida a las problemáticas de nuestra investigación, se optó por iniciar la exposición de los capítulos a partir de las cuestiones relativas a la imagen, a las artes de lo visible y la pintura. Esto para cuestionar la primacía de la temática de la escritura y la literatura en las interpretaciones críticas de la obra de Derrida, al igual que para evidenciar las tensiones entre imagen y lenguaje que tienen gran relevancia teórica para esta investigación. No se partirá, entonces, de un supuesto privilegio del lenguaje; más bien se buscará problematizar la superioridad de lo poético y de la palabra sobre lo pictórico, lo escultórico o sobre otros ámbitos artísticos. Nada más ajeno al estilo de esta filosofía que contentarse con intercambiar las posiciones de las dualidades jerárquicas; por el contrario, en los capítulos de esta tesis será constante el cruce y la contaminación del registro escrito o literario con otras formas del arte como lo pictórico, lo visual, lo musical, lo escultórico, las artes del espacio y el diseño.

Para establecer las coordenadas y problemas relativos a la estética contemporánea, en el capítulo inicial proponemos un recorrido guiado por nociones indecibles como lo artefactual, lo espectral, la *heliografía*, la *skiografía* para analizar las imágenes del cine, de la fotografía y de la televisión. Esto permite identificar las particularidades de las imágenes en el contexto de las teletecnologías, en el que la reproducción y el encadenamiento de imágenes pueden ser analizados desde la serialidad y el montaje. Asimismo se analizan indecibles como el subjectil o el *parergon*, ya que permiten pensar la pintura, así como las tensas relaciones entre el lenguaje y las imágenes.

Las discusiones en torno a las artes tienen un amplio escenario en lo que tiene que ver con el lenguaje, esto hace que sean focos de los análisis deconstructivos. Precisamente, en el segundo capítulo nos ocuparemos de la escritura en lo que tiene que ver con lo literario y lo poético, apoyándonos en los planteamientos de Maurice Blanchot para contrastarlos con la aproximación a las artes del lenguaje desde perspectivas logocéntricas. Desde la posición de Blanchot y Derrida se enfatizará en el cuestionamiento de la subjetividad fundante, del autor y del lenguaje como mero instrumento; además se problematizan las distinciones genéricas y la escritura autobiográfica. Todo esto habilita para plantear una noción de la escritura como producción performativa, como espaciamiento y montaje de elementos heterogéneos.

Dado que las teorías sobre la arquitectura y la música también implican esquemas dualistas y jerárquicos que pueden intervenir desde una estética de los indecibles, dedicaremos a cada una de estas artes un momento de este texto. En efecto, en el tercer capítulo abordaremos la arquitectura y las artes del espacio, a partir de determinaciones de lo arquitectónico que se presentan en obras reconocidas de la estética. Igualmente revisaremos proyectos en colaboración entre el filósofo y algunos arquitectos, teniendo en cuenta nociones indecibles que nos permiten aproximarnos a lo espacial (*différance* y *khôra*), al habitar y a la ciudad (*destinerrance*, *faxitexture*, hostipitalidad), las cuales permiten debatir sobre las consecuencias estético-políticas que implica la planeación urbana.

Por último, en el capítulo cuarto, ampliaremos la indagación a cuestiones musicales, aportando en debates sobre los cuales Derrida no ofrece muchos textos. No obstante, la música resulta ser un ámbito de reflexión enormemente problemático y fructífero para una estética deconstructiva, dado que es un arte tradicionalmente considerado en conexión con órdenes metafísicos o con lo inefable. Este hecho configura aproximaciones logocéntricas al arte de los sonidos. La intervención de Nietzsche frente a este problema tras su ruptura con Wagner nos ofrece un contexto de problemáticas comunes a la filosofía derridiana, en la medida en que se opone a perspectivas que adjudican a la música la posibilidad de comunicar con esferas trascendentes. Estas problemáticas también se encuentran en ciertas interpretaciones del *jazz*, a las cuales Derrida contrapone la saxotelefonía, un indecible que cuestiona las instancias íntimas u originarias que se supone son expresadas por la música.

Resulta importante trabajar las consideraciones de Derrida sobre estas temáticas en conjunto, llamando constantemente la atención sobre las interferencias, las analogías, la complementariedad o la oposición entre las diferentes disciplinas, medios y soportes artísticos, con el propósito de demostrar que en una estética construida sobre la base de los indecibles, resulta innegable y constante la permeabilidad entre estas delimitaciones.

## Capítulo 1. De miradas, cegueras y soportes

Al ocuparnos del pensamiento derridiano del arte, la indagación acerca de las imágenes pictóricas, fotográficas, cinematográficas y audiovisuales permite identificar problemáticas y perspectivas teóricas indispensables para contextualizar esta investigación en los debates de la estética contemporánea. Para ello, se remite a discusiones presentes en teorías que también inquieran por la percepción, los medios técnicos, la subjetividad y el lenguaje. Precisamente, al preguntar sobre las imágenes, en la filosofía derridiana se muestra que técnica, percepción y naturaleza se contaminan y alteran mutuamente, lo que permite problematizar la noción de sujeto o subjetividad originaria, creadora, receptora pasiva o intérprete. Además, se cuestiona el dominio de la mirada y del lenguaje que permitiría la apropiación de las imágenes y las obras. Sin embargo, la consideración derridiana de las imágenes no está destinada al silencio, a la inacción o la negatividad, a balbucear la imposibilidad de alcanzar trasfondos metafísicos; por el contrario, es en estas condiciones que se da la interpretación perspectivista y performativa en la que se proponen nociones indecidibles.

Teniendo en cuenta esto, en el presente capítulo se propone un recorrido guiado por nociones indecidibles como la artefactualidad, la espectralidad, la *heliografía* y la *skiografía*, que sirven para abordar la fotografía, el cine y la televisión desde el montaje de secuencias que proliferan, que reúnen contingentemente imágenes o palabras sin obedecer a teleologías o principios originarios. De hecho, estos indecidibles permiten identificar las particularidades de las imágenes en el contexto de las teletecnologías y llevan deconstruir aquello que se asume como el “presente” y la inmediatez de lo que ocurre “una sola vez”, del “esto ha sido”. Por su parte, veremos que el cuestionamiento de la subjetividad está implícito en la espectralidad, pero también en la noción de técnica que delinea Derrida, la cual no se limita a lo instrumental o antropogénico sino que tiene en cuenta aspectos materiales (mediales) y ontológicos, puesto que, en una estética de lo indecidible no hay imagen sin técnica, artefactualidad o espectralidad.

Para comprender aquello determinante del cine y de la fotografía como formas artísticas, pero también de la experiencia cinematográfica de los espectadores, es conveniente acercarnos a la cuestión de la reproductibilidad y de la serialidad planteada por Benjamin, así como a la relación entre *techné* y *physis* que subyace a debates que datan de la antigüedad relativos a la técnica, la creación y fabricación, así como respecto al conocimiento orientado a lo práctico, lo cual es retomado y reinterpretado por un pensador de gran importancia para el siglo XX como es Heidegger. El

contraste con estos antecedentes hará plausible la divergencia de la propuesta de Benjamin y de Derrida frente a la versión heideggeriana de estos conceptos.

Luego, en el apartado final de este capítulo relativo a la pintura y al dibujo, trataremos acerca del subjectil, del *parergon*, de la ceguera en el autorretrato, pasando por reflexiones acerca de la traza, el montaje, la materialidad del soporte y de la ruina; esto nos permite evidenciar que las obras no responden a la dualidad entre sujeto y objeto, a la apropiación conceptual o representativa, dada su extrañeza inasimilable por la mirada o el lenguaje, ya que las obras se resisten a la delimitación, son irreductibles a la interpretación de algún sujeto y a la posición de objeto. Por lo cual la imagen no es un subalterno de la palabra. En este orden de ideas, para ubicar la perspectiva derridiana frente a esta problemática persistente en la historia del arte, conviene recurrir a la *ekphrasis*, en tanto discurso interpretativo y descriptivo acerca de imágenes y objetos. En correspondencia con el abordaje no representativo del arte y de las imágenes que llevamos a cabo, la concepción de *ekphrasis* que proponemos está más próxima a la invención performativa que al ejercicio clasificador o descriptivo.

Finalmente, señalaremos que la indecidibilidad entre la visibilidad y la ceguera implícita en la mirada y en la mediación técnica, tiene como consecuencia la imposibilidad del autorretrato, el cual, en tanto trazo, estaría habitado por el resto inasimilable y la ruina no totalizable que impide la auto-identificación con referente alguno. Efectivamente, en los distintos registros artísticos y en las lecturas que Derrida realiza al respecto, no solo se problematiza la figura del sujeto que se escucha, se ve a sí mismo y que se afirma como garante de sentido, como polo intencional de las obras (imágenes, escrituras, sonidos o espacios), sino que se recurre a ejercicios pseudo-autobiográficos, del orden de la ficción útil, de la invención y el trazo performativo. Pues allí se dan cita las formas de lo extraño o lo heterogéneo que también asedian cualquier registro autobiográfico que pretenda apoyarse en alguno de estos soportes de las imágenes, puesto que ni el lenguaje (poético, teorizante o “cotidiano”) ni las imágenes están bajo el control o cálculo por parte de un sujeto.

En cuanto a otro de los aspectos que orientan nuestra indagación, a saber, la tensión entre el lenguaje y la imagen, se hará patente la indecidibilidad que los confronta, dado que no se trata de elementos separados, jerarquizados ni asumidos como simples herramientas. Tal tensión entre lenguaje e imágenes tendrá lugar en este capítulo al discurrir sobre el cine, la fotografía y la pintura. En vez de reducir uno de estos registros al otro, para explicar de modo no jerárquico la relación entre imágenes y lenguajes en los textos derridianos, encontramos que se da un constante cruce, al igual que formas alternativas de ordenamiento, composición y cohesión que corresponden con los procedimientos de montaje que unen en series elementos que, no obstante, se mantienen separados. Esto remite a una

“lógica” constructiva o de ensamble específica del cine, y que también opera en la escritura, a la fotografía y a la pintura.

## *1.1 De la visibilidad, el extrañamiento y los espectros*

### *1.1.1 Las miradas de los espectros*

A continuación nos ocupamos de “la experiencia espectral del cine”, de la espectralidad inherente a sus condiciones técnicas y su especificidad, de las posibilidades perceptivas e interpretativas y de las diversas configuraciones temporales y visuales que posibilitan el acceso a detalles, a otros modos de composición y de narración. Para dar cuenta de esto, se parte del carácter técnico y espectral que Derrida otorga a las imágenes, en tanto que no se reducen a la ontología (lo que es) ni a la fenomenología (de lo que aparece para la conciencia del sujeto). Mostraremos que lo espectral remite tanto al aspecto técnico como al subjetivo de la configuración de la experiencia cinematográfica, al igual que a la situación de aislamiento ante la pantalla, en la que asedia la alteridad y los dobles que se producen en la captura, proyección y circulación de imágenes. Se evidenciará que lo espectral no remite sólo a lo que se proyecta en las pantallas desde algún artefacto óptico, sino a aquellos espectros que nos habitan, constituyendo subjetividades asediadas por la alteridad irreductible y escindidas en multiplicidad de imágenes. De esta manera, relacionamos la indagación filosófica sobre la técnica y los medios con la pregunta por las artes, en especial, con lo espectral y lo artefactual, determinantes de la versión derridiana de lo cinematográfico y lo televisivo, puesto que conjugan las imágenes, la disyunción y el montaje, la intempestividad y la memoria, así como la mediación técnica (PNV: 335).

La espectralidad es una noción formulada en el contexto de debates sobre ontología, fenomenología y política, no obstante, resulta útil para pensar las artes y la estética en debate con otras aproximaciones recientes a las imágenes. De hecho, a lo largo de las páginas de *Spectres de Marx*, Derrida alude frecuentemente a las nuevas configuraciones de la tecnología, de la transmisión, producción y almacenamiento de imágenes, discursos o documentos; lo cual modifica las formas de comunicarse al igual que el concepto de experiencia, los modos de intervención política y de la producción y recepción del arte. Asimismo, la espectralidad está asociada con la técnica, la repetición y la alteración que le son intrínsecas. Por lo tanto, el carácter indecible de la espectralidad se debe a que no puede circunscribirse a lo que es ni a lo que no es: detrás del espectro no hay una presencia plena del Ser, pues se ubica en los intersticios de la ontología y la fenomenología (Ech: 147), en el entre que las deconstruye desde sus fisuras: la conciencia, la distinción de lo fenoménico y lo

nouménico, lo noético y lo noemático, la intuición y la representación, dado que no es reducible a una esencia ni tampoco a algún objeto, ya que no está presente ni tampoco ausente, sino que transita incesantemente por los límites (SpMx: 64). En efecto, señala Derrida que la ley de lo espectral

se resiste igualmente a una ontología (el fantasma o aparecido no está ni presente ni ausente, no es, ni no es y tampoco se deja dialectizar) y a una filosofía del sujeto, del objeto o de la conciencia (del ente presente) que también está destinada, como la ontología o como la filosofía misma, a ‘ahuyentar’ al espectro (Ech: 37).

En consecuencia, lo espectral divaga entre lo vivo y lo muerto, la cosa y la representación, es aquello que permanece indeterminado pero retorna, pues no obedece a la lógica de la presentación o a la temporalidad del presente, ya que remite a lo siempre mediado y diferido, al duelo imposible e interminable (SpMx: 87), poniendo en cuestión la metafísica de la presencia (para la conciencia), así como las posiciones de sujeto y objeto que son sus correlatos. Precisamente, en el apartado apariencia de lo inaparente de *Spectres de Marx*, Derrida deja consignadas algunas objeciones al principio fenomenológico que estaría habitado y asediado por la espectralidad indecible:

1) la forma fenoménica del mundo mismo es espectral; 2) el *ego* fenomenológico (Yo, Tú, etc.) es un espectro. El *phainestai* mismo (antes de su determinación como fenómeno o como fantasía, como fantasma, pues) es la posibilidad misma del espectro, lleva la muerte, da muerte, trabaja (en) el duelo (SpMx: 215).

De manera que, para pensar la espectralidad en el ámbito de lo audiovisual se ha de asumir que Derrida trabaja en los intersticios de la fenomenología y que pone en suspenso los polos de su articulación. En efecto, según Louise Burchill, el carácter espectral que opera en el dispositivo cinematográfico, en la captura, almacenamiento y reproducción de imágenes remite a las discusiones con la fenomenología husserliana, la cuestión del aparecer, de la presencia inmediata, de la visión intelectual o intuitiva. De allí que la autora considere que la cámara y los dispositivos de proyección de imágenes se pueden contrastar con la elaboración teórica acerca del sujeto trascendental fenomenológico, pero siendo espectralizado. Lo que acarrea una “lógica” en la que tanto el objeto como el sujeto han perdido solidez e identidad, haciendo del sí mismo un fantasma, enfrentándonos con una subjetividad espectral que desborda la ontología.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Un aporte importante de este texto es que replantea la supuesta primacía que Derrida ha dado a lo escritural frente a lo *imaginal*, determinada por una la lectura del “tablero mágico” freudiano que permite no sólo una comprensión del inconsciente sino también de la escritura y la *différance*. Ello en contraste con el modelo o recurso a aparatos visuales. Las consecuencias de cada ruta son distintas. Además este artículo demuestra que los planteamientos que Derrida presenta en la entrevista con *Cahiers du cinema* estaban de alguna forma sugeridos desde textos muy tempranos; incluso, ya en la década de 1970 el teórico del cine Jean Louis Baudry, en *The Apparatus: metaphysical approaches to the impression of reality in cinema* (1975) había explorado la teoría cinematográfica a partir de Freud y de los planteamientos de Jacques Derrida, pero planteando la inversión o ajuste recién mencionado entre aparatos ópticos y de escritura.

Al resistirse a la apropiación fenomenológica, oscilar entre la vida y la muerte, entre lo que es y lo que no es, lo espectral transita entre los intersticios y los límites asediados, proporciona una entrada a la estética derridiana y permite entender las imágenes desde lo indecible, en un contexto de sobre exposición, de contaminación, de contingencia en el que se disuelve el objeto, el sujeto y sus relaciones, lo que altera el campo perceptivo, estético y de conocimiento, al igual que los medios, el cuerpo y la obra de arte (Kochhar-Lindgren, 2011: 9).<sup>5</sup> Efectivamente, Derrida dice que “la experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad” (PNV: 333), que el cine está poblado de fantasmas y que la espectralidad “está vinculada a la definición técnica del cine”, de allí que la película sea un fantasma, y que, en tanto “memoria espectral, el cine es duelo magnificado” (PNV: 335). De hecho, en la entrevista “*Le cinéma et ses fantômes*”, Derrida habla de la transposición en la pantalla de los fantasmas personales (PNV: 337), dado que la sala de cine no sólo es un lugar de proyección para numerosos espectadores, también genera situaciones propicias para “que aparezcan y hablen todos nuestros espectros”, para “dejar que los espectros nos visiten en la pantalla” (PNV: 334). La sala y la pantalla son escenarios de la repetición y la reaparición espectral, aportan los soportes de la inscripción técnica, espacial y material del tiempo. En tales soportes “otra escritura comienza a emerger a una velocidad que excede el aparato perceptivo” (Kochhar-Lindgren, 2011: 6).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que el espectro no es “alguien” que vemos volver, sino *algo* que observa y vigila, ya que excede la lógica del “quien” y tampoco se reduce a un “qué” (polo objetivo para un sujeto); entonces, permanece en el tránsito indecible que interrumpe toda simetría o reciprocidad. En vez de asentarse en la certeza autofundante del sujeto, se trata de la reaparición impersonal, del automatismo y la repetición a la que alude la *Unheimlichkeit* freudiana y el *es spukt* (“ello espectrea” o “ello asedia”) mencionado por Derrida (SpMx 212). Es por ello que, tanto en *Echographies de la télévision* como en *Spectres de Marx*, se remite al “efecto visera”, el cual consiste en ser visto o visitado por el espectro que, sin embargo, no es completamente visible, no se deja determinar pues se muestra como ausente, como invisible, imponiendo la heteronomía que obliga a contar con el asedio en el futuro (cfr. Ech: 151-152), así como ha ocurrido en el pasado (SpMx: 117); dado que la reproducción técnica y la espectralidad derridiana implican la dislocación del tiempo

---

<sup>5</sup> Esta perspectiva es asumida por Gray Kochhar-Lindgren, quien encuentra en la espectralidad derridiana una potente herramienta teórica para pensar la contemporaneidad, dado que se cruzan la filosofía y el arte, la producción cultural, el capital, los medios, en una estética de la espectralidad que opera en un mundo en el que la historicidad y tecnicidad van juntas, pues no tienen principio ni fin. En efecto, señala que “la espectralidad emerge como un residuo asediante, sea en tanto las ruinas de la filosofía tanto como metafísica o como ‘simple’ análisis lingüístico, como resto y desecho de áreas de actividad cultural separadas una de la otra por parte del proyecto modernista, o como recordatorio de la escritura. Es un estado de ánimo, un tenor, un signo sin referente determinado, porque uno de sus efectos es disolver la referencialidad tradicional” (Kochhar-Lindgren, 2011: 9).



secuencial regido por el presente, la temporalidad del relato o la historia, pues tienen como condiciones el anacronismo y lo intempestivo.

Se justifica así la alusión a *Hamlet* de William Shakespeare, a las apariciones reiteradas del espectro de Hamlet padre, quien se presenta con su armadura de pies a cabeza, para exigir justicia; en efecto, en el mencionado drama aparece un espectro que vigila y mira, que oculta sus ojos tras el yelmo a pesar de tener la visera levantada, impidiendo la reciprocidad en la mirada (Shakespeare, 2015: 257). De hecho, estas reapariciones o retornos espectrales se pueden entender como acontecimiento, como promesa de un regreso futuro, así como exigencia de justicia que lleva consigo la decisión y la responsabilidad ante lo que no se actualiza en presencia, obligando a tener en cuenta lo no presente, sea que porque ya no lo está, o porque ha muerto. También lo que está por venir es de importancia; es decir, las muertes futuras, las vidas futuras (Ech: 39). Entonces, se evidencia que la alteridad es un aspecto determinante de los espectros, alteridad que exige la apertura a la singularidad, sin intentar apropiársela, por lo cual implica una hospitalidad absoluta, una responsabilidad no apoyada en la autonomía sino en la heteronomía (Ech: 152).

Lo hasta aquí planteado respecto a la mirada de los espectros, a la heteronomía que imponen, a la relación con la técnica, se condensa en una escena de la película *Ghost Dance*<sup>6</sup> en la que, junto a Pascal Ogier, Derrida improvisó algunas palabras respecto a los fantasmas, el cine, el psicoanálisis y la filosofía. Años después, tras la muerte de la actriz, al volver a ver la película en los Estados Unidos, en particular la escena en la que cruzan las miradas y conversan acerca de la creencia en los fantasmas, Derrida dice haber tenido una extraña sensación, el efecto que las imágenes y su spectralidad imponen (Ech: 149). Esta escena contiene los elementos determinantes de la spectralidad, pues supone el retorno, la alteridad, la repetición, la mediación técnica, el transitar entre la vida y la muerte, así como el acceso a detalles que tienen efectos en la percepción y las emociones.

Una lectura contemporánea de este asunto aparece en el modo en que Georges Didi-Huberman interpreta las consideraciones de Benjamin sobre las imágenes, las cuales imponen la doble distancia y confrontan temporalidades heterogéneas. Esto corresponde con el poder aurático de las imágenes, según el cual “lo que es dado a ver mira a su espectador. Benjamin llamaba a eso ‘el poder de levantar los ojos’” (Didi-Huberman, 2008: 351). Por ende, la experiencia del aura no consiste en una visión representativa ni determinada por la perspectiva geométrica, sino que la mirada está escindida en

---

<sup>6</sup> *Ghost Dance* (1983), *Channel Four Films*. Dirigida por Ken McMullen.

aquello que vemos y lo que, sin poder determinarlo o verlo, desde allí nos mira (Didi-Huberman, 1997: 13), tal y como sucede con la espectralidad del efecto “visera”.<sup>7</sup>

Retomando la particularidad de la aproximación derridiana al cine, señalamos que Derrida pone el énfasis en la posición del espectador o de la recepción (PNV: 329), no en la obra cinematográfica como objeto de análisis formal ni como herramienta pedagógica o ilustrativa de algún saber (PNV: 332). Asimismo, el pensamiento derridiano del cine tiene en cuenta la emoción, por lo cual se mantiene, según Fernanda Bernardo, “como una pasión irreductible a un saber o a una teoría”, pues en vez de ser una memoria o saber, “para esta filosofía, el cine es antes que nada una emoción, en el sentido del *pathos* que deja de lado las palabras, las bibliotecas del saber y de la cultura cinematográfica” (Bernardo, 2011: 404). De allí que la experiencia del cine esté permeada por el gozo y afectada por la desvinculación o ruptura del lazo social (Bernardo, 2011: 408-409).

Por otra parte, el cine es un arte que necesariamente remite a lo popular, a lo masificado, y que incluso es el único arte de lo popular según Derrida, dado que no existe como una práctica por y para individuos aislados, porque ha sido posible sólo gracias a su vocación colectiva y al vínculo de reproducibilidad técnica con la dinámica social y económica (PNV: 334). De hecho, las condiciones de producción, distribución y proyección del cine involucran muchísimos participantes (realizadores o espectadores) y un amplio circuito técnico-económico (PNV: 336). No obstante, al ingresar a la sala, cuando las luces se apagan, se experimenta una especie de aislamiento, incluso de soledad, a pesar de encontrarse en un recinto ocupado por muchas personas. Además de estar determinado por la reproducibilidad técnica y la correspondiente masificación, el cine remite a un escenario con el que no se logra una conexión completa y directa, sino que requiere de mediaciones técnicas, de suplementos perceptivos e interpretativos que amplían fragmentos, ofreciendo acceso a detalles y a otras posibilidades tanto de visibilidad como de legibilidad; puesto que, sostiene Derrida, “la ampliación no solo aumenta el detalle, da acceso a otra escena, una escena heterogénea” (PNV: 334).

Por su manera de teorizar sobre la configuración técnica, histórica y política del acontecimiento del cine, Walter Benjamin resulta ser una referencia frecuente para Derrida. Precisamente, el tema de la

---

<sup>7</sup> Igualmente, el pensamiento de Didi-Huberman sobre las imágenes parte del anacronismo y del cuestionamiento del dominio del sujeto sobre las imágenes, dando lugar a una dialéctica de lo visual entre lo que vemos y lo que nos mira, en la que se cuestiona el privilegio de la mirada y del vidente; esto contrasta con una noción del ver como una forma de ganar control sobre lo que se mira, ya que, para este autor, “la modalidad de lo visible deviene ineluctable [...] Cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí” (Didi-Huberman, 1997: 17). Además, la propuesta de Didi-Huberman rastrea otras lecturas sobre la imagen, la representación y la memoria en relación con formas de la exigencia de justicia, por ejemplo, cuando en *Imágenes pese a todo* (2004) trata sobre la imagen-girón, esto tiene antecedentes en “la imagen dialéctica” de Walter Benjamin, tal y como es tratada en *El libro de los pasajes* (2005) y en las tesis “Sobre el concepto de historia” (2008).

reproductibilidad técnica de las imágenes del cine a la que aludía Benjamin, es revisitada por Derrida en una reflexión acerca de las tele-tecnologías. En efecto, en la propuesta de Benjamin se destaca que al ampliar los detalles no solamente se cambia el tamaño o la intensidad de aquello que se quiere ver o relatar (Weigel, 2012: 8), además, se tiene la posibilidad de acceder a *otro* espacio y a *otro* tiempo que necesariamente acarrea la transformación de la percepción, de la visibilidad o de la posibilidad de la enunciación, lo que resulta indisociable de las condiciones aportadas por la técnica, ya que supone una dislocación o la no simultaneidad con la conciencia.

Respecto a esto, Derrida recuerda que tempranamente Benjamin había hecho notar que los procesos del cine y los del psicoanálisis están ligados, dado que remiten a otra experiencia, otro saber y otro lenguaje, es por ello que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana” (Benjamin, 2004: 26). Esto nos remite al inconsciente óptico, concepto al que se llega tras indagar las maneras en que el dispositivo técnico de captura y producción es determinante de la captura y recepción de las imágenes. Según Weigel se trata de la constelación de tres elementos (la cámara, la imagen y el observador), la que nos presenta Benjamin al hablar del inconsciente óptico, generando “una experiencia que nace del reemplazo del ojo por la cámara y del comportamiento diferente de la naturaleza ante ésta: la sustitución de la conciencia como instancia estructurante del espacio, las imágenes y el tiempo por el inconsciente óptico” (Weigel, 2012: 25).

Por su parte, en relación con las transformaciones de la percepción que corresponden con los cambios en los modos de reproductibilidad técnica, sostiene Benjamin que, “*al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos históricos se transforma además su percepción*” (Benjamin, 2004: 15). En otras palabras, no hay condiciones perceptivas universales y ajenas al devenir histórico y técnico; por ello, *techné* y *aisthesis* devienen según el contexto cultural y social, suponen condiciones epistémicas y perceptivas mediadas técnicamente. La voz de Benjamin se suma a la de otros teóricos que en a inicios del siglo XX insistían en que las recepción visual de las obras de artes no es algo dependiente de condiciones perceptivas e intelectuales rígidamente establecidas por un orden natural, sino que, como elabora Carl Einstein en sus “Aforismos Metódicos” de 1929, son tan convencionales como dinámicas (Einstein, 2008, 42). De esto se sigue que la interrogación por las imágenes no es ajena a las transformaciones culturales y a la historia de los medios técnicos, que permean los modos de subjetivación (Weigel, 2012: 8), sino que las cambiantes configuraciones del observador, son el campo en el que

se materializa la visión en la historia, que se hace ella misma visible. La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación (Crary, 2008: 21).



*Ilustración 1. Escena de "Ghost Dance"*

Como desarrollaremos más adelante, el interés que Derrida comparte con Benjamin por las nuevas condiciones de producción, archivo y circulación de las imágenes, lo aleja de la indagación de Heidegger sobre la esencia del arte y de la técnica como develamiento y como algo al margen de las dinámicas de masificación e industrialización.

En síntesis, aunque Derrida no plantea la espectralidad en debates exclusivamente artísticos y estéticos, hemos mostrado su utilidad para el abordaje del cine desde lo indecible. Además, encontramos que lo espectral no es solo aquello que transcurre por la pantalla y que es proyectado desde algún dispositivo técnico, sino que también afecta la subjetividad, puesto que en el cine hablan y se cruzan aquellos espectros que nos habitan. En consecuencia, el sujeto no fundamenta la mirada sino que se escinde en la multiplicidad de imágenes, ni siquiera puede ver tranquilamente su propia imagen sin que lo asedie la extrañeza. En seguida, al tratar sobre la artefactualidad en la televisión y en los nuevos medios recuperaremos algunos de los elementos recientemente expuestos.

### *1.1.2 La artefactualidad de las imágenes*

¿Cómo prolongar los análisis previos acerca del cine hacia escenarios como los que proporciona la televisión y el internet? Según nuestra lectura, la intervención derridiana amplía la tesis de Benjamin acerca de la alteración en los modos de recepción y de percepción, para comprender las condiciones de producción y circulación de las imágenes de la televisión, de la fotografía o internet según las configuraciones siempre cambiantes que las tecnologías generan. Al interrogar la relación entre imágenes e indecibilidad, nos ubicamos en el horizonte de la técnica y de la teletecnología para

cuestionar la supuesta oposición con algo no mediado técnicamente, inmediato o natural. De allí la pertinencia de recurrir a la artefactualidad, una noción indecidible que indica el carácter técnicamente mediado, intervenido y ficcional de la actualidad, de la presencia y el presente (Ech: 17), lo que tiene algunos antecedentes en la metaforicidad nietzscheana y en las ficciones útiles.

Ya que la reproducibilidad y distribución de imágenes y discursos son condiciones de la transmisión televisiva, de la cinematografía y del internet, entonces, una pregunta crucial para este apartado es ¿cómo vemos y cómo se construyen las imágenes? Un ejercicio crítico sobre el ver debe pasar por las cuestiones que de esta pregunta se derivan (Ech: 193), teniendo en cuenta que la omnipresencia de pantallas, televisores y equipos personales también ha generado otros usos y ha alterado el rol del receptor o televidente, pues el uso o acceso implica un saber o manejo de la técnica, el conocer algunas formas de operación y desciframiento. Al abordar esta problemática, Derrida señala que si para leer es necesario saber escribir, también sería necesario un saber implícito en la recepción de las imágenes, dado que “hoy en día, en relación con lo que nos llega por la imagen, puede decirse por analogía que la masa de los consumidores se encuentra en un estado análogo a esas diversas modalidades de analfabetismo relativo” (Ech: 78). En consecuencia, son necesarios otros modos de lectura e interpretación, ya que la proliferación de medios y la movilidad de la información están entrelazadas con los nuevos avatares de la cultura y lo político; además, en la época de la reproducibilidad técnica y digital se generan otros escenarios para el entrecruzamiento entre arte y política, pues los medios o telepoderes traspasan las fronteras nacionales y deconstruyen los conceptos tradicionales del estado.

Asimismo, se trata de otro escenario para la filosofía y la reflexión estética, pues las alteraciones que la técnica genera en la historia de la cultura y en los artefactos también crean formas inéditas de la percepción de las imágenes y del tiempo. Esto se evidencia en el dispositivo técnico e institucional involucrado en una transmisión televisiva, pues condiciona directamente el uso de la palabra, de las imágenes, las percepciones y las experiencias que se entrelazan, incluso, en la toma de palabra en una cátedra de enseñanza (filosófica o no), una conferencia o en el uso pedagógico de las teletecnologías, pues son saberes y prácticas nunca separables de los artefactos. Por ello, al hablar ante las cámaras, en un “escenario artificial”, al registrar o reproducir la voz y los gestos, se afecta el discurso o el razonamiento, al igual que la corporalidad, configurando una extraña experiencia de percepción proteica (Ech: 91). Entonces, si los cambios no sólo se dan en los saberes, las prácticas, sino también en las percepciones, no hay oposición entre técnica y percepción, pues incluso la percepción es posible como una experiencia proteica, mediada técnicamente, dado que:

no hay percepción antes de la posibilidad de la iterabilidad proteica; y esta sencilla posibilidad marca de antemano la percepción y la fenomenología de la percepción. En la percepción ya hay operaciones de selección, de duración de la exposición, de filtrado, de revelado; el aparato físico funciona también como un aparato de inscripción y de archivo fotográfico (FCA: 83-84).

Como podemos observar, el análisis derridiano no se limita a pensar su exterioridad y la alienación que produce la técnica sino que “exhibe la proximidad y la intimidad de las tecnologías prostéticas. Muestra que tan cerca están del ser humano —están bajo la huella de los dedos, en la piel, bajo la piel, en la carne y en lo profundo de la mente” (Lindberg, 2016: 377). Dadas estas premisas conviene recurrir a la artefactualidad, un término cargado de indecidibilidad que permite pensar las artes en el contexto de las técnicas de transmisión y reproducción de las imágenes.

En efecto, la artefactualidad implica que la posibilidad técnica de registro, transmisión y reproducción de las imágenes sea posible por la mediación y conversión al formato propio del medio. Es por esto que, a pesar de la ilusión de inmediatez o del “como si” del “*en vivo y en directo*” y de una supuesta presencia inmediata y simultánea, hay retraso y mediación. Por lo tanto, la apariencia de directo siempre es intervenida técnicamente. No hay un directo total, puro, ya que sin esa alteración no es posible el efecto de “en vivo y en directo” (Ech: 55), puesto que, entre el acontecimiento y su registro siempre hay *différance*, distancia y anacronismo en vez de sincronía. El “tiempo real” de transmisión está afectado por desfases y mediaciones tecnológicas. *Échographies de la télévision* encontramos una de las formulaciones más esquemáticas de la artefactualidad:

dos rasgos [...] designan lo que constituye la actualidad en general. Podríamos arriesgarnos a darles dos sobrenombres generales: artefactualidad y actuvirtualidad. El primer rasgo es que la actualidad, precisamente, está hecha, para saber de qué está hecha, no es menos preciso saber que lo está. No está dada sino activamente producida, cribada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos ficticios o artificiales, jerarquizados y selectivos, siempre al servicio de fuerzas e intereses que los “sujetos” y los agentes (productores y consumidores de actualidad —a veces también son “filósofos” y siempre interpretes—) nunca perciben lo suficiente (Ech: 15).

Pensar la “actualidad” es, entonces, deconstruir aquello que se asume como el “presente”, como lo “actual”, la supuesta inmediatez de lo que ocurre “una sola vez”, ya que para ser transmitido en “vivo y en directo”, ha sido convertido al formato que el medio impone, ha pasado por el recorte, la selección y el encuadre. En suma, la artefactualidad es un indecible para pensar el carácter mediado y ficcional de lo audiovisual desde lo performativo y el montaje contingente.<sup>8</sup> Asimismo, permite cuestionar la originalidad o excepcionalidad presente en muchas teorías sobre el arte.

---

<sup>8</sup> Desde una perspectiva posthumanista, en un texto posterior al *Manifiesto Cyborg*, Donna Haraway recurre a la artefactualidad para problematizar el concepto de lo natural como algo opuesto al artificio. Efectivamente, en “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para los otros inapropiados/inapropiables”, pone en cuestión los

Por otro lado, Derrida evidencia que la captura, proyección y reproducción de las imágenes suponen la alteración de temporalidades, de manera que no se guíen por un movimiento progresivo. Además, se evidencia que en los procesos de encuadre y en la selección de material y escenas para el montaje se llevan a cabo elecciones que producen recortes violentos. No obstante, sin esos recortes no sería posible ni la memoria ni el encadenamiento de elementos discretos que son propios de lo audiovisual. Esta es una problemática recurrente en los estudios contemporáneos sobre la imagen. Por ejemplo, cuando Didi-Huberman sostiene que las imágenes nunca se dan ajenas a la intervención, puesto que “todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico)”; por lo cual debemos preocuparnos por “cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación” (Didi-Huberman, 2013: 14-15). Ahora bien, aunque se crea más en la imagen analógica que en la imagen sintética o digital, considerada por definición como formateada o manipulada en contraste con lo fenoménico, testimonial o constataivo que se asocia con la fotografía analógica (Ech: 129),<sup>9</sup> la imagen no puede ser pensada sin remitir a la alteración artefactual y a la reiteración espectral. Ya que para poder capturarlas y montarlas han de ser discretas, divisibles, no-continuas, sujetas a la mediación implícita en los dispositivos técnicos de registro o almacenamiento.

Esto nos permite decir que las imágenes no son copias de modelos ni el mero vehículo de un sentido asignable o la manifestación de una presencia que se ofrecería sin intervención o mediación técnica, sin artefactualidad, sino que son el resultado de movimientos reiterativos y performativos. Por el contrario, según Derrida, tanto la escritura como las imágenes son pensadas como un artefacto o una máquina que no es creada exclusivamente por la divinidad, por la reproducción natural ni por la libre acción humana, sino que funcionan repitiendo según dinámicas autoremisionales y de alteración. A propósito de tal relación entre técnica, espectralidad y escritura, señala Lindberg que “el artefacto de escritura no es una cuestión menor. Es realmente una *máquina*. *Artefactum* es realmente *ars*, no sólo una construcción que puede ser separada de su fabricante, sino algo que *funciona* y *produce efectos*

---

discursos científicos y sociales acerca de la naturaleza y sus otros, como la tecnología, con el propósito de ocuparse de la reproducción artefactual. Según Haraway, la naturaleza es un concepto determinado por su carácter discursivo, objeto de colonización, del racismo, del sexismo, es etnoespecífico y se determina por el deseo no siempre satisfecho de posesión y dominio. Por ello, al preguntarse por lo artefactual, señala que: “en primer lugar, significa que la naturaleza para nosotros y nosotras está *construida*, como ficción y como hecho. Si los organismos son objetos naturales, es crucial recordar que los organismos no nacen; los hacen determinados actores colectivos en determinados tiempos y espacios con las prácticas tecno científicas de un mundo sometido al cambio constante” (Haraway, 1999: 123).

<sup>9</sup> Por su parte, Bernard Stiegler señala que desde finales del siglo XX ha venido ocurriendo una transformación en relación con lo digital, lo que conlleva otros retos y problemas que no fueron objeto del análisis de Benjamin, quien se refiere, principalmente, a la época de emergencia del cine y la fotografía (Ech: 188).

con independencia de su fabricación, idealmente, un *automata*” (Lindberg, 2016: 374). Tal situación se da, análogamente, con las imágenes.

Una problemática que surge de aquí tiene que ver con los procedimientos de archivado y con el principio de ruina que lleva implícito la memoria (lo que se retomará para abordar la pintura de autorretrato). Aunque suponga la selección, el corte y la exclusión, el archivo escapa a la intencionalidad, ya que, como se sostiene en *Mal d'archive* (1995), “Le cinéma et ses fantômes” (en: PNV) y en *Échographies de la Télévision*, el documento supone una memoria violenta, intempestiva y cargada de espectros (Ech: 85). En consecuencia, plantea Derrida que el archivo siempre ejerce un corte, una fuerza: “el archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el futuro, *pre-ocupa* el futuro; confisca el pasado, el presente y el futuro. Ya sabemos que no existen archivos inocentes” (PNV: 349). En este punto, cabe destacar las consonancias con los planteamientos de Nietzsche en *La genealogía de la moral*, cuando señala que la memoria implica la activa capacidad del olvido y su fuerza plástica (Nietzsche, 2009: 79-80, Lemm, 2010: 57), lo que en la propuesta de Derrida acerca de las imágenes y de lo audiovisual supone la performatividad de una memoria, que no se da sin corte y borradura, dado que “la memoria entraña el olvido. Si hay selectividad, es porque hay olvido” (Ech: 85).

Además, pueden encontrarse antecedentes de la artefactualidad derridiana en el planteamiento nietzscheano acerca del carácter metafórico y producido de todo aquello que se quiere hacer pasar como real o verdadero, tal y como se elabora en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (Nietzsche, 2011: 615); pero también en el *Crepúsculo de los ídolos* (Nietzsche, 2016: 634-635), con respecto a la no existencia del mundo verdadero ni de su opuesto, el mundo falso, diluyendo así la oposición entre lo fenoménico accesible y lo nouménico inaccesible, lo que para Derrida da lugar el entre en el que se da la espectralidad. Esto sirve como un argumento a favor de nuestra propuesta de que una estética derridiana de lo indecible está permeada por la filosofía nietzscheana. Puesto que ambos autores están cuestionando las oposiciones duales y las jerarquías que las acompañan, dado que a pesar de presentarse como justificadas ontológica o epistemológicamente, suponen juicios de valor de los que se puede hacer una genealogía y que pueden ser deconstruidos. Además de la *pars destruens* o de la cara negativa de este análisis, lo afirmativo tiene lugar en tanto producción interpretativa, performativa, de ficciones útiles o metáforas, lo que en terminología derridiana son las nociones indecibles, entre las cuales se cuenta con la artefactualidad.

Habiendo problematizado las imágenes gracias a lo artefactual y a lo espectral, a continuación avanzaremos en lo que tiene que ver con la perspectiva de la producción audiovisual, del libreto, la



captura de imágenes, y el rol del actor o del director, para mostrar cómo el abordaje derridiano de la imagen interviene en debates acerca de lo documental.

### 1.1.3 Montajes que articulan imágenes y palabras

Si de ahora en adelante sucede que digo tanto *el Actor* como *yo*, no siempre será el resultado de una elección deliberada. Y es que a menudo no sé más, lo indecible se pone en obra. Allí adonde el filme llega, ya estaba lo incalculable (TM: 76).

La espectralidad y la artefactualidad ya nos han aportado argumentos respecto a lo performativo y técnicamente mediado de las imágenes. Ahora, nos centramos en el constante cuestionamiento de la subjetividad que se da en la estética derridiana de lo indecible, en particular, en la manera en que en las imágenes del cine también ha de tener lugar esa perturbación de las concepciones de la subjetividad unitaria y monolítica. Avanzamos hacia la consideración de esta problemática desde la cuestión de lo documental y, en particular, de su vertiente autobiográfica. Con tal objetivo, nos ocuparemos de *D'ailleurs, Derrida*,<sup>10</sup> el documental que Safaa Fathy realizó en 1999 para el canal Arte, ya que aporta para una comprensión de lo autobiográfico y la subjetividad como montaje de elementos heterogéneos, como ficción útil y performativa. También recurrimos a *Turner les mots*, una recopilación de escritos de Derrida y Fathy que relaciona conceptos filosóficos con memorias acerca del trabajo de planeación, las incidencias de la producción y el montaje del documental. Por último, nos ocupamos de la cuestión del montaje que es importante en el cine como en las teorías de las imágenes, dado que en la estética deconstructiva tanto las imágenes como las palabras pueden ordenarse según montajes.

Si nos remitimos a la distinción de géneros cinematográficos, encontramos una tensión y separación entre el registro ficcional y el documental. Al respecto, Emilio Bernini sostiene que el documental fue concebido como un modo de discurso histórico, pero este discurso o género presenta variaciones en sus tipos. De modo que hay en sus vertientes tanto momentos indiciarios o remitidos a lo real, como otros momentos de reflexividad del registro filmico que trasladan el énfasis de los hechos a documentar hacia la figura del documentalista, así como hay otras ocasiones en las que se vuelca hacia la representación misma, es por ello que es posible

---

<sup>10</sup> *D'ailleurs, Derrida* (1999). Dirigida por Safaa Fathy, Arte-Gloria Films Productions.

un saber del documental que no tiene ya que ver con lo que el *documental* –en su forma “objetiva”– dice del mundo (con las informaciones y los registros que ofrece), y tampoco tiene que ver con lo que dice del yo en el mundo –en su forma contemporánea–, sino con un tipo de saber que está vinculado al funcionamiento mismo del dispositivo cinematográfico y al registro que éste hace de lo que denominamos realidad o, como lo llaman los narratólogos, lo profilmico (Bernini, 2008: 89-90).

En una posición liminar entre lo netamente fílmico y lo “objetivo” del documental, se encuentra el giro reciente en el que la persona del director o documentalista con su punto de vista se ve incrementada, enfocada, llevando a registros en los que la modalidad discursiva también recurre a la ficción, de la que inicialmente buscaba distinguirse. Por su parte, Comolli señala que “el valor, la marca fundamental del documental, es que permite ver y escuchar a hombres comunes por oposición a quienes se dedican al oficio de actuar, los actores” (2007: 80). Asimismo, destaca esa incomodidad de aquel que es puesto ante la cámara sin ser actor, pero es interpelado por el ojo mecánico a exponerse. ¿Para qué poner en escena a estas personas comunes? ¿Qué sentido tiene hacer actuar a esos no profesionales de la actuación? ¿Cómo afecta esto la intención informativa o constatativa del documental? El documental no se limita a un registro objetivo de las cosas y las personas tal y como son, sino que puede ofrecernos una versión ficcional de un otro que se presenta como alguien del común; de allí que el documental, pueda ser considerado

lo contrario de la información, de las informaciones, el reino de la ambigüedad, el territorio de la metamorfosis, el dominio del relato. Hay que partir de eso. Es por eso que el documental tiene mucho que ver con la ficción. En el más positivo de los sentidos. Ficción como fuerza que nos hace salir de las casillas. Ficción como fuerza que nos hace pasar al otro lado del espejo narcisista en el que los medios nos encierran (Comolli, 2007: 80).

Esta entrada en escena de las personas del común, al igual que la orientación hacia la persona, llevan a un registro documental biográfico y autobiográfico que corresponde con el documental sobre Derrida; además, esta situación de extrañamiento ante las cámaras, también es destacada en los textos de *Turner les mots*, pues a ella se encuentra sometido no sólo el actor, Derrida, quien se expone, relata sus vivencias y escribe desde la perspectiva de aquel que se somete a las lentes de la cámara. Asimismo, el registro biográfico se ve contaminado por la alteridad, por el duelo, ya que no se limita a un relato de la vida. También la autora del film, quien funge como directora, quien supuestamente dirige las lentes, las acciones, experimenta la extrañeza y el desplazamiento de las posiciones, pues parece como si el escritor-filósofo le impusiese los textos y los libretos, su vida y obra.

Tanto en las imágenes como en la escritura del relato testimonial o del libreto, el cálculo es excedido, quebrantado, por lo cual no hay un control hermenéutico, puesto que en lo performativo de la escritura y del cine no es posible prever o anticipar con la mirada ni con la escritura del guion. Por ello, se trata de recorrer los bordes y las fronteras entre estos registros. Ahora bien, ni Jacques Derrida ni Safaa

Fathy pueden ver la película como los otros la ven, porque siempre serán imágenes de la alteridad. Esto lleva a preguntar ¿Quién dirige qué? ¿quién firma un texto? ¿una película? (TM: 12-13). ¿Tratan ambos de controlar las imágenes con un libreto *a posteriori* o según un discurso en forma de libro? Efectivamente, tanto el documental como la escritura derridiana dan lugar al drama de la identidad y de la identificación en el que se producen ficciones del “yo”. De allí surgen preguntas:

¿cómo entonces, con quién quiere que me identifique? Me pide que sea el Actor de mí mismo, de uno de aquellos entre los que tanto me molesta ya encontrarme, y bajo el sello de su obra, que tendrá valor de testimonio documental, va a hacer pasar por mí este yo, el suyo entonces, el mío de su elección. ¿Cómo quiere que sea yo, y que sea yo mismo? (TM: 68).

En consecuencia, no hay una posición privilegiada para ver o interpretar las obras cinematográficas. Aunque la firma autobiográfica de la cineasta deja sus huellas, la hetero-tanato-graiffa derridiana se inscribe y recorta, impone y envía a una pluralidad de voces asediantes que pueblan y firman el documental sin llegar a fusionarse. Esto se deja en claro en “Contre-jour”, el capítulo inicial del texto que acompaña el film: “—Cierto. Pero cada una de ambas voces actúa sola. Cada una habla por sí misma, antes de cualquier concierto, más allá de todo consenso. Las dos que firman...”. A lo que replica otra de las voces indeterminadas: “—... que firmamos” (TM: 12). De manera que, los interlocutores no se identifican siempre con claridad e intercambian sus roles, llevando a la complicidad entre las voces que se mantienen en desacuerdo en esta especie de diario anacrónico que, para narrar sucesos en los márgenes del film, entrelaza diversos registros o géneros de la escritura.

Con esta interpretación se cuestiona la posibilidad de lo biográfico en el cine o en la escritura, ya que, incluso en un documental biográfico, se estaría ofreciendo una selección que es montada, expuesta y reproducida como un “yo” identificable. Una vez más, es plausible la remisión a la herencia nietzscheana en el presente acercamiento a las artes. Precisamente, se puede asociar el montaje ficcional autobiográfico con planteamientos de los *Fragmentos póstumos IV (1885-1889)*, donde se señala que el “yo” de la subjetividad moderna es una ficción útil y contingente como cualquier otra creencia que, “por muy necesaria que sea para la conservación de un ser, no tiene nada que ver con la verdad” (Nietzsche, 2008b: 224, 7 [63]). Esas ficciones también pueden considerarse errores útiles, como se sugiere en *La ciencia jovial*: “¿Qué son, pues, en último término las verdades del hombre? —Son los errores *irrefutables* del hombre” (Nietzsche, 1999: 156); dichas ficciones provisionales son construidas en procesos interpretativos que remiten a formas de vida en particular, errores útiles que se sostienen no por ser verdaderos sino debido a que no se pueden refutar. De la misma manera, en *Aurora*, se sostiene que una de esas creencias o ficciones útiles es el hombre: “todos esos hombres

desconocidos entre sí creen en ese ser abstracto descarnado al que llaman ‘hombre’; esto es, en una ficción” (Nietzsche, 2000: 122).

Teniendo en cuenta lo anterior, queremos llamar la atención sobre una de las primeras frases del documental: “¿Alguien ha visto un yo?”, pregunta que deriva en un discurso sobre el fantasma identitario. A lo cual el “actor” agrega que escribimos porque no hay “yo”, y de haberlo, sería un efecto de la escritura. Ello se verifica en el extrañamiento ante la cámara, en la incomodidad de no poder controlar la propia imagen ni el relato sobre el sujeto. Lo que conlleva la desposesión de la imagen de sí mismo a través de la reiteración serial de las imágenes (TM:15). Entonces, lo indecible y lo incalculable se ponen en obra en este film que conjuga el azar y la necesidad, que encadena palabras e imágenes, sin obedecer a un registro realista, puesto que responde al montaje de una secuencialidad discontinua. En tales series de palabras e imágenes se pone en juego el movimiento arbitrario, no teleológico, sin emisario o receptor identificable.<sup>11</sup> Al igual que ocurre con cualquier otro archivo, con la grafía cinematográfica (TM: 14), en la escritura, en la memoria y en el inconsciente, hay selección y exclusión de los registros, de las imágenes, puesto que “la memoria nos constituye y nos traiciona a la vez, y el recuerdo no es más que su sustitución herida” (TM: 35). Por lo tanto, un film biográfico supone la contaminación, la traición y la ficción que hacen posible la memoria de “sí”. En suma, Derrida nos enfrenta con una versión del “yo” y del relato autobiográfico que ocurre como ficción performativa que reúne en un montaje fragmentos heterogéneos.

A esto parece aludir Walter Benjamin (2008: 68-69) cuando menciona la experiencia de extrañamiento o alienación a la que se sometía el actor o los modelos ante la cámara, ya que, al ser capturados y proyectados por la banda cinematográfica se multiplican sus imágenes, pero a la vez, le son alienadas por la serialidad que podría aniquilar toda singularidad (el aura del “aquí y ahora”). Entonces, lo que se ve en las pantallas y se registra en la cámara no es una fuente originaria o un modelo sino una copia, una “imagen del sujeto serial” producida en el encadenamiento de imágenes que se desplazan velozmente.<sup>12</sup> Por lo cual, en la secuencia cinematográfica, se ven expropiados de

---

<sup>11</sup> El cuestionamiento de la subjetividad lleva a la pregunta por el animal. Efectivamente, plantea Mónica Cragolini que *D’ailleurs, Derrida* es también un film sobre los animales que pasan por la pantalla, por el texto o ante la mirada, y es esa irrupción incalculable lo que nos expone a su alteridad. Del mismo modo que ocurre con todo lo que es capturado por la banda cinematográfica, y que es luego archivado, seleccionado y montado en una película, se realiza un corte de lo viviente, se ejerce la violencia de la segmentación, del archivo, de la exposición y el descarte; puesto que, “en todo film, algo del orden de lo viviente está cortado, y genera, a partir del montaje, otra verdad y otra ficción” (Cragolini, 2013: 46). De modo que el filme trata acerca de Derrida y los “otros” animales que le habitan, es decir, es un documental auto y hetero-bio-gráfico, y en consecuencia, zoo-gráfico, partiendo de que lo animal es otra figura de la alteridad radical.

<sup>12</sup> Bourriaud encuentra en Benjamin elementos para proponer una subjetividad errante o radicante que está constituida por los desplazamientos entre signos e imágenes, por lo cual, es “una imagen transportable, un espejo en marcha: el destino del sujeto en el mundo de la reproducción ilimitada es el de un exiliado perpetuo” (Bourriaud, 2009: 46).

sí mismos. Tal y como lo propusimos en la forma en que la subjetividad y la autobiografía son pensadas por Derrida: como montajes, como selección de imágenes, signos y derivas entre ellos.

La importancia de los planteamientos benjaminianos acerca de la extraña experiencia de los actores antes las cámaras también es retomada por Nicolás Bourriaud desde el contexto de una cultura y arte hipermediados técnicamente y atendiendo a prácticas artísticas de la década de 1990 y del 2000. Bourriaud destaca que *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se ocupa de las transformaciones en la imagen y el sujeto, y que es “en este punto preciso en el que hay que tomar la palabra a Walter Benjamin, e imaginar que la era que él anuncia terminó produciendo una nueva figura del sujeto, despojada del “aura” psicológica que representa la sacrosanta identidad” (Bourriaud, 2009: 45). Precisamente, la reproductibilidad de las imágenes en el cine brinda un escenario para reconsiderar la subjetividad como individuo *serial*, ya que, “su imagen en el espejo se separa de él, se ha vuelto transportable” (Bourriaud, 2009: 46).

Un nodo problemático que se anunció más arriba es el de la relación entre el registro cinematográfico y los relatos autobiográficos, en los que se pone en evidencia el hiato indecible entre escritura e imagen, la suplementariedad entre el texto y el cine (PNV: 341-342). Esto está en juego en *Tourner les Mots* y *D’ailleurs, Derrida*, dado que no sólo ofrecen escrituras sobre la escritura, imágenes sobre las imágenes, sino que, hay imágenes sobre textos y textos sobre imágenes, según una lógica del suplemento, del injerto artificioso y de la heterogeneidad indecible. Esa tensión estará remarcada durante todo el documental y en los textos que (no) lo acompañan, dando cuenta de la excedencia y la alteridad de la imagen sobre el texto, de la imposibilidad para el discurso de abarcar las imágenes.

Lo excesivo de las palabras, del comentario, se da como si las imágenes o lo cinematográfico no se bastasen a sí mismos, como si el texto fuese un resto o un intruso que acosa a las imágenes. Como si fuera inevitable y necesario defenderse de las imágenes, de la extrañeza que imponen. Aunque se presenten como cercanas, familiares y apreciables, las imágenes también son una ofrenda peligrosa para la memoria y el saber (como la ofrenda a Thamus en el *Fedro*). Por ello, plantea Fathy que las escrituras, las voces y las imágenes son posibles en relación con el afuera, con el entre de imágenes y escrituras, con un “otra parte” que no se reduce a la dialéctica entre interioridad y exterioridad (TM, 2004: 27); de allí que permanezcan extrañas, como extranjeros o intrusos que contaminan la intimidad y deambulan por los lugares del filme mientras se escuchan voces en *off* (TM: 25).

Aunque escasamente elaborado por Derrida, el concepto de montaje nos permite pensar una forma de articulación de elementos heterogéneos como escritura e imagen con una consistencia contingente,

al igual que ocurre con los ejercicios deconstructivos en los cuales se compone en la indecidibilidad y en la disyunción. Si nos remitimos a algunos cineastas encontramos referentes para la comprensión de esta cuestión. Efectivamente, en Jean-Luc Godard y Harun Farocki se encuentran algunos criterios para entender el concepto de montaje. Por una parte, Godard señala que el montaje es cuestión de duración y de generación de efectos de choque, de contraste, pero también de sucesión; dado que, “pasar de una toma a otra siguiendo la mirada, es casi la definición del montaje, su máxima ambición al mismo tiempo que su sometimiento a la puesta en escena” (Godard, 1971: 36), esto le permite crear superficies en las que las imágenes se sobreponen unas sobre las otras, condensando gestos significativos y asociativos.

Por otro lado, sostiene Harun Farocki, que el montaje tiene que ver con el corte y la transición, con la sucesión y en ocasiones la simultaneidad que vincula a las imágenes, dichas relaciones pueden ser de contraste u oposición, de continuidad o interrupción. Esto se hace plausible al transponer las dos imágenes que se ven en la sala de edición en contraste con la única que se proyecta en la pantalla. Dado que con dos pantallas se acentúa el contraste y se puede ver lo que tienen en común (Farocki, 2014: 115), sin que la sintaxis del montaje afirme un sentido unívoco, puesto que, “un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían” (Farocki, 2014: 119). En suma, tanto Godard como Farocki destacan la unión y tensión de elementos separados y heterogéneos como determinantes del montaje.

Ahora bien, en la comprensión filosófica del montaje se retoman y trabajan estos aspectos recién señalados. En efecto, en *Los tiempos Modernos*, ocupándose de la relación entre temporalidad, arte y política, Rancière señala que el montaje tiene que ver con la construcción de movimientos conectados y con la movilidad de los movimientos,

esto también significa que el nuevo lenguaje es más que un lenguaje de imágenes, y que el montaje no es simplemente una manera de acercar imágenes distantes, como dice Godard en sus *Historias del Cine* (1988—1998). Es una manera de acercar tiempos, de situar una multiplicidad de temporalidades en un único flujo temporal (Rancière, 2018: 98).

En este orden de ideas, Rancière habla de las ficciones del tiempo, afirma que la ficción es un modo de representación, de estructuración de relaciones temporales, de construcción de conexiones según los diferentes modos de racionalidad de esas construcciones. Esto implica redefinir la ficción para que no sea invención de lo imaginario en oposición a la acción, puesto que la ficción es una estructura de racionalidad, de presentación “que torna perceptible e inteligibles cosas, situaciones y acontecimientos. Y es un modo de conexión que construye formas de coexistencia, sucesión y

causalidad entre acontecimientos y les confiere a estas formas la modalidad de lo posible, lo real o lo necesario” (Rancière, 2018: 95-96). Acá se hace plausible el aspecto productivo de la ficción que va de la mano con el procedimiento de montaje.

Esto se complementa con la lectura conjunta que Natalia Taccetta realiza acerca de Benjamin y Godard, pues, para ella el montaje es planteado como escritura cinematográfica e historiadora, en la que la linealidad temporal y narrativa se ve interrumpida por lo heterogéneo, por la yuxtaposición que construye series de imágenes dependientes de la sucesión en la que se inscriben. De allí que el cine pueda ser considerado como dispositivo para pensar la historia y como mecanismo narrativo; pues “no hay imagen que no esté intervenida o descontextualizada, o que no se vea afectada trágicamente por la sucesión de la que forma parte” (Taccetta, 2013: 89).

Siendo el montaje una especificidad técnica del cine, puede ampliarse el uso de este concepto para sostener que, así como en el cine se escribe con imágenes, en la filosofía se escribe con palabras, se edita, se corta, se pega y se monta en diferentes órdenes, con formas que se proyectan según “un desfile de fuerzas espectrales que producen ciertos efectos bastante comparables al desarrollo de una película” (PNV: 342). Lo que puede entenderse como un efecto de la indecidibilidad entre escritura e imagen que hemos venido tratando, y que es indispensable para pensar el cine y la escritura desde la perspectiva derridiana. En esto radica la pertinencia de la pregunta planteada en la entrevista con *Cahiers du cinéma*: “¿ud. se siente cineasta cuando escribe?”; a lo que Derrida responde comparando el montaje y la deconstrucción, así como extendiendo la posibilidad de pensar la escritura y la música según esas coordenadas:

es la explotación en la escritura, ya sea la de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades de montajes, es decir, de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tonos, de cambios de lenguas, de cruces entre las disciplinas y las reglas del arte, de las artes. En este ámbito el cine no tiene equivalente, salvo, quizá, la música. Pero la escritura está como inspirada y aspirada por esta “idea del montaje” [...] Es evidente que la escritura, desde hace algún tiempo, participa un poco de cierta visión cinematográfica del mundo. Se trate o no de deconstrucción, un escritor siempre ha sido un montador. Hoy lo es todavía más (PNV: 341-342).

En otras palabras, actualmente, cine y escritura responden a la evolución técnica y estética aportada por los computadores, los medios de comunicación, por ello no sólo hay deconstrucción en el libro y la escritura, sino contaminación mutua con el cine. Desde esta perspectiva, lo audiovisual está sujeto al procedimiento de montaje que recorta, selecciona, archiva y excluye, al igual que el escribir, en tanto procedimiento de composición en el cual no se sintetizan unidades de sentido, sino que se ordena

contingentemente la dispersión (Dis: 287),<sup>13</sup> como ocurre con la escritura de Mallarmé, si esta se entiende como montaje de elementos no significantes (Fisgativa, 2017b).

Después de tratar acerca de las formas de lo extraño o lo heterogéneo que habitan en lo autobiográfico, así como de la indecidibilidad entre palabras e imágenes, podemos afirmar que estos aspectos son indispensables para comprender aquello que en la obra filosófica de Derrida es determinante del cine como forma artística, pero también de la experiencia cinematográfica de los espectadores. En síntesis, la indagación que realizamos acerca de las imágenes en el cine y la televisión nos llevó a dar cuenta de la espectralidad y de la artefactualidad, indecibles que caracterizan el pensamiento derridiano de las artes y destacan la importancia de la mediación técnica. Asimismo, nos aproximamos a la relación entre la imagen y la escritura que puede ser entendida desde la perspectiva del montaje de elementos heterogéneos, lo que implica la serialidad y el encadenamiento de imágenes que abordaremos en relación con la fotografía.



*Ilustración 2. Durante el rodaje del documental D'ailleurs, Derrida*

---

<sup>13</sup> Asuntos a los que atiende Laura R. Oswald (1994), pues trata de la relación entre la grafía y escritura cinematográfica como un montaje, partiendo de Einsestein y extendiéndolo a Derrida.



## 1.2 Luces y sombras en la fotografía

### 1.2.1 Entre la reproductibilidad y la singularidad

Para ubicar el pensamiento derridiano de las imágenes fotográficas en el contexto de los debates estéticos contemporáneos, es conveniente analizar algunas discusiones a las que Derrida remite explícita o implícitamente. Con tal objetivo, en primer lugar, mostraremos que el nicho del pensar derridiano sobre la fotografía se encuentra en la cuestión de la reproducción y de la serialidad propuesta por Walter Benjamin, así como en el debate con Roland Barthes acerca del *punctum*, de la singularidad y de la remisión de la foto hacia el referente. Luego, presentamos algunas consideraciones respecto a la distinción entre naturaleza y técnica, entre *physis* y *techné*. Para ello, se recurre a las propuestas de Heidegger y Benjamin relativas al nexo entre el arte y la técnica, la industrialización y la masificación a principios del siglo XX, teniendo en cuenta que el arte es un elemento altamente significativo en las indagaciones de estos pensadores, y en problemáticas vigentes tanto en su época como en la nuestra. Las reflexiones derridianas se decantan en torno a las discusiones con estos autores atendiendo a tres características: la serialidad (indisociable de la reproductibilidad técnica) la singularidad y lo performativo (Masó, 2011: 374; Michaud, 2011: 326).

Con estos antecedentes, es posible avanzar hacia la formulación de 1) las *heliografías*, en tanto imágenes seriales, materiales y registros de luz finita. 2) La *skiografía*, indecible acerca de las imágenes que no remiten a una presencia o algo que se devela ante la mirada o la lente, sino que aluden al intersticio entre luz y sombra, a la mediación del artefacto fotográfico y la multiplicación de los géneros. Lo que nos lleva a afirmar que la fotografía es una técnica que se asemeja al modo de pensar deconstructivo, en tanto que en la serialidad y la reproductibilidad que le son inherentes también entra en juego la dinámica hiper-analítica, auto-remisional y auto-deconstructiva, pues con cada imagen se da la proliferación de copias sin modelo, la espectralidad inherente a la mediación técnica, y se desestabilizan las oposiciones jerárquicas entre las imágenes y con relación al lenguaje.

Previamente habíamos establecido que para entender la particularidad del abordaje derridiano de las imágenes es importante la interlocución con los planteamientos de Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica. En esta ocasión remitimos a la singularidad aurática del “aquí y ahora” y a las alteraciones de la percepción, así como a la relación entre las imágenes y los medios técnicos accesibles en determinados épocas y contextos. Efectivamente, Benjamin se ocupó de estos asuntos en el contexto de la reproducción masificada, serial, acelerada y mecanizada de copias a finales del siglo XIX e inicios del XX, lo cual supone nuevos escenarios y preguntas para la indagación estética.

Intentando dar cuenta de esto, en 1931 Benjamin escribe *Pequeña historia de la fotografía*, allí realiza una reconstrucción histórica y filosófica del surgimiento de un medio de reproducción de imágenes, de registro de los acontecimientos e individuos, arriesgando otros modos de pensar el arte en relación con la técnica. Sin embargo, Benjamin no se centra en la pregunta por la jerarquía entre pintura y fotografía, ni en la pintura de finales de siglo XIX o principios del XX (Crary, 2008: 40).<sup>14</sup> Con esta interpretación coincide Sigrid Weigel cuando señala que, más allá de un análisis de ciertas fotografías o de poner fechas y firmas para la invención de un artefacto y de las técnicas que implica, se trata de una teoría e historia de los medios y de la cultura, en la que la cuestión técnica y la de la de imagen se cruzan, conformando “un dispositivo epistemológico e histórico-cultural” (Weigel, 2012: 17).

Además de considerar el contexto técnico y cultural, Benjamin señala que en la primera época de la fotografía las imágenes están cargadas de un poder aurático, de una distancia desde la cual algo nos mira y se impone, se trata de una doble distancia que se manifiesta como la cercanía de una lejanía, “una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin, 2004: 40). Esto se relaciona con los retratos en el cementerio en los que los modelos se sentían como en casa, también remite la extraña sensación generada por los daguerrotipos que presentaban rostros nítidos y diminutos saliendo de la oscuridad, como si se tratase de la media tinta en pintura, dichas imágenes producían temor, haciendo bajar la mirada, puesto que podrían estar mirándonos, además, “absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde” (Benjamin, 2004: 40). En ellas acontece lo aurático en el arte, aquello que en las obras y prácticas no se reduce a la instrumentalización, evidenciando el remanente cultural que da al arte la razón de ser en la sociedad.

El aura puede entenderse como la autenticidad dada por el “aquí y ahora” en el que se conjuga la singularidad con la fugacidad y con la reiterabilidad, lo que en el caso de la fotografía se daría por la irradiación de un instante en la placa antes de desaparecer, una chispa de azar que busca al espectador. Una consecuencia del acercarse y capturar lo irreplicable es que se impone una sensibilidad para lo homogéneo que quita la envoltura y demuele el aura, haciendo desaparecer la distancia, la unicidad y la permanencia que la determinan, aquello que en la obra de arte o la imagen se considera irreplicable. No obstante, aunque parezca lo contrario, la reproductibilidad y mercantilización de objetos e imágenes no destruyen completamente el aura, si no que implican condiciones diferentes para su

---

<sup>14</sup> Con respecto al sesgo de la lectura benjaminiana, señala Jonathan Crary que, “la pintura no era para él un elemento *primordial* en la reconfiguración de la percepción durante el siglo XIX. El observador de pinturas, en el siglo XIX, era también un observador que consumía, a la vez, una gama proliferante de experiencias ópticas y sensoriales. En otras palabras, las pinturas producían y asumían sentido no en una suerte de aislamiento estético imposible, ni en la continuidad de una tradición de códigos pictóricos, sino dentro de un caos en expansión de imágenes, mercancías y estímulos, como uno más de entre otros muchos elementos consumibles y efímeros” (2008: 40).

experiencia, para su búsqueda (Didi-Huberman, 2008). En consecuencia, si el fenómeno aurático es condicionado técnicamente, puede explicarse en tales condiciones, en el encuentro entre lo irreplicable y la reproducción. De modo que se cuestiona la oposición entre aura y reproductibilidad, entre imagen y escritura, llevando a la “necesaria superación de los conceptos de forma y contenido con la ayuda de la pregunta por la técnica” (Weigel, 2012: 17). Lo que demuestra la afinidad de la investigación benjaminiana no solo con el arte, sino con todo un análisis de la cultura de su época.<sup>15</sup>

Por otro lado, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se trata de la alteración de los conceptos previos de creación, de obra, de originalidad, de genialidad y de recepción. Además, se problematiza la consideración de arte como algo ajeno a las dinámicas de la industria y de la reproductibilidad técnica (tal es el caso de Heidegger). En estas condiciones, la figura del artista o del genio no tiene la relevancia que le daba la no repetibilidad de su trabajo, pues ahora entra en mediaciones que lo exceden. Al inquirir por la innovación técnica de la fotografía y del cine, Benjamin recuerda que la reproducción, el repetir los procedimientos para la construcción de objetos y obras, es una condición intrínseca de la técnica. No obstante, la posibilidad de replicar numerosas copias de textos y, posteriormente, el poder agregarles imágenes, supone diferentes estadios de la reproducción técnica en los que lo irreplicable se sustituye por lo masivo; asimismo, la reproducción mecánica implica la creciente instrumentalización, tanto de los objetos de la vida cotidiana como de las obras, de modo que “ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no podría utilizarlas” (Benjamin, 2004: 49).

En tales condiciones, las obras y lo reproducido salen al encuentro del espectador, poniendo “a la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original. Ante todo, permite que éste salga al encuentro del propio perceptor, ya sea en forma de fotografía o en la del disco fonográfico” (Benjamin, 2008: 13). Una consecuencia de esto es que la reproducción de imágenes también alteró la percepción de las grandes obras, que al miniaturizarse para asimilarlas y hacerlas transportables, ya no pueden ser consideradas individuales, sino en relaciones múltiples y recíprocas con un “universo” o “museo” de imágenes móviles que combina los tiempos.<sup>16</sup> Entonces, al espectador no le corresponde un proceder netamente contemplativo. Sino que su percepción está sujeta a temporalidades diversas y es cinética, además, los objetos de la visión se dan como múltiples, superpuestos y en contigüidad con otros. Por lo tanto, “ni siquiera el espacio petrificado del museo

---

<sup>15</sup> Según Weigel (2012: 15), para entender los planteamientos de Benjamin sobre la fotografía, la técnica y la cultura, hay que evitar caer en la dualidad forma contenido y en la separación entre imagen y lenguaje; asuntos que ofrecen un paralelo a la lectura que presentamos de la fotografía y las imágenes en una estética de lo indecible, dado que dichos dualismos no son suficientes para los análisis que proponen Benjamin y Derrida.

<sup>16</sup> Tal situación también fue analizada por André Malraux en *Le musée imaginaire* (1965).

es capaz de trascender un mundo en el que todo está en circulación” (Crary, 2008: 39-40). Es por esto que cambian los modos de reproducción, los objetos reproducidos, la orientación de la reproducción, así como la relación de las copias con la tradición artística. En suma, se

*desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. Al multiplicar la producción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido (Benjamin, 2008: 55).*



*Ilustración 3. Lámina 1 de Demeure, Athènes: Le Céramique – Alée de Tombeaux – Sépulture. Fotografía de Jean-François Bonhomme.*

Es decir, se altera la posición de la obra y de los receptores, pues las copias y folletos circulan en diferentes formatos y con destinaciones no previstas; debido a esto, surge con inusitada urgencia la pregunta por lo auténtico, lo único y lo singular, en tanto que debería sustraerse a la reproducción; además, con la reproductibilidad técnica el aura de las imágenes y de la obra de arte tiende a desaparecer en vistas a la reproducción serial de copias.

Por otra parte, como se señaló más arriba, el aura del aquí y ahora del que habla Benjamin es un modo de la singularidad, de lo irrepetible que no se limita a la cuestión temporal, sino que remite a lo medial. También Derrida enfatiza en la singularidad, en la reiteración y la serialidad como rasgos determinantes de la fotografía. Ahora bien, un breve

contraste con los planteamientos de Roland Barthes es indispensable, dado que la propuesta derridiana sobre la fotografía se instala en las problemáticas e intersticios que han dejado Barthes, Benjamin y Heidegger. Precisamente, en cuanto a Barthes y a Benjamin, Derrida alude a los aspectos que conectan su interés por la fotografía con la lectura que ofrecen estos autores, además, señala que el detalle es un asunto común de indagación, pues, también Benjamin veía

en el agrandamiento analítico del fragmento o del significante ínfimo un lugar de cruce entre la era del psicoanálisis y aquella de la reproductibilidad técnica, de la cinematografía, de la fotografía, etc. (Habiendo atravesado tanto por los recursos del análisis fenomenológico como por el estructural, desbordándolos, el ensayo de Benjamin y el último libro de Barthes podrían muy bien ser los textos culminantes sobre la denominada cuestión del “Referente” en la modernidad técnica) (PsyI: 277).

Entonces, encontramos que Derrida asume estas tesis y enfatiza en las posibilidades que los detalles ofrecen para dar acceso a una escena o espacio perceptivo y emotivo (pulsional o de deseo) completamente diferente. Pasemos ahora a considerar algunos planteamientos de la *Cámara lucida*, texto en el que Barthes determina la perspectiva de su interpretación distinguiendo entre diferentes posiciones para aproximarse a la fotografía: el *Operator* (el fotógrafo), el *Spectator* (quién ve las fotos) y el *Spectrum* (refiere a *algo* o *alguien* que fungiendo como referente o blanco es fotografiado). Dado que Barthes se ubica en la posición del espectador, es desde allí que busca ese aspecto de las fotografías que atrae la atención y captura la emoción, sin limitarse al trasfondo cultural y del saber técnico en que consiste el *Studium*; puesto que la actitud del *Studium* no agota las posibles relaciones entre el *Spectator* y las fotos, se recurre a otro elemento que divide y escande el interés del *Spectator* y su disposición para el *Studium*; se trata del *Punctum*, que consiste en “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2016: 59).

A diferencia de la actitud propia del *Studium*, del interés culto y teórico que la mueve, “esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *Studium*), es el quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes, 2016: 58). Por su parte, el *Punctum* es asociado con un detalle suplementario que no es intencional y que perturba la mirada contempladora o teórica.<sup>17</sup> Puesto que el *Punctum* escapa al lenguaje, la incapacidad de nombrar es el síntoma de la afectación que genera, ya que lo que se puede nombrar no puede realmente punzarme. Es por ello que ciertas fotografías o formas de ver provocan perturbaciones en el lenguaje, desorientándolo. Derrida también manifiesta esa dificultad que se le impone al lenguaje y la contrasta con el deseo de escribir sobre la fotografía.

Otro aspecto de la perspectiva barthesiana que debemos considerar, es que la fotografía determina su noema por el “esto ha sido” fenomenológico, parte de la existencia del referente, del *Spectrum* como aquello que una vez estuvo ahí y tocó, por emanaciones materiales, el soporte foto-químico de la fotografía analógica; no obstante, a pesar de la separación, el *Spectator* es tocado por la luz, generando cierta inmediatez en la fotografía. Siendo más autenticación que representación, la fotografía elimina la mediación (nada más contrario a la deconstrucción). El texto barthesiano también tiene una impronta fenomenológica, pues busca el noema de la foto (Barthes, 2016: 129). Sin embargo, no indaga por la esencia universal de la fotografía, pues es en su singularidad que cada foto ha de ser

---

<sup>17</sup> Para Derrida el *Punctum* se da como: “un punto de singularidad que horada la superficie de la reproducción -e incluso de la producción- de las analogías, de los parecidos, de los códigos. Esa singularidad perfora, me alcanza de golpe, me hiere o me asesina y, en principio, parece mirarme sólo a mí. Está en su definición el que se dirija a mí. A mí se dirige la singularidad absoluta del otro, el Referente cuya imagen propia no puedo suspender aun cuando su “presencia” se oculta para siempre (es esa la razón por la cual la palabra “Referente” podría incomodar si el contexto no la reformara), cuando él se ha hundido ya en el pasado” (PsyI: 277).

abordada, que su noema ha de ser encontrado. A diferencia de la escritura o del lenguaje, la foto se autentifica a sí misma, aporta una certidumbre acerca de ella misma y de la presencia, dado que “no dice (forzosamente) lo que *ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido* [...] la esencia de la foto consiste en ratificar lo que ella misma representa” (Barthes, 2016: 132-133). Por lo tanto, en su singularidad y contingencia, la fotografía lleva consigo el referente, el cual se percibe cuando la fotografía se sobrepasa a sí misma como medio o signo para ser la cosa misma. Además, conjuga lo pasado y lo real al mismo tiempo, puesto que “la fotografía no rememora el pasado [...] sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes, 2016: 128).<sup>18</sup>

Por su parte, la lectura que ofrece Derrida distingue aquello que se ha confundido: lo ocurrido “una sola vez” y su captura en medios reproducibles técnicamente, haciendo indisociables la singularidad de la toma y la proliferación del medio; puesto que la posibilidad de esa singularidad está dada por la misma reiterabilidad técnica. Efectivamente, señala Derrida, que se trata de

artificios que rompen definitivamente con el supuesto naturalismo fenomenológico que vería en la fotografía el milagro de una técnica que se borra a sí misma para entregarnos la virginidad natural, el tiempo mismo, la experiencia inalterable e initerable de una percepción pretécnica (como si hubiera tal cosa) (FCA: 82).

Mientras que Barthes niega a la foto la fuerza metafórica dado que ha de dirigirse a un referente, para una comprensión deconstructiva de la fotografía se tiene en cuenta la singularidad del reenvío diferencial que no solo es autenticación de sí misma y de lo acontecido, sino del movimiento de referencia y de reiteración que pone en suspenso la referencia (como en la mimesis sin modelo). En efecto, problematizando a Barthes, escribe Derrida:

la adherencia del “referente fotográfico” sobre el que insiste y con toda justicia: no se relaciona con un presente, ni con un real, sino con lo otro, y cada vez de manera distinta según el tipo de “imagen” (fotográfico o no, después de haber tomado todas las precauciones diferenciales posibles, no habríamos reducido lo que él dice de específico de la fotografía, al suponer que su pertinencia se extiende a otros lugares: diría incluso a todos lados. Se trata de reconocer a la vez la posibilidad de suspender el Referente (no la referencia) dondequiera que se produzca, incluso en la fotografía, y suspender un concepto ingenuo de Referente, aquel que se admite con tanta frecuencia) (PsyI: 287).

---

<sup>18</sup> En los textos benjaminianos y en la obra de Barthes hay alusiones al nexo de la muerte y de la fotografía. De hecho, en *Les morts de Roland Barthes*, Derrida remite a *La cámara lucida*, texto en el que se transita entre la autobiografía, entre lo intempestivo de la memoria y el duelo. Por su parte, Barthes considera que el *Spectrum* es “una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado *el Spectrum* de la Fotografía porque [...] le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de los muertos” (Barthes, 2016: 35-36). Aunque esto sea más evidente tanto en la fotografía de invierno en la que aparece la madre de Barthes como en la foto del condenado a muerte, es una condición estructural de la fotografía y de su relación con el tiempo. Se trata de un “momento tan sutil en que [...] no soy ni sujeto ni sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto; vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes, 2016: 42).

Precisamente, mientras que para el semiólogo francés “el fotógrafo es vidente no por ver sino por haber estado allí” (Barthes, 2016: 40), en contraposición, para Derrida, en la performatividad del testimonio fotográfico se da la ausencia del referente, así como la del testigo; en efecto, al inicio de “Aletheia”, se señala que *el testigo se ha ido* y que ha sido substituido por el *terstis* (testigo y tercero) técnico. Lo que tiene como consecuencia que la fotografía se determine por su fuerza performativa, poniendo en suspenso el aspecto constataivo, la unicidad del “única vez” y del referente (PNV: 270), que es característica de la aproximación de Barthes a la fotografía centrada en el “esto ha sido”. Simultáneamente, la toma da cuenta de lo que ocurrió una sola vez a pesar de ser capturado y repetido por la fotografía, en ello consiste la divisibilidad *Punctum*.

De manera que el testimonio fotográfico ha de enfrentar la antinomia de su posibilidad, por carecer de palabra y sustento en la voz de alguien, por requerir del dispositivo técnico que ha de reproducir la singularidad; no obstante, la toma ocurrió, la imagen fue capturada. Entonces, se puede pensar la instantánea como el negativo en suspenso, como la memoria de ese dato, de la inminencia de lo que está por acontecer, pero nunca acontece, ya que “la fotografía son estos dos puntos y todo lo que suspenden” (PNV: 272). Puesto que, al igual que la escritura (tanto de la luz como de la sombra), la fotografía disloca las dualidades y las temporalidades.

Dichos planteamientos apoyan la hipótesis de la serialidad que es consistente con la indecidibilidad intrínseca a la deconstrucción, pues tal interpretación de las imágenes no está guiada por identidades o unidades, ni se acomoda a las constataciones fenomenológicas. En suma, la performatividad que Derrida asigna a lo fotográfico (en tanto memoria de la suspensión de la presencia, de la imposible inmediatez o certeza) se contrapone a lo constataivo barthesiano. Además, la imagen fotográfica cuestiona la función de objeto y perturba la posición del sujeto, al ser ambos espectralizados. Aunque Barthes evidencia la perturbación al sujeto producida por la fotografía, sin embargo, a diferencia de Derrida y de lo que planteamos más arriba en relación con el cine, Barthes considera que la imagen del cine no me mira a los ojos, y que no hay espectro en ella (Barthes, 2016: 167).

Mencionemos ahora un caso en el que se evidencia esta forma de pensar la fotografía que no es constativa y que, como venimos elaborando, asume la técnica y la reiteración como componentes de su singularidad. Esta versión derridiana de la fotografía se plantea en *Demeure, Athens*, escrito a propósito del catálogo de Jean-François Bonhomme, que reúne fotografías realizadas en Atenas durante un periodo de 15 años y que pone en consideración el encadenamiento serial de las imágenes y relatos. Para este catálogo se retrataron las plazas, los cafés, las personas en el mercado, lugares de culto y de turismo, así como los fotógrafos de una ciudad que se debate entre lo monumental y las

ruinas (Ath: 6). En paralelo con la reflexión sobre la fotografía, el texto es un registro de escritura entre la pseudo-autobiografía y el relato de viaje, tiene una forma serial en la que se reiteran elementos singulares, pero también habilita a la *puesta en abismo* de elementos que retornan sobre sí mismos. Aquel viaje y relato están marcados por la intensa temperatura, por un sol que quema y deslumbra, como ocurre con la impresión de *heliografías* o escrituras de la luz solar que cae sobre los mármoles, las columnas, las plazas, sobre el mar.

Entonces, *Demeure, Athens* es un registro del viaje en compañía de las fotos, una memoria de los lugares y los recorridos por las plazas, las tiendas de antigüedades, los templos en ruina o las estatuas decapitadas. Es un libro de epitafios o espectros, instantáneas o fragmentos con una forma serial y aforística en la que se dispersan los puntos de vista y de perspectiva, “intentando todo el tiempo reunirlos en la secuencia misma de su separación, algo así como un relato incesantemente interrumpido, pero también como aquellas piedras funerarias que permanecen erigidas en la *Calle de las tumbas*” (Ath. 10).

Por otra parte, el duelo y la muerte son otros de los motivos del texto. De hecho, comentando algunas tomas del cementerio Kerameikos y sus alrededores, se señala que estas significan por sí mismas la muerte ocurrida o prometida (Ath:10-11). Ahora bien, el duelo remite a la finitud, la mortalidad y a la reiteración en la memoria de aquello que no se deja interiorizar ni eliminar. Por lo tanto, el sol de las heliografías es finito, ha iluminado los duelos y las muertes, ha visto las ciudades y los templos volverse ruinas, ha inscrito en las fotografías las palabras, grabando luces y sombras sobre las piedras en un ejercicio inscripción material que simultáneamente idealiza. Es por ello que cada fotografía remite a esa luz solar, a su finitud, a su velocidad, pero también a ese retraso, al diferimiento ante la muerte, a la suspensión fotográfica.<sup>19</sup>

Estos elementos se condensan en una frase que Derrida dice le asaltó repentinamente al meditar qué escribir sobre estas imágenes; frase que vino acompañada por el deseo de grabarla en piedra, así como se exponen al sol los epitafios y las instantáneas; según narra Derrida esta frase se repetía sin obedecer a la intención o la voluntad: “nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte: esta sentencia continúa repitiéndose en mi mente, tan llena de sol, pero sin reproducirse” (Ath: 20-21). Por lo tanto, la reproductibilidad no es repetición idéntica y sin

---

<sup>19</sup> Valiéndose de la confusión entre el registro ficcional y la disquisición filosófica, Derrida fantasea con algunas imágenes: Atenas fue el lugar de la sentencia y muerte de Sócrates, pero, sobre todo, el lugar de la espera por una muerte que se retrasó. Según se relata en *Demeure, Athènes*, esto generó el deseo fantástico de fotografiar a Sócrates en el momento de una visión delirante, del sueño en el que se le indica cuando llegaría su muerte, o de obtener una instantánea de algún momento de “esa demora entre la pronunciación del veredicto y el sabor del *phármakon* en su boca” (Ath: 33).



diferencia, la idealidad de la inscripción heliográfica se da en la iteración y no según la unicidad ideal del *eidos*. Ya que idealizar supone la repetición, la alteración, la lenta inscripción en soportes y la mediación técnica, no es abstracción que da acceso inmediato al sentido ni a las ideas o a un contenido de conciencia que depura la contingencia y lo material. Se trata de una reiteración “originaria” que problematiza el *arkhé* y el *telos*, puesto que esa idealidad no registra algo ocurrido sino que lo produce, opera como ficción productiva (VP: 26).

En síntesis, la inscripción e idealización en piedra dejan trazas contingentes que deconstruyen la idealidad del *eidos*, del “una vez por todas”, ya que no hay para Derrida idealidad sin la materialidad y sin la intervención de la técnica. Tampoco hay única vez sin repetición ni singularidad sin iteración. Lo que lleva a determinar la serialidad como encadenamiento de elementos en una secuencia en la que son interdependientes y a la vez reiterados. Ahora bien, teniendo en cuenta que la serialidad, el duelo, la inscripción de huellas, se encuentra en los análisis deconstructivos sobre las imágenes, es posible definir la heliografía como inscripción de la luz, de la sombra, como traza de su finitud mortal y de la idealización en tanto reiteración espectral. Además, supone la contaminación entre lo constativo y lo performativo, la simultaneidad de lo singular y de la reiteración, lo que previene de caer desprevenidamente en dualidades como la de forma/contenido y en la separación radical entre imagen y lenguaje. Por lo tanto, al hablar de heliografías, no se remite al sol como verdad, bondad y belleza eterna, sino como la finitud, la materialidad, la reiteración y la contingencia, lo cual determina algunas condiciones previas para indagar por los conceptos de naturaleza y de técnica en lo que tienen que ver con la fotografía. Puesto que la lectura que presentamos de la fotografía y las imágenes desde una estética de lo indecible pone en evidencia la confluencia de los medios técnicos y las alteraciones de la percepción.

### *1.2.2 La naturaleza de la técnica*

Si en una estética de lo indecible no hay imagen sin técnica, artefactualidad o espectralidad, es posible problematizar los relatos y propuestas teóricas acerca de un orden natural inmaculado y de la posibilidad de un pensamiento ajeno a la técnica, a la mediación, al intervalo y a la alteración. Ello justifica el contraste con las nociones heideggerianas de *aletheia* y de *techné*, en particular, en relación con la esencia de la técnica y de la obra de arte, pues en este nodo de cuestiones se evidencian las divergencias entre Derrida y Heidegger. En suma, veremos cómo la aproximación derridiana a la

fotografía y a las imágenes se distancia de la perspectiva de Heidegger que busca la pureza de un pensamiento o esencia de la técnica exento de la mediación técnica.<sup>20</sup>

Ahora bien, para precisar la posición derridiana sobre la fotografía, remitimos al catálogo *Light of the Dark*, que contiene fotografías de Kishin Shinoyama con la modelo Shinobu Otake, y está acompañado por “Aletheia”, texto que sin remitir explícitamente a autores o textos filosóficos, nos invita a indagar por la tensión entre *techné* y *physis* desde lo indecible. Si bien el título del texto puede inducir a pensar que la fotografía está al servicio de la verdad entendida como representación o adecuación, no es este el caso. Por el contrario, se plantea aquí que la *skiagrafia* es un indecible que no responde a una oposición jerárquica entre el develamiento y el ocultamiento, por el contrario, la fotografía es uno de esos acontecimientos, de esas huellas impresas entre sombras y luces que suponen el intervalo, el espaciamiento o la *différance* en la *physis* (PNV: 271).

Comencemos por determinar los aspectos del pensamiento de Heidegger que vamos a problematizar. En “El origen de la obra de arte” se busca precisar qué hace de la obra de arte algo distinto de las cosas o de los útiles, lo que lleva a indagar por sus implicaciones ontológicas: el origen (a partir del cual, el por qué) como fuente de la esencia (de lo que es). Entonces, Heidegger no hace una disquisición estética acerca de la producción material o simbólica del arte, sino que se pregunta: ¿Cómo sabemos qué es una obra de arte? ¿cuál es su origen? Estos procedimientos de interrogación constituyen un volver interpretativo a las cosas que recorre círculos (virtuosos), en los que la obra y el artista mantienen relaciones recíprocas, se dicen y necesitan mutuamente; puesto que “el arte es el ámbito por antonomasia en donde se pone en obra la verdad” (Ruiz, 2006: 258-259).

Para determinar lo esencial a la obra y distinguirla del útil, de los objetos, Heidegger considera necesario preguntarle “qué es y cómo es” (Heidegger, 1996: 12), para acercarse a la esencia de la obra de arte y no sólo a su realidad inmediata; ya que la obra no se limita a ser cosa, ni tampoco llega a ser artística porque se le agrega la *arteidad*. Heidegger analiza un cuadro de Van Gogh en el que aparecen utensilios de la vida cotidiana (un par de botas), partiendo de que el útil y la obra de arte

---

<sup>20</sup> A diferencia de Heidegger y aunque sea entretenimiento masificado y cultura de masas, para Benjamin el arte otorga la posibilidad de participación colectiva, puesto que las técnicas de intervención que se dan en el arte también son herramientas de transformación social y política, dado que involucran “las posibilidades de construcción de la realidad (de virtualización, diríamos hoy) que Benjamin detecta en la irrupción de la técnica como medio de expresión artística” (Ruiz, 2006: 259-260). En efecto, la fotografía y el cine suponen modos de intervención y de modificación de la percepción o representación de la realidad. Además, evidencian las tensiones entre arte y política, entre estética e ideología a fines del siglo XIX y comienzos del XX, época de creciente tecnificación e industrialización, también de gestación de los totalitarismos que se servían del arte y de los medios técnicos a disposición para sus objetivos, en tal contexto, “Benjamin ampliaba el alcance de su análisis más allá de la guerra para aplicarlo a la política en general. El fascismo, acusaba, significó la estetización de la política, el consumo mortal del credo *Fiat ars, pereat de l’art pour l’art*” (Jay: 2003, 143).

tienen en común el ser creados por la mano del hombre; el primero es forzado a ser para cumplir una función concreta que determina su forma y su materia, mientras que la obra de arte no es creada según una utilidad. En suma, el útil se encuentra en un punto intermedio entre la cosa y la obra de arte. Pero es la obra de arte la que nos hace saber qué es el *ser* utensilio del utensilio, qué es de verdad un zapato; entonces, sólo se llega propiamente a la presencia y al salir de lo oculto a través de la comprensión del modo de ser de la obra. Al preguntarle al cuadro por lo esencial en el útil, hemos sido llevados a interrogar por la obra de arte, por aquello que *obra* dentro de la obra. El cuadro se toma entonces como apertura a lo que es, como posibilidad de desocultamiento en que obra la verdad, “de este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 1996: 27).

Precisamente, hay en Heidegger una preeminencia de la *poiesis*, pero sin asignarle los componentes subjetivos que le correspondían en la modernidad o el romanticismo. El papel preponderante que le otorga a la obra de arte tiene que ver con una de sus peculiaridades: la de ser apertura a un tipo de relación diferente a la que establecemos con las botas que usamos a diario o con los útiles que nos rodean. De manera que, la obra insta una apertura de sentido en la cual ella misma se instala; lo que permite dar cuenta de los aspectos ontológicos involucrados en la creación (*poiesis*) de la obra de arte, dado que, la esencia del arte es el poner en obra la verdad, puesto que “en la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. Ponerse quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser” (Heidegger, 1996: 25). Pero, si se considera que la verdad es objeto de la lógica y la belleza el objeto del arte, no podemos acceder a la esencia de la obra, dado que el cuadro no coincide con los entes ni es una imitación de la naturaleza.

En consecuencia, el Ser se ofrece de modo eminente en la obra de arte, pero también en la *techné*, gracias a su dinámica de ocultación/desocultación, dado que el arte y la técnica son dos modos en los que la verdad se da. Es decir, en la *aletheia* como traer a la presencia, como sacar de lo oculto o desvelar, se conjuga lo esencial de la *techné* y de la obra de arte, por lo cual da acceso a una instancia ontológica fundamental, ajena o previa a la mediación técnica o a un hacer instrumentalizado. Se entrecruzan aquí lo técnico, lo estético y lo ontológico, puesto que, para Heidegger “pensar la esencia de la técnica nos obliga a pensar la esencia del arte” (Jiménez, 2012: 355-356).

Por otra parte, en “La pregunta por la técnica” se reflexiona acerca de la esencia de la técnica, relacionada ahora con la verdad y con el desocultamiento, lo que también permite inquirir por la obra de arte. Esto supone alejarse de las determinaciones netamente antropológicas o instrumentales, tanto

del arte como de la técnica, que la definirían como actividades y medios propios del hombre. Para el Heidegger posterior a la *Kehre*, indagar por la técnica tiene que ver necesariamente con la *aletheia*, con el hacer salir de lo oculto, por ello, afirma que “la técnica esencia en la región en la que acontece el hacer salir lo oculto y el estado de desocultamiento, donde acontece la *aletheia*, la verdad” (Heidegger, 2007: 15). En tanto traer a la presencia o desocultar, el producir es una característica de la *physis*, de su aspecto *poiético*. Al respecto, dice Heidegger:

la *physis* es incluso *poiesis* en el más alto sentido, porque lo *phisei* tiene en sí mismo la eclosión del traer-ahí-delante, por ejemplo, la eclosión de las flores en la floración. En cambio, lo traído-ahí-delante de un modo artesanal y artístico, por ejemplo la copa de plata, no tiene la eclosión del traer-ahí-delante en él mismo sino en otro, en el artesano y el artista (Heidegger, 2007: 12).

Entonces, la *physis*, al igual que la *techné*, son modos del traer a lo desoculto. Otra vertiente que toma la pregunta por la técnica tiene que ver con la ciencia moderna, aquella que está aliada con las matemáticas para construir represas, plantas nucleares y aviones. También ella es un hacer salir de lo oculto, pero no es *poiesis* como en el caso de la naturaleza, del arte o lo artesanal: se trata de la interpelación que lleva al hombre a sacar de lo oculto para acumular existencias, de un emplazar en el sentido de la provocación a optimizar el rendimiento. Por lo cual, el despliegue de la técnica moderna no es ahora “un traer-ahí-delante en el sentido de la *poiesis*. El hacer salir lo oculto que prevalece en la técnica moderna es una provocación que pone ante la Naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada” (Heidegger, 2007: 15-16).

De allí que la técnica moderna se entienda como *Gestell*: estructura de emplazamiento o reservorio al servicio de la masificación (Heidegger, 2007: 22). Dicho emplazar se deriva de la *poiesis*, pues ambos son modos de la *aletheia*, pero la técnica como estructura de emplazamiento desoculta existencias y oculta la *poiesis* y su traer delante que desoculta. Entonces, se opaca el acontecer y surgir de la verdad. Esto explicaría por qué para Heidegger el pensamiento de la obra de arte como desocultamiento, de la *poiesis* como *aletheia*, busca mantenerse ajeno a los caminos que propone la tecnociencia moderna y a su interés económico-utilitario por extraer de la naturaleza y mantener a disposición. Esta breve caracterización de los planteamientos heideggerianos sobre el arte, la técnica y la *poiesis* proporciona coordenadas que orientan nuestra discusión.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Según Delmiro Rocha, en este aspecto difieren los planteamientos de ambos filósofos: “de esta forma la esencia del pensamiento no sería técnica, la tecnicidad no sería tecnológica, así como la cientificidad de la ciencia no es científica. Aquí nos encontramos con la posibilidad de pensar la diferencia ontológica y con una pretensión en Heidegger de pureza del pensamiento. Lo puro se encontraría allí donde la técnica todavía no tiene lugar, es decir, no en el movimiento mismo de la verdad donde ya siempre hay *tekhne* sino en la esencia del pensamiento como posibilidad de pensar ese movimiento. Es en este punto pretecnológico donde Derrida discrepa con Heidegger. Toda pretensión de pureza y de originariedad ha sido abordada por la deconstrucción derridiana desde sus inicios” (Rocha, 2010: 83).

Por su parte, Derrida señala que es posible plantear, al menos, dos versiones de la relación entre técnica y naturaleza, lo cual ayuda a determinar en qué consiste la *aletheia* fotográfica y la *skiagrafia*. ¿Para qué hablar de la fotografía como verdad, de una técnica como *aletheia* de la *physis*? ¿Qué sería de una filosofía en la que la visión no es el camino de acceso a la verdad, al sentido?<sup>22</sup> ¿En que la verdad sea un efecto del artefacto fotográfico en tanto dispositivo de ralentización e inscripción material de la luz? Según una versión de tratamiento a este problema, lo que da a ver permanece oculto, el origen, la naturaleza se mantiene escondido. Lo que remite a los debates que hemos venido elaborando acerca de la mediación de la técnica, de lo que es producido artificialmente, en contraposición con la supuesta esencia de la técnica en tanto traer a la presencia que debe mantenerse ajena a la técnica. Antecedentes de este debate se encuentran en la versión aristotélica de la *physis*, la *techné* y la generación con las cuales discute Heidegger. Efectivamente, tal y como se señala en el libro II de la *Física*, para Aristóteles todo emerge de un principio, sea intrínseco o externo, lo que corresponde, respectivamente, a un nacimiento o a un producto, a algo natural o artificial, algo con actividad natural contrapuesto a los artefactos.<sup>23</sup>

Por otra parte, Aristóteles sostiene en la *Metafísica* que ni la forma ni la esencia son creadas, sino generadoras, esto para evitar que se vaya al infinito la serie de lo que crea y lo creado. Igualmente, considera necesario distinguir entre aquello que es producido por medios externos y lo que es generado según su esencia y de forma intrínseca, lo que tiene el principio de movimiento en sí mismo (Aristóteles, 2007: 205, 1028a). De modo que, al hablar del cambio y de sus condiciones, se debe distinguir entre las cosas que se generan por arte, por naturaleza o espontáneamente, las cuales son delimitables a una de las categorías, dado que son generadas y provienen o van hacia algo (Aristóteles, 2007: 223, 1032a). Lo generado por artificio se denomina producción y proviene del arte, se originan en alguna facultad o el pensamiento (Aristóteles, 2007: 225, 1032b), pero, ni la forma ni la esencia se generan por artificio. Asimismo, la generación supone algo previo, sea materia, forma o pensamiento. Mientras que “lo generado tiene que ser siempre divisible, y una parte será esto y otra

---

<sup>22</sup> Para Platón la fuente de la visibilidad no es visible, deslumbra y enceguece, tal y como se evidencia en el relato del libro VII de *La república*, cuando los esclavos salen de la caverna (Platón, 2006: 514a-515c). Por su parte, Derrida sugiere una variación respecto a esa narración, ya que Platón representa a los esclavos inmóviles, “nunca llevan las manos hacia la sombra (*skia*) o hacia la luz (*phos*), hacia las siluetas o las imágenes que se dibujan sobre la pared. En dirección de esta *skia*- o *photo*-grafía, en vista de esta escritura de la sombra o de la luz, ellos no se aventuran, como el hombre solo de Coypel, con las manos en frente (MdAu: 22).

<sup>23</sup> Este fragmento de la *Física* es esclarecedor: “Algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas. Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire y el agua —pues decimos que éstas y otras cosas semejantes son por naturaleza [...] Por el contrario, una cama, una prenda de vestir o cualquier otra cosa de género semejante, en cuanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto que son productos del arte, no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero en cuanto que, accidentalmente, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto, la tienen. Porque la naturaleza es un principio y causa del movimiento o del reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente (Aristóteles, 1995: 128, 192b).

parte esto otro, quiero decir, lo uno, materia y lo otro, forma” (Aristóteles, 2007: 228, *1033b*); de manera que, lo que se divide es lo generado y no lo que genera, a saber, la forma específica o entidad. Entonces, en las cosas naturales hay una finalidad que ordena sucesivamente las etapas para tal fin, su naturaleza dispone la manera en que han de ser hechas. Lo mismo ocurre en el arte, puesto que en ambas hay fines que las determinan, aunque esos fines puedan ser diversos:

por ejemplo, si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera la otra. En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza (Aristóteles, 1995: 164, *199a*).

Esto supone el carácter suplementario del arte, ya que viene a completar, a agregar; entonces, además de la separación entre naturaleza y arte, se hace manifiesta la subordinación, la secundariedad de la *techné*, al menos ante la productividad de la naturaleza, ya que en el arte el principio del movimiento viene de otro. Por otra parte, en el libro II de la *Metafísica*, se limita la búsqueda de la *aletheia* a la ciencia teórica y no a los asuntos prácticos, a las obras. Mientras que a la filosofía como ciencia teórica le corresponde la verdad, a la ciencia práctica le corresponde la obra; es decir, lo que es producido por la *techné* (Aristóteles, 2007: 83, *993b*). Tal y como acabamos de mencionar con respecto a la generación, en la búsqueda de las causas tampoco pueden irse al infinito la indagación; puesto que debe haber términos primeros u originarios, así como términos últimos o finales, “por tanto, señala Aristóteles, si no hay ninguno primero, no habrá en el total cosa alguna en absoluto” (Aristóteles, 2007: 85, *994a*). En suma, la búsqueda de las causas debe llegar a lo indivisible, para que estos movimientos no se prolonguen, “ya que no es posible saber antes de alcanzar lo que ya no es divisible” (Aristóteles, 2007: 87, *994b*).

Es en este punto que la interpretación que hace Heidegger de Aristóteles ofrece algunos matices que, según el filósofo alemán, no se habían hecho notar en el texto del estagirita (Heidegger, 2000; Segura, 2015). Además nos permite ver que es con esa lectura con la que se confronta la propuesta de Derrida. Precisamente, el filósofo alemán intenta asimilar *physis*, *aletheia* y *poiesis*, partiendo de su interpretación de la *physis* como traer a la presencia lo que estaba ausente. Esto lleva a poner en correlación la cuestión de ciencia teórica, la *aletheia*, con el saber práctico y el hacer de la *techné*.

El rodeo por la versión heideggeriana de esta discusión y la correspondiente reinterpretación de la *physis* aristotélica nos ofrece el contraste a partir del cual se destaca la aproximación de Derrida a la relación entre *physis* y *techné* que estamos elaborando. Efectivamente, en el texto “Aletheia” se ofrece otra versión de la paradoja entre visibilidad e invisibilidad, entre luz y sombra, en la cual la *physis* no

es el origen oculto, invisible o indivisible, sino que es a su vez técnica; en este texto Derrida recurre al término *skiagrafia* el cual no responde a una oposición jerárquica entre el develamiento o el ocultamiento, que dé o limite el acceso a un rezago de ser o de sentido. La *skyagrafia* es un indecible que permite pensar la cuestión de la visibilidad en relación con lo que permanece invisible, sin considerarlo como fuente que se mantiene a resguardo. Por lo tanto, la *skyagrafia* permite pensar la imagen fotográfica según juegos de sombras y de luces que son escrituras, alegorías que conjugan la singularidad de la imagen, de la toma única como firma de la sombra; entonces, se trata de una instantánea que suspende también la referencialidad de las imágenes a las cosas, al igual que su adecuación con el lenguaje. En consecuencia, la fotografía como escritura de la sombra, como *skiagrafia*, replica el mecanismo de copia, es imagen de imagen. De modo que la imagen fotográfica estaría siempre escindida por otras imágenes, según una lógica de la proliferación sin modelo o referente como su fuente indivisible y originaria.

Según esto, no habría naturaleza, imágenes de lo natural sin el procedimiento que las hace posibles; es decir, sin la serialidad espectral, sin el redoblamiento especular que no tiene origen en algo dado ajeno a la técnica. Asimismo, la “verdad de la técnica”, la *aletheia* fotográfica, da cuenta del pliegue de la *physis* sobre sí misma. Pliegue en el que el diafragma de la cámara fotográfica operaría como intersticio, como lugar del entre indecible, como los dos puntos de suspensiones incesantes que no dependen exclusivamente del dispositivo denominado cámara. Por consiguiente, para Derrida toda técnica es una diferencia de la *physis*, una escisión, corte o marca, y la fotografía es uno de esos acontecimientos; esas huellas impresas entre sombras y luces que suponen el intervalo, el espaciamiento (la *différance*) en la *physis* (PNV: 271). En otros términos, se cuestiona el origen así como la posibilidad de un pensamiento ajeno a la técnica; esto con la intención de mostrar que no hay una instancia natural sin mediación, intervalo y alteración, puesto que

esta ley del fenómeno luminoso (*phos*) está inscrita, desde su origen, en la naturaleza (*physis*). Como una historia del ojo. Las leyes de la fotografía están en la naturaleza, son leyes físicas, y el decir no quita nada al acontecimiento único de esta técnica moderna (PNV: 270).

La técnica de la *physis* consistirá, entonces, en mostrarse en otra cosa. Por lo cual no hay una fuente de lo visible que permanece oculta, sino el producirse de la visibilidad que no remite a origen o instancia natural alguna. Por lo tanto, la técnica y la cámara ocupan la posición del tercero excluso que no deja de acechar, que permite ver aquello que la naturaleza sería, pues la visibilidad sólo es posible gracias a las prótesis. Entonces, escribe Derrida, analizando

retrospectivamente, en ese retrovisor tecno-histórico, deberíamos re-complicar el análisis o la descripción de lo que se suponía que precedía a la técnica, o a lo que llamamos técnica fotográfica. Deberíamos remontar el camino hasta la *skiagrafia* platónica y hasta toda escritura de la sombra, antes de la técnica moderna bautizada como ‘fotografía’. Lo que se describe como un juego de sombra y luz es ya una escritura [...] Así, con esta diferencia en la naturalidad –es decir, con la sombra en la luz, el blanco y el negro–, aparece la primera posibilidad técnica en la propia percepción. La diferencia en la luz, la diferencia de exposición, si quieren, que no es forzosamente la diferencia entre día y noche, he aquí quizá la primera posibilidad del trazo, del archivo y de todo lo que se sigue: la memoria, la técnica de la memoria, la mnemotécnica, etc. (FCA: 83-84).

En contraposición con Aristóteles y Heidegger, Derrida cuestiona que haya una entidad indivisible que dé origen a las demás divisiones, que genere sin ser generada, que divida sin ser dividida y, en consecuencia, sin multiplicarse o proliferar sin finalidad alguna. Asimismo, plantea que en la serialidad fotográfica no hay generación que no sea siempre multiplicación y división; es por ello que, siguiendo a Lindberg, señalamos que para Derrida el carácter ontológico de la técnica, entendida como inscripción, archivo, memoria y prótesis, se encuentra del lado del artefacto, de la ficción, de aquello que no se opone ni complementa algo natural, pues “todo esto manifiesta cierta ‘irrealidad’ en comparación con ‘la naturaleza’ (si la naturaleza es entendida en la clásica manera aristotélica como la realidad básica que la técnica complementa o imita)” (Lindberg, 2016: 383).

En consecuencia, la aproximación derridiana a la fotografía y a las imágenes se distancia de la perspectiva de Heidegger sobre la técnica y de su interpretación de Aristóteles, pues el filósofo alemán busca la pureza de un pensamiento o esencia de la técnica que esté exento de la mediación técnica, que pertenezca a otra región que la de los objetos técnicos. Por su parte, la *skiagrafia* no responde a una oposición jerárquica entre el develamiento o el ocultamiento en el que hay un rezago de ser o de sentido que se conserva en ese gesto, ya que trastoca el nexo entre arte y ontología, entre *poiesis* y verdad. Además, como se señalaba en los apartados iniciales de este capítulo, en una estética de lo indecible no hay imagen sin técnica, artefactualidad o espectralidad.

### 1.2.3 Lenguaje, *skiagrafías* y *heliografías*

Queda entonces por interrogarse cómo se reúnen los elementos que proliferan, que se reiteran o reproducen en series de imágenes o palabras. Según proponemos, la reiteración y reflexión de las imágenes sobre sí mismas da cabida a lo singular, suspende y desplaza las dualidades, pero también da lugar a secuencias, ensambles o montajes que reúnen contingentemente elementos sin obedecer a teleologías, principios originarios o esencias. Para explicar la relación entre las fotografías y el lenguaje que se hace patente en los títulos o pie de fotos o en la secuencia que hace legible cada



fotograma, conviene recurrir a la *ekphrasis*, en tanto que constituye una alternativa de abordaje de esta cuestión, además ubica los análisis derridianos frente a problemas insistentes en la historia del arte. Estas cuestiones presentes en las reflexiones derridianas pueden contrastarse con la imagen dialéctica benjaminiana o con la correlación entre pintura y literatura explorada por Aby Warburg y Georges Didi-Huberman.

Con el objetivo de avanzar en las determinaciones de la lógica de la operación fotográfica, recurrimos a *Droit de regards*, escrito que acompaña el catálogo de fotografías de Marie-Françoise Plissart, el cual nos invita a pensar la tensión indecible inherente a toda reflexión sobre las imágenes que ha de recurrir al lenguaje; en este caso, se parte de un centenar de fotografías que ocupan la primera parte del libro y preceden al texto firmado por Derrida. Entonces, el libro presenta un conjunto de imágenes y un texto que, a pesar de la heterogeneidad de sus registros, responden a procedimientos similares: la serialidad reiterativa que opera por una necesidad reglada, por el retraso o la suspensión, el desplazamiento y las remisiones que hacen difícil determinar la secuencia por una narrativa e impiden la estabilización de núcleos semánticos.

De hecho, en la sucesión de fotografías de Plissart vemos una pareja de mujeres entre las sábanas, las persecuciones a un fotógrafo que espía, dos niñas jugando a las damas, escenas que parecen dar cuenta de discusiones y enojos. Igualmente, aparecen cuadros, fotografías y espejos retratados: imágenes sobre las imágenes mismas. Algunas de ellas son impresiones fotográficas rasgadas, vidrios y marcos rotos. Fácilmente se cae en el deseo de asignar *sujets* (temas, pero también soportes, modos de sujetar) o sentido a la secuencia de imágenes, para convertirla en una historia con un desenlace y un tema a desarrollar, en una narrativa con tramas de celos, amor, persecuciones y conflictos. No obstante, la estructura serial del folleto hace proliferar las distinciones genéricas impidiendo que haya una trama o un tema identificable, por ello, alguna de las voces de este “relato gráfico” dice que “estas historias no son más que series cuyo desenlace se escapa” (DDR: VI).

Ahora bien, *Droit de regards* presenta un “falso diálogo” o poliloquio en el que voces no identificadas se intercalan en comentarios marginales a las fotografías, comentarios que conviven con el imperativo de no comentar las imágenes para ilustrar el sentido, puesto que “hablar es una inútil ilustración de la obra” (DdR: IV). Efectivamente, hay un motivo constante en el texto: al observar las imágenes se podrían contar muchas historias. También se insiste en lo injustificado de recurrir a relatos, palabras o sucesos para “dar sentido” y ordenar las secuencias de la *roman-photo*. Así, se lee en la apertura del texto: “—No sabrás nunca, tampoco ustedes, todas las historias que ya he podido contarme mirando estas imágenes” (DdR: I). Las réplicas serán también constantes: ¿deben estas imágenes dar

a ver o reconocer algo? En concordancia con estos interrogantes, el catálogo prescinde de los pies de fotos, de las referencias, deja de lado los títulos o leyendas que podrían servir para una orientación del sentido o de la secuencia, para la identificación de los géneros del relato y de los personajes (DdR: IX), con lo cual, según Joana Masó, se suspende “la autoridad del discurso sobre la imagen fotográfica” (2011: 362).

Igualmente, en el diálogo que ofrece *Droit de regards*, las voces alternan entre el tuteo y registros menos íntimos, pero se hace difícil determinarlos por un “él” o “ella”, pues los géneros se confunden, por lo cual se pone en juego la interrogación por la generación, lo genérico que es relanzada por la fotografía y que permite pensar, a la vez, lo singular y la reiteración serial. Por ello, al tratar sobre algunas tomas, se plantea que *en* el encadenamiento de fotografías se pone en suspenso y se excede el registro anecdótico, de novela o la narración; además se alude a la cuestión del género sexual y el discursivo, de la generación y lo generatriz. De hecho, respecto a las fotografías y el texto de este catálogo, señala Derrida que hay en esas páginas fotografías generatrices o genéricas *puestas en abismo* ilimitadamente, dada la inclusión repetida de una dentro de la otra. Lo que incita a preguntar por el género al que pertenecen estas fotografías y el escrito que se les agrega, así como aquellos seres alguna vez vivientes que han sido fotografiados vestidos, desnudados, huyendo o enojados.

¿Qué decir, entonces, respecto a la falta de leyendas o pies de fotos? Aunque el medio fotográfico sea silencioso, la máquina fotográfica es una máquina que hace hablar y hace ver, manifestando la tensión entre imagen y lenguaje, entre el texto y la fotografía, sin encaminarse a ninguna síntesis y poniendo en suspenso la jerarquía entre el lenguaje y la mirada; por lo cual, no es necesario buscar un orden lógico de las imágenes, una coherencia, un argumento, historia o encadenamiento de acciones que se apoye en el lenguaje. Entonces, al igual que en *La Dissémination*, la autoridad del título como guía de la interpretación es cuestionada, ya que “el título, que uno puede considerar también como una fotografía de palabras fotografiadas, no hace parte de la serie, no pertenece al corpus de la obra. Es una especie de exergo” (DdR: XXIX).

Es conveniente destacar que en *Droit de regards* y en el conjunto de fotografías que incluye se escenifica el derecho a ver, a apropiarse por la vista, pero también se hace manifiesta la imposibilidad de historias que sean sincrónicas con las imágenes, con las miradas, de manera que, en torno a lo fotográfico y a la mirada, están en juego la fuerza, el orden y la violencia. Precisamente, recordemos que el “derecho de mirada” supone el efecto visera y la heteronomía que tratamos al hablar de la espectralidad, en tanto supone una alteridad que se impone, una ley de la elección, la exclusión y el no control sobre las imágenes (DdR: VII-VIII). Ahora bien, ante la disyuntiva de hacer o no relato,

se encuentra la secuencia de fragmentos, las voces multiplicadas e indeterminadas. Dado que el relato o la secuencia fotográfica no están precedidos por sentido o historia alguna, se ordenan a modo de “montajes” (trucajes) en los que se reúnen contingentemente elementos heterogéneos, pero los montajes también pueden ser tomados en el sentido de inventar intrigas (Masó, 2011: 365). Ejemplo de esto son los comentarios que se hacen en “Aletheia” respecto a una foto en la que Shinobu Otake se encuentra rodeada por las flores blancas de un jardín y vestida de negro y blanco. Lo que lleva a decir que se tiene simultánea e indecidiblemente a la niña, a la prometida en el momento del matrimonio y a la muerta condensadas en la misma foto: “como si ella estuviera muerta, enterrada viva en las coronas floridas de su vestido de novia, pero se queda y habrá enseñado su nombre, al borde de más de una lengua, es la verdad. Nos llega de Japón” (PNV: 267).

Ante las fotografías de Shinoyama, en particular, a propósito de una imagen en la que la modelo está en un espacio oscuro, junto a una ventana por la que cae la luz sobre su rostro y pecho desnudo, ante esta fotografía, Derrida pregunta: ¿qué veo? ¿Cómo respondo ante lo que veo? ¿Cómo no hablar



Ilustración 4. Lámina 2 de *Droit de Regards*. Fotografías de Marie-Françoise Plissart.

sobre las fotografías? Estos interrogantes nos enfrentan con el habla espectral que no dice palabra alguna, que es muda y enseña el silencio, pero da a pensar la palabra y los nombres. Dichas imágenes que en silencio preguntan o cuestionan el “querer decir”, evidencian el nexo o hiato indecidible entre la imagen y las palabras puesto bajo la luz de lo fotográfico.

Como es patente en estos comentarios, por más que evite subsumir la imagen a la escritura, Derrida incursiona en la narración o descripción. Sin embargo, esta interpretación apela a un registro del lenguaje y de las imágenes fotográficas que no se reduce al ver, al ser, al saber ni caen bajo nuestro

poder; pero, sobre todo, pone en escena la inevitable tensión entre las imágenes y el lenguaje. Las exploraciones de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman respecto a estas problemáticas ofrecen un correlato a la indagación derridiana. De hecho, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin destaca que, dado que la circulación de medios impresos terminó incluyendo a la fotografía entre sus elementos indispensables, el pie de foto o rótulo se vuelve un acompañante necesario de la fotografía en las revistas ilustradas; pero

está claro que éste tiene un carácter totalmente distinto del que es propio título de un cuadro. Las directrices que al que observa las imágenes de una revista ilustrada le da el rótulo no tardarán en hacerse aún más precisas y más imperativas en el cine, donde la concreta comprensión de cada imagen individual aparece prescrita por la secuencia de las precedentes (Benjamin, 2008: 63).

Entonces, la tensión entre imágenes y lenguaje se hace patente en los títulos o pie de fotos que aparecen en revistas y diarios. Pero también en la secuencia en la que es legible cada fotografía o cada fotograma en el cine. Asimismo, al tratar acerca de la imagen dialéctica, en las “Tesis sobre el concepto de historia” o en el *Libro de los pasajes*, se manifiesta que “sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje” (Benjamin, 2005: 464). De este modo se enuncia la tensa relación entre las fotografías y el lenguaje que también está presente en las reflexiones derridianas. Por su parte, Didi-Huberman (2005) se ocupa de la correlación entre pintura y literatura, explotando las posibilidades de la legibilidad, pues siempre encuentra una matriz discursiva o significante en las imágenes. Por ello, señala respecto al análisis de Warburg sobre la Venus de Boticelli:

es perfectamente consciente de que las fuentes literarias son menos un instrumento de simplificación, hasta de resolución, que un instrumento de complejidad [...] son también *puertas que se abren* sobre nuevas asociaciones de ideas, sobre nuevos laberintos (Didi-Huberman, 2005: 43-44).

De modo que, Didi-Huberman, partiendo de Warburg y Benjamin, trata de pensar en las imágenes sin que estén determinadas exclusivamente por el lenguaje, pues también son fuentes de enigmas y paradojas que perturban al sujeto que observa o que quiere obtener un saber sobre las imágenes. Estos debates aportan elementos para sostener que la cuestión de la *ekphrasis* ubica los análisis derridianos en la estela de problemas insistentes en la historia del arte, la poética, la estética, pero también de lo fotográfico. Sin embargo, resulta indispensable recurrir a una premisa teórica que medie en esta argumentación, puesto que, en general, la cuestión de la *ekphrasis* remite a debates clásicos sobre pintura y poesía (Cfr. Gabrieloni, 2003). Para ello, retomamos los planteamientos de Jas Elsner quien, en “Art history as Ekphrasis”, señala que la historia del arte es necesariamente descriptiva y que imágenes y objetos solicitan la *ekphrasis*, por lo cual es inevitable caer en el discurso interpretativo

sobre el arte (Elsner, 2010: 13). Además, considera que la fotografía es también una descripción, es “un tipo de *ekphrasis* al interior de otra *ekphrasis* –un encuadre visual interpretativo al interior de un encuadre textual interpretativo–” (Elsner: 2010: 24). Si bien no hay completa coincidencia entre los supuestos de Elsner y de Derrida (cuestión a la que retornaremos más adelante), consideramos que la *ekphrasis* nos permite explicar el funcionamiento del discurso y el lenguaje sobre el arte y las imágenes desde la perspectiva derridiana.

En este aspecto, estamos de acuerdo con Ginette Michaud (2014: 245) cuando destaca la tensión entre imagen y lenguaje es de gran importancia para la deconstrucción, ya que estos dos registros se diferencian, se separan y son heterogéneos, pero están indisolublemente conectados. De hecho, el discurso de Derrida sobre el arte no busca agotar o explicar las imágenes, las fotografías o los cuadros, sino que genera una *ekphrasis* de otro género que no es descriptivo ni del orden del comentario, dado que parte de la no coincidencia entre la pintura, las imágenes y el lenguaje, además desborda la obra pictórica y se contamina con los registros de otras artes. Ante la no coincidencia entre imágenes y palabras, nos dice Michaud que Derrida plantea discursos *otros* acerca del arte en los que no se escriben, descifran o interpretan los temas de las obras o composiciones, pues esto remitiría a la representación y a un tipo particular de descripción que se está criticando. Esto es una explicación alternativa que permite entender la tensa relación entre imágenes y escritura sin caer en jerarquizaciones o en posiciones que hacen del sujeto (teórico, espectador o artista) el dador de sentido o el usuario del lenguaje y de las imágenes, considerando a estos últimos como los simples vehículos de sentido, del pensamiento. En contraste, proponemos que la *ekphrasis*, como discurso *otro* sobre el arte, permite articular imágenes y palabras, al modo de montaje o de un ensamble contingente de elementos.

En suma, en este apartado mostramos que para comprender la fotografía es posible recurrir a la indecidibilidad de una escritura de la sombra y de la luz, a la *skygrafia* y a la *heliografia* que exploramos más arriba. Asimismo, vimos que Derrida elabora una noción de la *aletheia* en discusiones remiten a la relación entre técnica y naturaleza tal y como es propuesta por Derrida y contrastada con Heidegger y Benjamin. Además, destacamos que en el pensamiento deconstructivo de las imágenes fotográficas está en juego el cuestionamiento de la distinción entre lenguaje e imágenes a causa de la reiteración serial, lo que evidenció la falta de control o cálculo por parte de un sujeto sobre las imágenes y el sentido. Entonces, en vez de construcciones de historias o relatos, lo que se encuentra es un montaje y desmontaje que opera con fotografías sobre fotografías, que une en series elementos que, no obstante, se mantienen separados según una “lógica” de ensamble o composición que implica la aleatoriedad, la serialidad y la reiteración. A continuación, al tratar sobre

la pintura, se retomarán elementos previamente elaborados y se incluirá la cuestión de la obra, del marco y del soporte, de la ceguera y de la ruina autobiográfica.

## 1.3 Parergon, subjectil y ceguera

### 1.3.1 La proliferación de los límites

En esta sección interrogamos dos asuntos: el concepto de obra en tanto objeto de la creación artística y de la reflexión filosófica, al igual que la posición del artista, en tanto sujeto creador; ya que una indagación por las artes debe dar respuestas respecto a la función y a las interacciones de estos conceptos. Como hipótesis tenemos que el arte, y en particular la pintura, no sólo se resiste a la reducción interpretativa sino también a servir como herramienta para determinar identidades y subjetividades. En este orden de ideas, remitimos a dos nociones indecibles relacionadas con la pintura; en primer lugar, trataremos sobre el *parergon* en tanto problematización de los límites. En segundo lugar, nos detendremos en la discusión acerca de los diseños de Antonin Artaud y el subjectil, un indecible que cuestiona la función del sujeto pero también la del soporte material de las obras, por lo cual resulta útil para explicar la indecidibilidad entre sujeto y objeto.

Efectivamente, lo parergonal y el subjectil son nociones indecibles a propósito de la resistencia de las obras de arte a la delimitación conceptual e interpretativa; asimismo, dan cuenta de su extrañeza inasimilable e inapropiable por algún sujeto, por la mirada o el lenguaje. Esto se abordará al final de este capítulo para mostrar que el cuestionamiento de la subjetividad es una constante de la aproximación derridiana a las artes, además, nos permite poner en escena la indecidibilidad entre la visibilidad y la ceguera implícita en la mirada, dado que requiere del suplemento técnico para lograr un autorretrato; lo que tiene como consecuencia la imposibilidad del autorretrato, pues la mirada y el relato que lo sustentan se encuentran habitados por el resto inasimilable y la ruina no totalizable.

Para empezar, se destaca que el intento de precisar lo que es una obra es recurrente en las teorías sobre el arte. Sin embargo, una estética de lo indecible insiste en problematizar la posibilidad de estas determinaciones. A propósito de esta cuestión, remitimos a un texto canónico como es la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant. Si bien son diversas las líneas de lectura que Derrida emprende respecto a este libro, los debates acerca de lo parergonal han tenido mayor eco, debido a que se ocupa de una obra tan importante para la estética desde un motivo aparentemente marginal (Trottein, 2013). Efectivamente, en el capítulo “Parergon”, del libro *La Vérité en peinture*, se insiste en que Kant tiene dificultades para separar lo que está fuera (*par*) de la obra (*ergon*) de lo que le es propio o interno. El *parergon* expone la dificultad de trazar límites acerca de lo que es ornato y lo que es bello en las obras, también evidencia el intento de proteger la forma o la esencia, cuando se busca evitar que el goce estético de lo bello se contamine con el interés o placer hacia el que desvían los adornos o la

preocupación por la existencia de los objetos (Kant, 2007: 166). Pero esto pone en riesgo la resolución de una cuestión central: ¿cómo lograr que el agrado que produce lo bello sea universalizable?

Por otro lado, en el párrafo 14 de la *Crítica del juicio* se quiere aclarar el propósito de la “Analítica de lo Bello” y se intenta explicar, mediante ejemplos, cómo distinguir un juicio de gusto puro de uno empírico; este último remite al agrado, se desvía por los adornos y el color, por todo aquello “que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino, exteriormente tan sólo, como aderezo” (Kant, 2007: 154). Esto deriva en una división de los juicios estéticos en empíricos (los que remiten a lo agradable y desagradable: juicios de los sentidos y a propósito de la materialidad) y, por otra parte, en los juicios puros (los que se ocupan de la belleza del objeto o de su modo de representación). La pureza del juicio de gusto implica que ningún placer empírico se le mezcle, lo que sí ocurre con los juicios estéticos empíricos que se ven contaminados por el atractivo y la emoción (VPe: 64). Asimismo, el juicio estético debe causar placer de modo universal, pero sin recurrir a la universalidad del concepto (Kant, 2007: 146); además, ese placer deber darse necesariamente (Kant, 2007: 171) y derivarse de juicios reflexionantes, los cuales remiten al sentimiento que se produce en el sujeto y no a fenómenos (Kant, 2007: 136).

Habiendo determinado teóricamente los límites y condiciones del juicio de gusto, hay que recurrir a los casos o ejemplos para explicar esas determinaciones, lo que se pretende hacer en el párrafo mencionado. Efectivamente, teniendo en cuenta los parámetros previamente establecidos para que se dé el juicio de gusto, se trata sobre el color, las formas, los sonidos, el dibujo. Además, al considerar los agregados y los adornos, se señala que el marco tendría una función formal o delimitadora que no afectaría la representación del cuadro ni el juicio de gusto; no obstante, esto se complica, puesto que su carácter material no logra ser eliminado, su espesor y color persisten (VPe: 72). Aunque son numerosos los ejemplos de lo parergonal, el marco de los cuadros es el caso paradigmático, pues es aquello que encuadra y confina, pero también es el soporte al que se le agregan adornos coloridos y agradables para la sensación, los cuales que pueden perturbar el juicio de gusto. Al analizar esos aspectos, Derrida encuentra que lo parergonal funciona siguiendo la “lógica” del suplemento elaborada en *De la grammatologie* (DG: 47), pues es considerado secundario, externo, excedente, resto no esencial pero inevitable, difícil de delimitar y de excluir. Según esto, en tanto indecible, el *parergon* impide determinar la satisfacción propia del juicio de gusto o los límites formales de la obra (VPe: 72). En vez de establecer fronteras, el *parergon* contamina las delimitaciones y permite una comprensión general del pensamiento estético derridiano a partir de la indecidibilidad de las fronteras de las obras.



Además de la del marco, hay otra materialidad involucrada que lleva a plantear la pregunta por el soporte o subjectil: la materialidad de la tela sobre la que se pinta, de la superficie porosa que tiene entramados por los que pasa o se retiene el pigmento (cfr. FSJ). Esto pone de manifiesto el nexo entre lo textil y el texto en la filosofía derridiana, ya que no sólo el marco de madera, complica la posibilidad de determinar lo que es interno a la obra frente a lo que es externo y perturba el juicio de gusto con intereses empíricos; se trata de lo “fuera-de-obra pegado sin embargo al borde tanto de la obra como del cuerpo” (VPe: 68).<sup>24</sup> Por ello, Kant dice que el vestido es un suplemento no esencial o indiferente para las estatuas y la representación pictórica, pues se considera como un mero adorno externo y un obstáculo para la representación de lo bello. Otro caso en el que se intenta distinguir lo esencial de lo suplementario en las obras de arte son las columnas ornamentales en la arquitectura, así como su representación en la pintura; pues parecen tener la función del soporte o del marco delimitador, pero no son más que agregados. La complicación es mayor cuando la columna tiene una forma humana y exhibe cuerpos desnudos, o cuando la escala es la del cuerpo humano. En suma, se hace comprensible el interés de Derrida por mostrar cómo en la lógica parergonal y ejemplar de la crítica kantiana se complican las delimitaciones y prolifera la indecidibilidad.

Recurrir a las lecturas derridianas sobre la tercera *Crítica* kantiana a propósito del *parergon* permite problematizar las fronteras de las obras, pues el *parergon* impide determinar la satisfacción propia del juicio de gusto o los límites formales de la obra, mostrando que no es posible determinar exhaustivamente los bordes de lo que es la obra y lo que queda fuera, dada la indecidibilidad de los márgenes y la multiplicación de los cortes divisorios que ponen en suspenso la clara distinción entre la obra y lo que le es externo. Veremos que esto también está en juego al tratar acerca del subjectil y de la oscilación indecidible entre el sujeto, el objeto y el soporte, por lo cual, este indecidible suspende y mina la lógica identificatoria.

---

<sup>24</sup>Encontramos aquí una conexión con el ideal “clásico” de la belleza para el cual los cuerpos son un reflejo del carácter sereno y tranquilo que ha dominado sus pasiones lo cual se plasma excelsamente, según Winckelmann, en la desnudez esbelta de las figuras esculpidas que lo artistas griegos lograron perfeccionar, partiendo de la observación constante de los cuerpos y de la naturaleza (1999: 87,99). A esto se agrega lo que dice Lessing, en una afirmación aparentemente marginal o técnica sobre los drapeados y que evidencia el criterio que hace del vestido algo ajeno a la belleza del arte y propio de la necesidad natural: “la necesidad es la que ha inventado los vestidos. Y, ¿qué es lo que tiene que ver el arte con la necesidad?” (Lessing, 1986: 82). En breve, arte y belleza serían ajenos a la necesidad. No obstante, hay otro tipo de aproximaciones. Por ejemplo, según Giorgio Agamben no hay desnudez o vestimenta pura, natural; hay desnudamientos y revestimientos que pueden ser conceptuales, ideales e incluso teológicos (Cfr. Agamben, 2014: 83). Mientras que, Aby Warburg, en *La primavera de Boticelli*, así como Georges Didi-Huberman en *La Venus rajada*, muestran que se intenta idealizar el desnudo recubriéndolo con conceptos, relatos y literatura; ocultando, simultáneamente, el deseo, la crueldad o la violencia que se representa en las pinturas, y en particular, en los velos de las ninfas que en vez de cubrir los cuerpos se ajustan a ellos acentuando la figura; ya que, precisamente, esos vestidos de la ménades danzantes que se agitan con la violencia rítmica son considerados secundarios, pero ponen de manifiesto una tensión dialéctica y superficial en la que se chocan fuerzas divergentes.

### 1.3.2 De la ingenuidad identificatoria al subjectil

Partiendo de *Forcener le subjectil* y la conferencia *Artaud le Moma* sobre los dibujos de Antonin Artaud (AMo), rastreamos la clásica distinción entre sujeto y objeto, la cual es puesta en cuestión por el subjectil, otro indecible acerca de la pintura y el dibujo con el que se afronta la idealidad y lo representativo en las obras de arte. Mostraremos que el pensamiento derridiano asume las obras como inapropiables, como no dependientes ni asignables a un sujeto, a un portador, usuario o propietario; como corresponde con una intención identificadora e incluso biográfica de la obra de arte, cual es el caso de Heidegger en “El origen de la obra de arte” y de Meyer Schapiro. Por el contrario, en la estética derridiana las obras se mantienen ajenas al intento de restituir algo a un sujeto propietario, determinador del sentido o a alguna condición originaria u ontológicamente excepcional; precisamente, esto es lo que encontramos al recurrir a nociones indecibles y procedimientos interpretativos con los cuales se ponen en suspenso las delimitaciones que buscan aislar certeramente la obra de arte de todos aquellos objetos o condiciones que deberían serle ajenas. Asimismo, los indecibles ponen en suspenso la intencionalidad o la significación que supuestamente sería relativa un sujeto (artista, crítico o filósofo) a las obras.

La dificultad para establecer límites precisos entre las obras, los objetos y sujetos es una constante en los debates estéticos y se corresponde con la necesidad de identificación y restitución a un sujeto propietario o poseedor, el cual es determinado por un relato o por instancias autobiográficas, como ocurre en el debate entre Martin Heidegger (1996) y Meyer Schapiro (1998) respecto a una pintura de van Gogh. Precisamente, en *La verité en peinture*, Derrida problematiza dichas interpretaciones, dado que intentan siempre ligar la obra de van Gogh con una certeza, una verdad, poniendo los zapatos en función de un relato o discurso que parte de una empresa ontológica existencial o de una teoría crítica del arte como saber especializado.

Para Heidegger la obra de arte, en particular, el cuadro con las botas que se supone son de una campesina, ofrece una apertura a la verdad que se manifiesta y se pone en obra, en un proceso de auto fundación de sí misma y de acontecimiento del mundo en el que a la vez reposa. Estas determinaciones se logran “única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de van Gogh. Ella es la que ha hablado” (Heidegger, 1996: 25). Aunque Heidegger intente alejarse de la metafísica del sujeto y de la representación, aunque quiera evitar dualismos como el de materia-forma y el simbolismo de la estética, en sus elaboraciones teóricas y los comentarios a la pintura de van Gogh, Derrida encuentra que intenta asignar un propietario, saldar una deuda, restituir algo a un sujeto y atar el cuadro a una biografía (VPe: 323); estableciendo, entonces, una relación entre una obra de arte

y un sujeto similar a la que tiene un usuario con un útil de la vida cotidiana, como un par de zapatos de campesino o de ciudadano. Por esta razón, la pretendida pureza de las distinciones propuestas por Heidegger no se sostiene.

Por su parte, Meyer Schapiro cuestiona el intento del filósofo por poner el cuadro del pintor en función de un relato acerca de lo originario y de un nexo con la tierra (1968: 138-139). Por ello, afirma con certeza:

pero a partir de ninguno de estos cuadros, ni de algún otro, puede uno propiamente decir que una pintura de zapatos de van Gogh expresa el ser o esencia de una mujer campesina y de su relación con la naturaleza y el trabajo. Son los zapatos del artista que en esa época era un hombre del pueblo y de la ciudad (Schapiro, 1968: 138).

Sin embargo, hay algo en común entre estos contendores. Schapiro plantea que tanto los pares de zapatos o de guantes (útiles) que aparecen en los cuadros de van Gogh, así como la obra en su materialidad (lienzo, pigmento, tela, marco) y representatividad, remitirían a un sujeto, a un signatario. Entonces, serían objetos personales del pintor: “parecen ser más cuadros de los propios zapatos del artista y no de un campesino. Deben ser los zapatos que usó en Holanda, pero los cuadros fueron pintados durante la estadía de van Gogh en París entre 1886 y 1887” (Schapiro, 1968: 136).

Heidegger y Schapiro suponen que debe haber un sujeto dueño del par, que debe existir un sujeto detrás o bajo los zapatos, que aquello que está pintado remite a un sujeto extra-pictórico que caminó por la ciudad o el campo; son, entonces, los zapatos de un campesino o de un ciudadano, y a alguno de ellos deben ser regresados, restituidos. Los contendientes de la discusión están seguros acerca del propietario al que pertenecen las botas del cuadro, a quien deberían restituirse, ya que la pintura manifestaría algo acerca del pintor, da indicios de su identidad; estarían cargados de huellas biográficas; lo cual está en concordancia con un axioma de apropiación y con el deseo de atribución que Derrida identifica en ambas lecturas. Entonces, el abordaje del filósofo y del crítico de arte ponen de manifiesto el uso de la pintura en función de la apropiación según una “ingenuidad identificatoria” (VPe: 293-295), que consiste en un intento de regresar algo que no ha sido propiedad de alguien. Lo que nunca pareció estar en disputa es que la pintura tenga relaciones descifrables y certeras con un objeto o útil, con una persona o sujeto que se sirve de ellos, por lo cual, intentan acercar, amarrar, sujetar como en una práctica fetichista.

La intención de unificar y de identificar lleva a pensar que es un par de zapatos, que fueron de alguien y que esas relaciones se mantienen entre el objeto (útil) y el lienzo (arte). De manera que, la obra se

ve contaminada por aquello de lo cual quiere distinguírsela: el objeto de la vida cotidiana, el útil. Esta impureza de los límites, hemos insistido en ello, es un rasgo de la estética de lo indecible, para la cual las obras permanecen ajenas al sujeto y a la apropiación interpretativa (contrario a lo que ocurre en la discusión entre Schapiro y Heidegger), dado que el soporte es anónimo, se evade a y traiciona la intención de algún sujeto por significar o identificar. Además, la tendencia restitutiva o atributiva oculta la posibilidad del extrañamiento, de la expropiación, de una experiencia siniestra ante los zapatos en la que lo familiar deviene extraño.

En contraste con la “ingenuidad identificatoria” de Heidegger y de Schapiro, Derrida formula una noción indecible que cuestiona la función de objeto y de sujeto, al igual que el nexo que la representación ofrece para ambos, en ello reside la importancia que para este apartado tiene el subjectil. En 1986 con *Forcener le subjectil* y en 1996 con la conferencia en el MOMA, el autor se ocupa de los diseños de Artaud, de su relación problemática con la institución museística, pero sobre todo, de la materialidad del trazo y de las sonoridades; el análisis que propone parte de algunos dibujos, así como de comentarios y de la correspondencia respecto a ellos.<sup>25</sup>

Según escribe Derrida, el subjectil no es un tema constante de la escritura de Artaud. En la correspondencia entre 1932 y 1947, al menos tres veces se menciona lo que “se apellida el subjectil”; esto implica que no responde a la posición del nombre, del sustantivo. De modo que el subjectil no se llama, no se reduce a la presencia para la fenomenología, a la indagación por el “qué es” ni tampoco por el “quien” que le es correlativo; por lo tanto, tiene una posición suplementaria, de allí la advertencia: “no precipitarse hacia la pregunta: ¿qué es un subjectil? ¿Qué es el *être* cuando es determinado como subjectil?” (FSJ: 21). Es decir, que gracias al subjectil los polos del objeto y del sujeto entran en una lógica indecible del ni/ni (FSJ: 7), lo cual cuestiona su estatus, sus delimitaciones y aquello que puede serles propio, llevando a la noción de objeto (obra) y de sujeto (arista o escritor) a lo indecible por el contacto con la materialidad inevitable.

El subjectil remite a aquello que está debajo, a lo que sostiene, al igual que aquello que yace; por ello, no es sólo cuestión de la tela sobre la que se inscribe el dibujo, sobre la cual se arroja la pintura y que debe desaparecer u olvidarse para poder representar; es también cuestión de superficies que se impregnan y son traspasadas por el color, membranas en las que chocan fuerzas, pues hay subjectiles porosos que se dejan atravesar y otros que no dan paso. Esta

---

<sup>25</sup> En diferentes momentos, Derrida dedicó textos a Antonin Artaud, en cada caso el acercamiento fue diferente. En “Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation” y “La parole soufflée”, Artaud aparecía como un representante más de la metafísica de la representación aunque se ubicase en una posición límite (ED: 349).

noción pertenece al código de la pintura y designa aquello que de alguna manera se encuentra acostado debajo (*subjectum*) como una substancia, un sujeto o un súcubo. Entre el abajo y el arriba, es a la vez un soporte y una superficie, a veces también la materia de una pintura o de una escultura, todo lo que en ellas se distinguirá de la forma, a la vez que del sentido y de la representación, aquello que no es representable (FSJ: 9-10).

Como pantalla o soporte textil expuesto a fuerzas, el subjectil es un umbral de resistencias que pueden o no ser vencidas, perforadas, penetradas o impregnadas; siendo susceptible a los ecos y a las reverberaciones sonoras, como membrana que resuena, que tiembla por las fuerzas que la hieren y que resiste los embates (Billi, 2017: 18); de modo que no se limita a ser el soporte sumiso de la representación (FSJ: 7). Por ello, los dibujos de Artaud prometen e invitan a escuchar a través de la pintura, pues el subjectil es asunto de timbre, de trueno y de detonación, de ritmo, suponen la extrema tensión de una polifonía, en la que se enlazan las sonoridades y los trazos de la pintura, la musicalidad del lenguaje con las manchas de color. Igualmente, tiene que ver con el trayecto, el recorrido o el desplazamiento errante, sin destinación o teleología como guía, puesto que no remite a un punto originario desde el cual comienza la caída o se es arrojado; es una pulsión de fuerzas, una secreción sin finalidad o utilidad.

En tanto soporte no subjetivo y material, el subjectil no es sujeto fundante o soporte sustancial, se trata de un entre que tiene densidad, sin ser necesariamente un lugar aislado o una interioridad; por lo cual, no obedece a la ingenuidad identificatoria, tampoco es objeto de un saber certero o de un control por parte del artista (FSJ: 22). Es por ello que en el subjectil los polos del objeto y del sujeto entran en una lógica indecible del ni/ni que cortocircuita la función consciente e intencional del sujeto; ello a causa de su innegable carácter material y superficial, y de las fuerzas en tensión que trae a escena (FSJ: 7). Ni objeto ni sujeto, ni pantalla ni proyectil, el subjectil puede *devenir* todo esto, estabilizarse bajo tal forma o moverse bajo la otra (FSJ: 31).

Entonces, se pone en escena la cuestión del cuerpo, del soporte, de la quimera entre el texto y el dibujo, entre el sujeto y el objeto (FSJ: 22). La indecidibilidad está de entrada remarcada por el subjectil, por la desconfianza ante la posible traición de la escritura y de la imagen (FSJ: 5); es decir, por la no coincidencia, la no representatividad.<sup>26</sup> En efecto, en estos textos acerca de Artaud emerge

---

<sup>26</sup> Por otra parte, Artaud enfila sus baterías contra la historia del arte por ser humanista y servir de alabanza a deidades metafísicas (AMo: 83), así como contra el museo que sacraliza, idealiza y conserva. Esto también es tratado con ocasión de la conferencia “*Les "dessous" de la peinture, de l'écriture et du dessin: support, substance, sujet, suppôt et supplice*”, en la cual se indaga la cuestión del subjectil, de la conservación, de la edición, el cuidado de las obras en sus diferentes formatos; esto implica un saber, una técnica y un amor a lo que está debajo de cada obra, al igual que el fetichismo del original y los ordenamientos institucionales. Efectivamente, el museo y la historia del arte responden al deseo de conservar

una problemática que remite a la relación entre las artes de lo visual y su nexos con el lenguaje, a la descripción o teorización a propósito de la pintura, el cine o la fotografía.

Con relación a esta problemática persistente en nuestra investigación, encontramos que Andrew Benjamin (2014) se apoya en Jas Elsner (2010) para ofrecer una perspectiva en la que la descripción (*ekphrasis*) y la materialidad de la obra son indisociables. Ahora bien, mientras que Elsner y Andrew Benjamin consideran que la pintura y la fotografía dan lugar y exigen la *ekphrasis*, asumen esta descripción desde una perspectiva relacional en la cual la singularidad de la obra se da para el agente que hace la descripción, para un sujeto; esta descripción debe coincidir con la formación como proceso material y encuentro de fuerzas en el que consiste el obrar de la obra (*works in the Work*), lo que tiene resonancias con las propuestas heideggerianas que mencionamos más arriba. Precisamente, Andrew Benjamin destaca que tales relaciones de fuerza y el proceso formación como proceso material no son reducibles al sustantivo. Dichas relaciones no excluyen la posibilidad de la descripción, del relato, del sentido, ya que todo esto no puede dissociarse de la singularidad y de la materialidad de la obra.<sup>27</sup> En suma, en esta perspectiva relacional la posición del sujeto y agente de las descripciones es crucial e indispensable.

Asimismo, Andrew Benjamin sostiene que la lectura derridiana hace un uso del lenguaje que supone substancias metafísicas que no se ajustan a la materialidad de las obras, aunque con el subjectil intente dar cuenta de la materialidad no sustancial ni metafísica de la pintura, y problematizar los conceptos de objeto y de sujeto, el lenguaje que utiliza substantiva aquello que debería resistirse a ser objeto o sujeto dejando de lado el proceso como arte, el *work as art* (Benjamin, 2014: 396). En contraposición con tales interpretaciones, y dado que el subjectil tiene el carácter de la doble negación simultánea del ni/ni indecible, la lectura del pensamiento derridiano que proponemos cuestiona al sujeto que ordena lo relacional, puesto que “un subjectil no es ni sustantivo ni concepto, no es un sujeto, mucho menos lo subjetivo, tampoco es el objeto (FSJ: 22), sino que indica el operar y el acontecer de lo

---

intacto, de salvaguardar de las alteraciones, de confinar en narrativas y representaciones la singularidad de los trazos y los soportes, consagrando e invitando a adorar el original; por ello, el museo expone obras en las que el debajo es indisociable del sobre, del soporte, oscilando entre “la sacralización fetichista del original, del aura no reproducible, y el volverse-mercancía desacralizante y profanador. Es cuestión de lo indecidiblemente sacralizante-desacralizante” (PNV: 258-259). Asimismo, la cuestión de la reproductibilidad viene junto a la de la originalidad, el almacenamiento, la conservación o no conservación, la falsificación o difusión, “alía en la misma lógica paradójica la inseparabilidad y la separabilidad. Apega, liga, suscita apego, provoca el apego por la posibilidad misma del deslizamiento. Solo nos apegamos a lo que está o puede estar separado, cortado, privado” (PNV: 260).

<sup>27</sup> En vez de sostener la distinción entre inteligible y sensible, de forma y contenido y la separación de fuerza y forma (como ocurriría en la lectura derridiana), Andrew Benjamin plantea que la forma es proceso de formación. Y la formación es aquello que está en obra en la obra, *works in the Work*. De modo que la forma no sería algo opuesto o impuesto a la materia, sino el proceso mismo de formación en el que confluyen fuerzas, materia y significación.

indecidible. Ejemplo de ello es la indecidibilidad del subjectil que trastorna la idealidad de las obras de arte así como la función consciente e intencional del sujeto.

En suma, consideramos que el pensamiento derridiano de la pintura, la fotografía y las imágenes da testimonio de la resistencia de las imágenes o las obras a la interpretación, por lo cual permite deconstruir los modos de “ver” y de “decir” a propósito de las imágenes. Avanzando en esa dirección, mostramos que la clásica distinción entre sujeto y objeto no logra dar cuenta del subjectil, ya que en tanto soporte no subjetivo y material, en tanto proyectil o arrojamiento, no responde a teleologías, no tiene la solidez o esencia del objeto, no sirve como el punto de orientación o de destinación necesario para una perspectiva relacional. En contraste, veremos a continuación que el cuestionamiento de la subjetividad desde las artes, las imágenes y lo visible, también está en juego en la perspectiva deconstructiva acerca del dibujo y el autorretrato.

### *1.3.3 La ceguera y las ruinas autorretratadas*

Teniendo en cuenta lo planteado a lo largo de este capítulo a propósito de la espectralidad en el cine, de la reiteración en lo fotográfico, y de los límites indecibles de la obra y sus soportes, nos preguntamos ¿cómo es posible el autorretrato o la pintura autobiográfica? Para desplegar este interrogante, abordaremos dos cuestiones que ponen en juego lo indecible en la pintura y el dibujo, estas son: la ceguera en la pintura como complicación entre visible e invisible y el auto-retrato como ruina o resto de lo biográfico (PNV:142, MdA: 68). En correspondencia con el lineamiento teórico hasta aquí elaborado, encontramos que el autorretrato se da como contestación del sujeto, de su identidad y autonomía; de allí que las imágenes al igual que los relatos autobiográficos sean posibles en tanto montajes ficcionales y ruinas de la subjetividad. Esta problemática tiene su correlato en la discusión sobre el cine y el montaje autobiográfico que mencionamos más arriba, y que también será elaborada en el siguiente capítulo desde la cuestión literaria.

Por ahora, nos centramos en la exposición que Derrida comisionó en 1989 partiendo de los archivos y obras del museo de Louvre. En tal ocasión, propuso tratar sobre el ojo, la mirada, los espejos, los lentes, examinando las formas en que la ceguera ha sido representada entre los pintores (MdA: 46), pero también sobre las referencias literarias y filosóficas que le son indisociables; de allí surge *Memoires d'aveugle*, el texto que acompaña la exposición y que mezcló el registro autobiográfico, la confesión y la ceguera; pues, como él mismo sostiene, “se titulan *Mémoires d'aveugle* en el sentido de que *el ciego soy yo*” (PNV: 151). Precisamente, tanto en el catálogo como en la exposición son de

gran importancia los autorretratos, sobre todo los de Fantin-Latour en los que no sólo se encuentra el deseo sino, incluso, se manifiesta el horror en la mirada del autorretratista. A partir de estas situaciones se desarrolla una noción de la ceguera que es indisoluble de la visión, tanto para el pintor como para cualquier vidente. Esta noción del ver y la ceguera está permeada por el resto, la *différance* y la división de cualquier esencia o identidad, de modo que el ver se encuentra afectado por la indecidibilidad entre lo visible y lo invisible.

En vez de abordar la pregunta por aquello que sería el dibujo, Derrida lleva la indagación hacia su “preocupación más antigua y más general por el trazo de escritura, por la línea de la escritura que consiste en una red o sistema de trazos diferenciales” (PNV: 146). Trazo que reúne separando, “no es ni inteligible ni sensible y no se da a ver (PNV: 147), pero permite toda identificación e instituye las diferencias (PNV: 141-142). Partiendo de que el trazo diferencial no existe, no es pleno, es posible llevar el dibujo hacia lo insignificante, hacia el intervalo que no es y no responde a la lógica del ser, y que divide al remitirse a sí mismo, pero la división y alteración es tal que llega al punto de no convertirse en una identidad ideal.

Teniendo en cuenta estas premisas, se ponen en juego dos hipótesis: 1) que el dibujante o la dibujante son ciegos o cegados en el ejercicio de pintar o trazar el dibujo; 2) que un dibujo de ciego es un dibujo de ciego (es decir, el autorretrato de alguien que no se ve, en tanto retrato de un sí mismo que no cae bajo una mirada que pueda considerarse propia). El primer aspecto es denominado la “hipótesis de la aperspectiva”, y supone un punto ciego en el que viéndose ver, el pintor no se refleja de modo especulativo y, por lo tanto, se engeuece en ese momento narcisista de verse. El pintor tampoco observa el punto exacto en el que se realiza el trazo. Puesto que “en el instante en que la punta en el extremo de la mano (del cuerpo propio en general) avanza hacia el contacto de la superficie, la inscripción de lo inscribible no se ve” (MdAu:48-50). En consecuencia, la pintura de autorretrato o biográfica es simultáneamente retrato y relato de la alteridad, por lo cual su condición de posibilidad es paradójica, se enfrenta a lo imposible, al igual que ocurre con la escritura y el documental autobiográfico (PNV: 140). Tal aspecto del análisis derridiano conecta el tacto y la ceguera, pues, en estos cuadros y en los relatos, los ciegos parecen librados al tacto: desplazándose con bastones, con brazos extendidos para tocar, esperando ser sanados por el contacto divino, mirando al cielo o como visionarios del futuro: “todos llevan las manos adelante, su gesto oscila en el vacío entre la prensión, la aprehensión, la plegaria y la súplica” (MdAu: 12).

El segundo aspecto o hipótesis es el del alejamiento o desaparición del trazo, que también es su repetición, y se denomina la retirada trascendental (*retrait*), pues llama y prohíbe a la vez el



autorretrato. En efecto, cuando intenta ver, en el momento en que el dibujo quiere desesperadamente atraparlo, el pintor de autorretratos desaparece, puesto que el punto único al que dirige la mirada es aquel en el que se ubica el espejo, la zona de ceguera que es la condición de visibilidad, y en la cual el pintor juega los roles de modelo y de espectador. Al respecto, Rudy Steinmetz, precisa que se trata de dos lógicas y dos paradójicas, las cuales son trascendentales y sacrificiales:

la primera indica que, en el acto de dibujar, al igual que su operatividad naciente, desde su inicio e instituyendola, una potencia ciega trabaja lo visible y lo acopla a lo invisible. La segunda consiste en la representación o tematización (bajo la figura del no-vidente que no tiene nada de intencional) de esta fuerza ciega o cegadora que se apodera del dibujante en el momento en el que se pone a dibujar. Si la primera hipótesis designa un cegamiento *a priori*, la segunda concierne a un cegamiento *a posteriori*. Lo importante es que un cegamiento no se da sin el otro, que el cegamiento trascendental no se deja separar del cegamiento empírico o sacrificial que a la vez le da cuerpo, lo lleva al día y lo sumerge en la noche (Steinmetz: 2000: 50).



Ilustración 5. Lámina 7 de *Mémoires de Aveugle*. A partir de "Cristo curando a un ciego" de Lucas van Leyde.

De modo que, el dibujante “se ciega, por la incapacidad en la que se encuentra de sorprender su propia mirada. La ceguera o la imposibilidad del ver corresponde con un hecho estructural que hace que un autorretrato nunca se identifique a través de una simple lectura interna de la obra. Por lo cual, es el referente externo o un acto institucional el que permite la identificación entre el que firma el cuadro y el sujeto del autorretrato (PNV: 168). Entonces, el retratista sabe que su propia imagen no es accesible como tal, que no hay simetría entre el espectador y el espectáculo. Las ruinas y los espectros lo convierten en heterorretrato. De allí que, aunque “hablamos del autorretrato, nombramos el autorretrato, nunca vemos un autorretrato en cuanto tal” (PNV: 140).

Asimismo, la huella y el trazo, el texto y la imagen están habitados o asediados por el resto que impide el cierre dialéctico y divide la identidad. Entonces, el resto no es, es no-presente, no responde a la semántica de la ontología, puesto que el resto estuvo siempre haciendo posible la deconstrucción; en efecto, señala Cragolini, “la restancia se asocia, a lo largo de la obra de Derrida, a diferentes nociones: pareciera que la idea de huella no podría ser entendida sin esta remisión al resto” y a la iteración que “divide la supuesta identidad de un elemento” (Cragolini, 2012:138). De hecho, el

resto es otro modo de la alteridad y de lo indecible que no se reduce a la presencia, opera como el excedente impuro que resiste a la inclusión y la exclusión, por ello no es un indicio de algo originario y completo, tampoco es un fragmento a partir del cual restaurar una totalidad. Además, el resto es inasimilable e indigestible, sea en el duelo, sea por la apropiación, la asimilación a un sí mismo, sea por la ontología o por el discurso. Ahora bien, en el arte hay tanto iterabilidad como resto, lo que en el orden de la visibilidad corresponde con el punto de ceguera irreductible a partir del cual hay visión, diseño y autorretrato. En efecto, el resto o ruina de la identidad se ponen en juego en el dibujo, una ruina que es el espectro de lo invisible y del dar a ver. No obstante, dado que el resto retorna, que la ruina no tiene como fuente o fin una completitud, algo intacto que luego ha sido fragmentado, “es por esto que el autorretrato es la ruina originaria de la identidad para sí” (Steinmetz: 2000: 56).

Según lo anterior, la pintura o el diseño no corresponde con una totalidad ni sus fragmentos; más bien, son restos y memorias de la ceguera que no remiten a ninguna instancia originaria, ni siquiera la del sujeto pintor, pues “ruina es el autorretrato, ese rostro desfigurado como memoria de sí, aquello que *permanece* o *retorna* como un espectro desde que a la primera mirada sobre sí una presencia se eclipsa” (MdAu: 72). Si es que hay autorretrato es un resto, una ruina que no viene antes de la obra, pero permanece desde el origen en tanto condición para el acontecimiento y la estructura de la obra. Es por ello que “la ruina no sobreviene como un accidente a un monumento ayer intacto. Desde el comienzo hay ruina. Ruina es aquello que llega aquí a la imagen desde la primera mirada (MdAu: 72). La ruina y el resto indican que no hay una presencia plena que pase de la vista al diseño, de la mirada al trazo, del trazo a la mirada especulativa.

Aunque el dibujante tenga el deseo de ver y de mostrar, de verse pintado y pintando, la pintura que se pretende auto-biográfica, el retrato de un vidente, de un pintor, en realidad es siempre el retrato eclipsado de un ciego, habitada por restos de memoria y de ceguera, asediada por la alteridad (MdAu: 16). Por ello, comenta Derrida, aludiendo a la narración acerca del cuadro “El origen del dibujo”, en el que aparece Dibutade intentando infructuosamente ver y dibujar simultáneamente a su amado: “como si ver estuviera prohibido para dibujar, como si no se dibujara más que a condición de no ver, como si el dibujo fuera una declaración de amor destinada o dirigida a la invisibilidad del otro” (MdAu: 54). El relato sobre el dibujo nos recuerda que hay olvido y técnica en la pintura, pues se requiere de la memoria o del espejo para ver, del artificio que permite el reflejo especular, de algún dispositivo técnico vidente, de una prótesis suplementaria como la memoria. Ya que según la hipótesis mencionada más arriba, se suspende el ver inmediato, puesto que el ver siempre ha de pasar por la memoria y por el discurso. En consecuencia, el autorretrato se hace de memoria y no desde una

percepción sin mediación ni alteración, dado que, para que sea posible, se requiere de la retención, espaciamiento y retraso entre lo visto y lo diseñado.

Al relacionar este debate con momentos previos de este capítulo encontramos que en el documental *D’ailleurs, Derrida* y en *Turner les mots* se decía que la ceguera afecta al actor, al director y a los espectadores. Esta paradoja también se manifiesta en situaciones fortuitas, como la del Ciego de Toledo registrado incidentalmente en una de las tomas. Al igual que en una escena del documental



Ilustración 6. Lámina 17 de *Mémoires de Aveugle*. Escuela de Guérchin, “*Della Scolptura su, della pintura no*”.

*Derrida* (2002): ante el tropiezo del camarógrafo mientras graba a los otros paseantes, Derrida señala que ciego puede ser incluso aquel que usa una prótesis visual pero no puede ver por dónde camina.<sup>28</sup> Así, se evidencia que no hay visibilidad sin ceguera, que las prótesis técnicas y psíquicas son necesarias para el ver, pero condicionan aquello que puede ser visible. Asimismo, la imposibilidad del cálculo sobre las imágenes o de direccionarlas unívocamente por relatos, es otra forma de la ceguera, de la imposibilidad de ver que posiciona a aquel que mira en el punto ciego que posibilita la visión (TM: 7). Para concluir, señalamos que en el cine, en la pintura, el dibujo y en la escritura encontramos diferentes formas de la ceguera, del nexo indecible y del entre de la visibilidad y la invisibilidad, así como el carácter artefactual y protésico de la percepción; puesto que, para Derrida,

“en la percepción ya hay operaciones de selección, de duración, de exposición, de filtrado, de revelado” (FCA: 83).

Aunque este capítulo se inició tratando de la producción de imágenes, de las condiciones espectrales y artefactuales de la visibilidad, al finalizar tiende hacia la ceguera y las ruinas, según un recorrido que, lejos de invalidarse por ser contradictorio, es característico de una lectura deconstructiva de la mirada y las imágenes. Para concluir y resumir lo planteado, insistimos en que la serialidad reitera elementos de modo aleatorio y contingente. Esta dinámica se identificó principalmente en el análisis

<sup>28</sup> *Derrida* (2002), dirigido por Kirby Dick y Amy Ziering Kofman.

de la fotografía y la extendimos al cine y a la escritura. Otra cuestión que orientó esta parte de la investigación fue la relación entre *techné* y *physis*, y nos permitió posicionar la concepción derridiana del arte y la técnica en divergencia con la versión heideggeriana de estos conceptos, gracias a los indecibles que se exploraron, a saber: la artefactualidad y la espectralidad. Del mismo modo, se trató desde diversas instancias la tensión y separación entre lenguaje e imagen, y propusimos que, más allá de una reducción de uno de estos registros al otro, se da un constante cruce entre ellos. El procedimiento de montaje tomado del cine se usó también en relación con el lenguaje, pues ofrece formas alternativas de ordenamiento, composición y cohesión, sobre todo si proponemos pensarlo como un modo de invención performativa.

En los últimos apartados nos ocupamos del *parergon* para problematizar la delimitación del juicio estético y la noción de obra, su determinación como objeto frente a un polo de sujeto que es puesto en suspenso por la no transparencia del lenguaje, por la indecidibilidad intrínseca a todo sistema filosófico-conceptual, así como por la resistencia del objeto y de las obras a la conceptualización y al lenguaje. Al tratar acerca de la materialidad de las obras y de su resistencia a reducirse a un mero vehículo semántico o a ser el soporte del sentido que le es ajeno, recurrimos al subjectil, un indecible que cuestiona la distinción entre sujeto y objeto. Finalmente, abordamos el autorretrato como ruina autobiográfica, en tanto que ofrece retratos de la alteridad y de la ceguera. En efecto, respecto a la visibilidad, encontramos que es posible por el punto de ceguera a partir del cual hay visión, diseño y autorretrato. Estas problemáticas ponen en evidencia la posibilidad de rastrear los planteamientos de Derrida respecto a las imágenes teniendo por objetivo identificar cómo tiene lugar la indecidibilidad en las problemáticas exploradas. Tenemos ahora elementos conceptuales para la indagación que emprenderemos a continuación acerca de los modos en que opera la estética derridiana de lo indecible en lo relativo a la escritura y a la literatura.



## Capítulo 2. Entre literatura y poesía: montajes y desplazamientos

A lo largo de este capítulo nos centramos en las artes que recurren a lenguaje y a la escritura (sea esta literaria, poética, filosófica) para cuestionar ciertas concepciones jerárquicas y excluyentes que reducen la escritura a un instrumento de comunicación y de transcripción de contenidos. Puesto que oponen la mediación y exterioridad del significante a un significado considerado originario o trascendental, el cual se daría en la palabra hablada o en el habla silenciosa de la conciencia consigo misma. Como alternativa, se rastrean procedimientos de interpretación y composición que no se apoyan en núcleos de sentido, que problematizan la identidad, que no excluyen la contradicción ni al tercero. Por una parte, la *différance* y el suplemento servirán de ejes para la interpretación de la escritura como espaciamiento y diferimiento temporal, dado que impiden la presencia inmediata, el contacto ininterrumpido. Además, partiendo del modo performativo de la escritura, remitimos a la diseminación y a la destinerrancia (*destinerrance*), dado que estas nociones indecibles implican el espaciamiento, la contingencia y la indeterminación semántica, sin que esto derive en ambigüedad o polisemia ilimitada, sino en una comprensión de las escrituras como montajes y ensamblajes provisorios con efectos significantes, de modo análogo a como se explicó previamente con respecto al cine.

También recurrimos a los planteamientos de Maurice Blanchot para establecer problemas comunes con Derrida y para evidenciar qué concepción de la literatura y de la escritura subyace al pensamiento de ambos autores. Tal y como se mostrará, al igual que lo indecible derridiano, lo neutro no espera una reconciliación de los extremos en tensión, sino una suspensión en la que los elementos en contradicción tiemblen y se desplacen, dislocando las dualidades y reuniendo simultáneamente los opuestos.<sup>29</sup> Precisamente, lo neutro es un concepto que suspende los dualismos y las oposiciones dialécticas, implica la ambigüedad y lo indecible que tienen en la escritura un escenario crucial.

Por otra parte, es necesario indagar por las tensiones entre poesía y pintura, imagen y escritura, teniendo en cuenta una discusión canónica en la teoría poética y estética que se condensa en el tópico del *ut pictura poiesis*. Al ocuparnos de esta problemática remitimos al contexto de indagaciones de larga tradición en las que el *Laocoonte* de Lessing, el *Tratado de pintura* de da Vinci o las artes

---

<sup>29</sup> Si bien son posibles debates entre Derrida y otros teóricos o autores literarios, por cuestiones prácticas y teóricas consideramos pertinente centrarnos en la discusión con Blanchot, siendo esta una línea de debate explorada en investigaciones y publicaciones paralelas a esta tesis doctoral (Cf. Fisgativa, 2017a; 2019).

poéticas de Horacio y Aristóteles son algunos referentes. En tales aproximaciones se encuentran las jerarquías entre pintura y poesía como tópico central. En contraste, veremos que Derrida y Blanchot no establecen jerarquías y dualismos, sino que evidencian la contaminación de las disciplinas artísticas y el cuestionamiento de las divisiones jerárquicas en géneros de la escritura, desplazándose en el *entre* de estas delimitaciones, trastocando los límites entre lo novelesco, lo narrativo, la ficción y el testimonio. Precisamente, ese traspasar los géneros y las delimitaciones es un rasgo de la aproximación a las artes desde lo indecible.

Teniendo en cuenta que desde esta perspectiva acerca de la escritura y la literatura se cuestiona la figura del sujeto idéntico y soberano, así como su distinción frente a lo no humano y lo animal, en el apartado final de este capítulo exploraremos la relación de la escritura con lo autobiográfico y lo zoográfico, puesto que nos permite problematizar el lenguaje como rasgo antropogénico, al igual que los límites que pretenden separar lo animal y lo humano. En resumidas cuentas, la interpretación de la escritura que realizamos y los conceptos que reunimos aportan para la formulación de la estética derridiana, desde la cual tratarse acerca de las obras de arte y se debate con teorías estéticas, sin centrarnos en el sujeto fundacional ni en el privilegio del lenguaje como determinante de lo humano, dado que el abordaje deconstructivo de la escritura está en consonancia con la búsqueda de un pensamiento impersonal, posthumanista y materialista del arte que, según la lectura aquí propuesta, se da en los textos derridianos y blanchotianos.

## *2.1 Los suplementos y la deconstrucción en la escritura*

### *2.1.1 De la traza y el espaciamento*

En este apartado exploraremos algunos rasgos de la escritura desde la perspectiva derridiana que cuestiona la posición suplementaria concedida a la escritura por algunos teóricos, así como la relación entre la voz y la conciencia que se funda en la inmediatez de una expresión garante del sentido y que sirve para relegar lo escrito a algo ajeno a esas relaciones. En tanto que pasan por la mediación de la escritura, consideramos que la poesía, la literatura y la filosofía pueden ser abordadas desde lo indecible que opera en el *phármakon*, el suplemento, *destinerrance* y la *différance* para problematizar las nociones instrumentales de la escritura, aquellas que la relegan como suplemento técnico o vehículo de comunicación que no afecta el significado o contenido.

La tensión entre lo mediato y lo inmediato es un nodo crucial para nuestra indagación y tiene que ver con la cuestión de la técnica, puesto que, según mostraremos, se considera que la escritura rompe el vínculo inmediato, distorsiona el contacto consigo misma de la conciencia (según las metafísicas de la subjetividad) o del sentido con el orden del mundo (según las metafísicas de la presencia). En el primer caso, es posible prescindir del significante externo en el diálogo consigo mismo, ya que la autoafección monologada supone que no hay intervalo entre la voz que se emite y se escucha, lo que le permite escucharse sin recurrir a la exterioridad del significante. En el segundo caso, la inmediatez estaría dada por la relación entre el sentido y el modo en que el Ser y la totalidad de los entes se manifiestan; se trata de un sentido comunicable por la voz (hálito espiritual) y que conectaría con la esencia de las cosas. Consecuencia de ello es que se considere posible prescindir del significante escrito al comprender el sentido que se quiere transmitir. Entendida así, la escritura sería un agregado que corrompe el hipotético estado de pureza previo a la contaminación del pensamiento por la técnica artificiosa, sería como un útil sacado de una caja de herramientas que no altera a sus usuarios.

Otro aspecto a debatir es el de los dualismos. En *De la grammatologie* y textos de esa misma época, se recorren textos en diferentes autores y épocas, para rastrear los intentos de rechazar la escritura al ser “pensada como mediación y caída en la exterioridad del sentido” (DG: 20). En efecto, desde sus primeras publicaciones, Derrida interrogó la jerarquización que otorgaba a la escritura un papel secundario, suplementario e inferior en la jerarquía en contraste con la “viva voz”, considerada palabra plena de sentido. A finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970 términos como huella, diseminación, *différance*, *phármakon*, *destinerrance*, himen, son usados para desestabilizar los sistemas filosóficos logocéntricos. Estos indecibles se encuentran en lecturas sobre la fenomenología, Nietzsche, Heidegger, Mallarmé, la lingüística saussureana, los *Diálogos* de Platón, entre otros. Precisamente, al instalarse “en la estructura heterogénea del texto y encontrar tensiones o contradicciones en el interior de dicho texto” (LTr: 40), estos indecibles cuestionan las instancias trascendentales u originarias, los núcleos de sentido, radicalizan la reiteración de palabras y conceptos que no sigue, modelo alguno. Remitamos algunos casos.

En la época de *De la grammatologie*, Derrida plantea que en los intentos de la lingüística saussureana por fundamentar su estatus científico se repite el gesto de rechazo a la escritura, el cual es correlativo del privilegio del componente fonético que presuntamente tiene contacto inmediato con el significado. Efectivamente, según Saussure, el signo está constituido por una doble cara de significado y significante que pertenece indisociablemente a la misma moneda. Estos dos términos “tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total de que forman parte” (Saussure, 2012: 144). Además, en el abordaje saussureano se plantea la no naturalidad



del sentido, puesto que se une al significante de modo arbitrario, en una relación dual que tiene al signo como unidad dividida en dos elementos heterogéneos que se necesitan recíprocamente. Sin embargo, a pesar de que las dos caras son indispensables para la unidad del signo, uno de los elementos se tiene por más relevante. Esta distinción implica la estructura jerárquica que hace del significante escrito algo derivado y externo al significado, que se alojaría en una región (subjetiva, objetiva o en la relación de ambas) inmune frente a las injerencias perturbadoras de la huella de escritura. Por lo tanto, la noción saussureana del signo se mantiene “en la descendencia de ese logocentrismo que es también un fonocentrismo: proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido” (DG: 17-18).

Examinemos otra versión de la paradoja de la escritura como suplemento indecible. Al final del *Fedro* (Platón, 2010, 832-834, 274b ss) se narra que la escritura fue un regalo ofrecido al dios Theut como un remedio o herramienta para ayudar a la memoria. Aunque parecer proporcionar generosas recompensas es también peligroso para un saber que no repite de memoria, tal y como hacen los que venden sus discursos para seducir a cualquier público. Entonces, ¿cómo confiar en signos muertos que no tienen un responsable, un padre que soporte y dé aliento a lo que se dice? A pesar de ofrecerse como un regalo benéfico, la escritura puede tornarse un veneno y amenazar el lugar del rey; es por ello que, se lee en “*La pharmacie de Platon*”: “desde la posición de quien tiene el cetro, el deseo de la escritura es indicado, designado, denunciado como el deseo del huérfano y la subversión parricida. ¿No es ese *phármakon* criminal, no es un regalo envenenado?” (Dis: 96)

Cierta lectura del diálogo haría pensar que se rechaza la escritura por ser de menor dignidad y fiabilidad que la voz. No obstante, el contraste entre las numerosas menciones de *phármakon* en los *Diálogos*, sea respecto a la escritura, la magia, la hechicería, la escritura y la pintura, permiten mostrar que las remisiones de este término no son controlables. Es por ello que el *phármakon* se presenta como un poder para diseminar y cuestionar las jerarquías, para contaminar la identidad, la esencia o la sustancia (Dis: 87), además, supone un riesgo para el orden político que le interesa a Platón.<sup>30</sup> Por

---

<sup>30</sup> En la lectura del *Fedro* que realiza Rancière, la literalidad de la escritura pone en riesgo el orden político, su aspecto errabundo, su carencia de soporte y de responsable, hace que transite por todos los lugares, en todas las direcciones; ese es su aspecto democrático, dado que, “el texto de Platón no define los ‘defectos’ de la escritura o una relación de inferioridad de la palabra escrita en relación con la palabra viva. Ella hace aparecer un desdoblamiento esencial a la idea de escritura y hace de este desdoblamiento el concepto mismo de la escritura como régimen de la palabra. En efecto, la escritura no es la simple traza de signos, opuesta a la emisión vocal. Es una puesta en escena particular del acto de habla (Rancière, 2010b: 82). Precisamente, Rancière se enfrenta con problemas que son insistentes en la obra derridiana: la tensión entre los contrarios, la simultaneidad de las determinaciones; en efecto, señala el autor que “tal identidad de contrarios es precisamente cómo la revolución estética define lo que es propio al arte (Rancière, 2010c: 23). El contraste entre estos dos pensadores da lugar a investigaciones que no podemos desarrollar por el momento.

su parte, Derrida no deja de acentuar las implicaciones políticas de una ofrenda peligrosa para el dinasta (Dis: 96).

En contraste con las concepciones transitivas del lenguaje y con los intentos de hacer de la palabra hablada el reservorio de la esencia y del sentido, la escritura puede pensarse como encadenamiento de huellas diferenciales, de suplementos reiterados que no responden a un origen, a una presencia o marca empírica; precisamente, para no limitarse al signo o a pensar la huella como rastro de presencia o sentido alguno, Derrida propone hablar de archi-huella, un término que, como todo indecible, “es contradictorio e inadmisibles en la lógica de la identidad. No obstante [...] este concepto destruye su nombre y [...] si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria” (DG: 90).

Además de la archi-huella como tachadura del origen, Derrida propone otro indecible para pensar la escritura; a saber, la *différance*, término con el cual se insiste en la irreductibilidad de la diferencia gráfica ante lo fonético; por lo cual, la *différance* produce una perturbación infinitesimal que, a pesar de no poder ser registrada por la voz, disloca el edificio logocéntrico e implica el desplazamiento en la cadena de suplementos indecibles, impidiendo el contacto, la escucha o intuición inmediata de la conciencia; esto a causa del diferimiento temporal y del espaciamento que afecta la primacía del presente y de la presencia, complicando las relaciones entre el pasado y el futuro. Precisamente, ya desde *La voix et le phénomène* se afirmaba que “la suplementariedad es realmente la *différance*, la operación de diferir, que, a la vez, fisura y retarda la presencia, sometiéndola al mismo tiempo a la división y a la dilación originaria” (VPh: 98). Estas afirmaciones se hacen en el contexto de la crítica a la teoría del signo en Husserl en la cual Derrida detecta la solidaridad de la fenomenología con el fonologocentrismo de la metafísica. Puesto que, a pesar de considerar la escritura como algo exterior o secundario frente a la idealidad, se requiere de la inscripción y de la reiteración como condición esencial (LTr: 50). La mediación de la inscripción no parece impedir la proximidad de la conciencia a sí por medio del habla, puesto que el nexo entre *logos* y *phoné* es esencial, no obstante, en tanto signo o inscripción externa puede poner en crisis el objeto ideal.

En resumidas cuentas, en los casos que examinamos quedan expuestas las jerarquías que privilegian la palabra “viva” o hablada ante la palabra escrita o inanimada, asumiendo, implícita o explícitamente, que hay una conexión inmediata entre la voz y el sentido. De hecho, las metafísicas de la presencia (para la subjetividad) encuentran en la voz el vínculo inmediato con la presencia en la que se origina la significación, de modo que, “la esencia formal del significado es la presencia, y el privilegio de su proximidad al *logos* como *phoné* es el privilegio de la presencia” (DG: 25-26). Estas condiciones son definitorias del fonologocentrismo, para el cual la voz (*phoné*) trae a la presencia el significado,

mientras que la huella escrita no sería más que el suplente de una presencia ausente, un exceso innecesario frente a lo originario del sentido, lo natural, lo esencial o cualquier variante de esta jerarquía excluyente que toma a la escritura como un accesorio meramente técnico.

También encontramos que esas estructuras dualistas y jerárquicas suponen tensiones irresueltas, dado que, tras la exclusión de la escritura y el significante, permanece la paradoja de lo indecible y de lo suplementario, haciendo de ambas vertientes de la dualidad jerárquica condiciones de posibilidad de su opuesto. Sin embargo, según queremos mostrar, la indecidibilidad trastoca las dualidades jerárquicas, ya que vuelve reversibles y frágiles los márgenes, suspendiendo la posibilidad de decidir, entre lo esencial y lo suplementario, lo natural y lo agregado técnica o culturalmente, pues son alternativas duales que no tienen en cuenta concepciones no jerárquicas de lo protésico, ni las dinámicas de iteración que ponen en suspenso la posibilidad de la inmediatez.

En síntesis, la escritura asumida desde lo indecible, no se rige por una lógica de la identidad, no supone átomos de sentido que se mantengan inalterados por las mediaciones que los hacen circular, ya que el sentido y el origen son efectos de la escritura, de su poder de desplazamiento entre suplementos que no se determinan por el significado. La escritura no se limita a un ejercicio de transcripción de las palabras, los signos o de la voz, pues las huellas se reiteran *ad infinitum*, desplazan las esencias o núcleos de significación, en cadenas de remisiones que no se detienen por un punto de anclaje ontológico pleno de sentido. Entonces, se abandona el lugar seguro que resguarda la identidad, la presencia u origen, pues las trazas de la-escritura no son más que suplementos de los cuales se oculta su carácter artificioso.

### 2.1.2 La escritura literaria

La deconstrucción del logocentrismo y del idealismo en la estética requiere de la problematización del lenguaje, de la escritura y de lo literario. Dado que el lenguaje y las artes asociadas a este han sido el estandarte de las compresiones jerárquicas de lo estético y de la excepcionalidad de lo humano que se sustenta en su acceso al *logos* (Billi, 2015; Braidotti, 2013; Wolfe, 2009). Para considerar dicha problematización desde la estética de los indecibles, este apartado expone la noción derridiana y blanchotiana de la escritura, especialmente, en aquellos aspectos que problematizan los dualismos recurrentes al tratar sobre el lenguaje. Trataremos acerca de la pregunta por el “qué es” de la escritura literaria sin pretender una respuesta resolutoria. Tal resolución sería antagónica con el punto de vista

que asumimos, desde el cual se consideran las condiciones aporéticas de posibilidad de la literatura y las problemáticas asociadas a su búsqueda.

En concordancia con la orientación de esta investigación, proponemos un abordaje de las artes que no sitúa a la poesía y a la literatura en los niveles superiores de una jerarquía; dado que la escritura desordena las estructuras jerárquicas, genéricas y dualistas que han sido persistentes en las aproximaciones filosóficas o críticas a las artes.<sup>31</sup> En efecto, veremos que la interpretación derridiana de la escritura literaria supone más bien la performatividad de la escritura y de lo indecible, así como la institucionalidad ficticia e instituyente que permiten decir y cuestionar todo a pesar de ser posible a partir de condiciones jurídicas, políticas y formales.

Si bien el lenguaje ha sido constantemente objeto de la indagación filosófica, Derrida señala que el siglo XX es una época de inflación y sobrevaloración del significante “lenguaje”, en particular en lo que respecta a la cuestión del signo y en los debates con el estructuralismo (DG: 15). Esto llevó a que la reflexión sobre los aspectos poéticos y literarios del lenguaje no pudiera más que exacerbarse, sin que los debates generaran acuerdos acerca de “qué es la literatura”, lo que abre varias líneas de análisis (Eagleton, 1998: 20). De manera que se encuentran tanto aproximaciones altamente formalizadas, así como enfocadas en aspectos pragmáticos como son los actos de habla (Lim) o en consideraciones ontológicas (Heidegger, 1990, 1996). Esto es un síntoma de una época en la que las comprensiones del lenguaje planteaban exigencias complejas, por lo cual la literatura no se revela sólo como un artefacto cultural inane, sino un objeto problemático e incluso como un contrasaber, esto es, como un modo de evidenciar las fracturas de los sistemas previos de concebir el lenguaje, el conocimiento y el “hombre” que se define en su horizonte (Foucault, 2014: 393-394). Sin embargo, para Derrida, en las aproximaciones al lenguaje propias del siglo XX, siguen presentes los restos de los esquemas metafísicos. Precisamente, las derivas del pensamiento posthumanista retornan sobre ese privilegio del hombre frente al lenguaje para explorar alternativas (Wolfe, 2009: XI).

En efecto, la literatura, la poesía y las artes que pasan por el lenguaje han suscitado amplias reflexiones. En el ámbito cultural francés con el que Derrida discute, sobresalen figuras como Mallarmé, Valéry, Baudelaire o Sartre. Con relación a la pregunta por el “qué es” la literatura o lo literario, en “La cosa literaria”, señala Pierre Macherey que las respuestas posibles llevan a una dualidad antinómica que estaría soportada en la especificidad o la autonomía. Esto ubicaría a la literatura, por una parte, en la región de cosas en el mundo y sus actividades; por otra parte, en cambio,

---

<sup>31</sup> Entre algunos referentes destacados de la estética moderna, Hegel, Kant, Baumgarten y Lessing ubican a la poesía, en tanto arte del lenguaje, en posición de superioridad frente a otras artes y soportes.

la alejarían del mundo, colocándola en lo inaccesible y hasta en lo intemporal (Macherey, 2009: 114-115). Algunas de esas inquietudes de época se evidencian en *¿Qué es la literatura?* de Sartre, quien ya plateaba los problemas que deben enfrentar los intentos de sortearla. No obstante, recuerda Rancière (2010b: 5) que Sartre no intentó una respuesta directa a aquella, sino que centró su reflexión en el acto de escritura. Estas consideraciones preliminares clarifican el énfasis en la escritura que más nos interesa y que fue recurrente en los debates entre intelectuales franceses.

Ahora bien, desde la perspectiva de Sartre, el remitir del arte a sí mismo, en el caso ejemplar de la poesía, no tiene otro fin que buscar la belleza y perfección en ella misma, y no la verdad del mundo o la virtud moral, por ello, el poema se construye con vistas al poema mismo, sin dirigirse a cuestiones que le sean externas. Entonces, oponiéndose a los defensores del arte puro, dice Sartre:

ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esta teoría. Es una teoría que también es molesta. Se sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una misma cosa y que el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado que preferirían verse denunciados como filisteos que como explotadores (Sartre, 1981: 60).

Sin embargo, en la versión que Blanchot propone de este tópico, esa aparente autonomía de las obras es problemática, pues no está al servicio de la autorrealización progresiva de la obra ni de la afirmación de una subjetividad genial, como ocurre en el romanticismo. También en las lecturas sobre Mallarmé, Blanchot enfatiza el carácter “autónomo” o independiente de la obra, pero lo que se obtiene es la exclusión del autor como lector o intérprete privilegiado, así como la afirmación de la resistencia a la interpretación que puede denominarse negatividad (Blanchot, 1970: 649); lo que destaca la no coincidencia, “la no-contemporaneidad entre libro, escritor y lector” (Billi, 2019: 9). Dado que, la escritura blanchotiana no se dirige hacia la obra o el libro, como totalidad y organicidad, sino hacia la ausencia del libro, además nos lleva a pensar la obra desde la inacción y la desobra (*desouvrement*). (Blanchot, 1970: 650). Esto permite delimitar otro rasgo distintivo de la teoría blanchotiana del arte que, pone el énfasis en la búsqueda, en la imposibilidad de la obra (Billi, 2015). Entonces, para Blanchot, la enigmática autonomía de la obra implica el cuestionamiento de su estatus, de su posibilidad y accesibilidad, y no una pureza como la señalada por Sartre.

Ahora bien, Derrida deja ver su distancia frente a la figura de Sartre, en este caso, respecto de su interpretación de lo literario, pues considera que parte de su popularidad y acogida se da gracias al

rechazo de escritores que son de gran importancia.<sup>32</sup> Más allá de lo anecdótico, estas precisiones nos permiten situar a Derrida y su debate con Blanchot en otro horizonte de reflexión sobre la escritura literaria que no se fía de las distinciones jerárquicas entre prosa y verso, entre lenguaje cotidiano y lenguaje poético, entre compromiso e irresponsabilidad.<sup>33</sup>

Efectivamente, Blanchot no se ocupa de sopesar y distinguir los géneros y su dignidad, pues considera que prosa y verso son “dos direcciones de nuestra lengua literaria” (Blanchot, 1970: 67). Pues en ocasiones la escritura en verso y la escritura en prosa sean tratadas de igual manera, dado que, entre prosa y verso, poesía y relato novelesco, es común la escritura, al igual que la ambigüedad indecible de lo neutro. En suma, para Blanchot preguntar por la literatura es emprender una tarea infinita que no encontrará respuestas definitivas, ya que la literatura no es más que la búsqueda de su centro ausente, de su no esencia y de la ausencia de origen, lo que plantea dificultades para determinar los rasgos propios de la literatura (Blanchot, 1969b: 219, 225).

De hecho, ni Derrida ni Blanchot intentan determinar la “identidad”, la especificidad, el qué es o el ser sustancial de la literatura, lo que la convertiría en el estandarte de alguna trascendencia, dado que, lo veremos, la literatura no obedece a las condiciones según las cuales se dan las cosas objetivas, escapa a las determinaciones sustanciales, lleva al límite las convenciones, reglas e instituciones que la posibilitan. Al respecto, comentando *Mimica*, un breve texto mallarmeano, Derrida escribe:

la literatura se anula en su iluminación. Ese pequeño tratado de la literatura, si *quisiese decir* algo, de lo que tenemos razones para dudar, enunciaría en primer lugar que no hay –o apenas, muy poca– literatura, que, en todo caso, no hay esencia de la literatura, ser literario de la literatura. Y que la fascinación por el “es” o el “qué es” en la pregunta “qué es la literatura” vale lo que vale el himen –no es exactamente nada– cuando, por ejemplo, hace morir de risa. Lo que no debe impedir, al contrario, trabajar por saber lo que se ha representado y determinado bajo ese nombre –literatura– y por qué (Dis: 275).

Entonces, no se indaga por el “qué” de lo literario, más bien nos preguntamos: ¿es posible?, ¿cómo es posible?, ¿cuáles son sus rasgos?, ¿cómo es su experiencia?, ¿a dónde va? Ante esta última

---

<sup>32</sup> En la entrevista “En el límite de la traducción” (también publicada como “Del materialismo no dialéctico. Entrevista con Kadhim Jihad) se señala que “no sólo ha descuidado a figuras tan importantes, sino que su propia popularidad está basada en el hecho de que desdeñó a dichas figuras. Sartre se ha constituido por ese rechazo a Joyce, a Blanchot, a Bataille, a Freud e incluso a Marx, al que ignoró y al que simplificó” (LTr: 47). Precisamente, la divergencia se da por la comprensión de la escritura que alienta la obra de dichos escritores con respecto a las distinciones genéricas (prosa versus poesía), a la correspondencia y los efectos sobre las situaciones concretas. Tampoco se puede olvidar que, justo en el año 1949 publicaba Blanchot un ensayo en las antípodas de Sartre, a saber, “La literatura y el derecho a la muerte”, en el que se cuestiona el control que el escritor podría tener frente a lo escrito.

<sup>33</sup> Al realizar estos comentarios respecto a Sartre, Derrida menciona el nexo entre el nacionalismo y la literatura. No obstante, esto puede explorarse con relación a la filosofía, como lo señala Trujillo (2020) al plantear la cuestión del nacional-filosofismo en el que se liga el idioma y la nación al quehacer de la filosofía.

pregunta, en el año 1959, Blanchot recurre a una característica que le parece determinante del arte moderno en la segunda mitad del siglo XIX (y que tiene por figuras sobresalientes a artistas como Cézanne y Mallarmé): el arte en busca de sí mismo. En efecto, señala que el arte

está poderosamente tendido hacia la obra, y las obras de arte, la obra que encuentra su origen en el arte, se manifiesta como una afirmación completamente diferente a las obras que tienen su medida en el trabajo, en los valores e intercambios, diferente pero no contraria (Blanchot, 1969b: 221).

De esta manera, se hace eco de aquellos que se ocuparon de buscar la poesía a través de la poesía misma: Poe, Mallarmé, Baudelaire, Valéry entre otros. Por su parte, al tratar acerca del romanticismo, Blanchot explora el carácter autónomo de la literatura, de la poesía, su ser literario y de lenguaje. Es así como en el capítulo “El Athenaeum” de *La conversación infinita*, se habla de una poesía que se refleja en sí misma, afirmando lo fragmentario y lo absoluto en su conjunto: “¿qué pasa con esas obras modernas que serían su propio comentario y no sólo se refieren a lo que son, sino a otros libros, o mejor dicho, al movimiento anónimo, incesante y obsesionante, de donde vendrían todos los libros?” (Blanchot, 1970: 600-601). Lo que puede hacer pensar en la búsqueda de la escritura o de la obra literaria por sí mismas, aquella búsqueda criticada por Sartre al ser una versión irresponsable y vacía de lo literario, un signo de crisis en las letras que se mantendrían al margen de la situación histórica, declinando el poder de la palabra para la acción en pro de la permanencia de la burguesía.<sup>34</sup>

Por su parte, en la entrevista “*Cette étrange Institution qu'on appelle la Littérature*”, con Derek Attridge, Derrida ofrece orientaciones para el debate, confirmando que la literatura era el motivo de discusiones en la primera mitad del siglo XX; asimismo, se pregunta si la distinción entre filosofía y literatura es impermeable, colocando, por un lado, a la filosofía con la verdad como su objetivo y motor; por el otro, a la literatura, entregada a lo imaginario, a lo ficticio que se aleja de la verdad y a los refinamientos de forma y estilo.

Ahora bien, a lo largo de la obra derridiana se realizan numerosas lecturas de textos literarios, buscando un “lugar desde el cual la historia de esta frontera pudiera ser pensada o al menos desplazada —en la escritura misma y no sólo por la reflexión teórica o histórica” (CEI: 254). En efecto, para Derrida, la escritura cuestiona la autoridad de la pregunta por el “qué es”, incluso cuando se ocupa de la literatura, de la esencia del lenguaje y de la esencia en general. Por lo tanto, lo que hace de un texto

---

<sup>34</sup> Asimismo, desde una perspectiva de los fines y las funciones, Sartre insiste en la distinción entre la escritura en prosa y en verso, tomando al uso prosaico y comunicativo del lenguaje como el apropiado para una literatura que interviene en situaciones sociales determinadas. Mientras que el verso sería lo propio de la poesía, en él tiene su lugar adecuado la preocupación por el aspecto métrico y la combinatoria sonora de las palabras y los ritmos, sin ocuparse demasiado en la comunicación de ideas y conceptos. Pero, si se usaran esos criterios para la escritura en prosa, se la convertiría en algo tan vacío e inútil como la poesía.

algo literario no implica una esencia de la literatura, sino una experiencia “sin condición pero siempre ya condicionada” (Trujillo, 2021: 18), que es innegablemente histórica, producto de un devenir y abocada al porvenir. Por ello, cuando se habla de la autonomía, de una literatura que se nombra a sí misma, se da lo literario como performance, es decir, se produce su propia referencia mientras que suspende el referente, como ocurre con la mimesis sin modelo (Dis). De allí que, si no hay esencia o identidad de la literatura, “cuando lo que se promete o se da como literatura nunca se da *como tal*, dicha auto-referencia es anulada. No puede haber auto-referencia de la literatura si no hay literatura *como tal*” (Trujillo, 2021: 19).

Por lo tanto, la interrogación por la escritura literaria implica la performatividad crítica y en crisis, una iterabilidad formalizable, dado que no es solo una ficción instituida sino una institución de lo ficticio o institución ficticia. Además, cualquier intento de respuesta debe tener en cuenta aspectos institucionales, formales y sociales, condiciones jurídicas, políticas, la propiedad económica e intelectual de lo escrito, la institución universitaria, así como la singularidad de la firma y de la fecha. En efecto, Derrida asume la literatura como una institución que puede decirlo todo, de todas las formas, en el sentido de totalizar pero también en de franquear prohibiciones, es por ello que, “la ley de la literatura tiende, en principio, a desafiar o a anular la ley [...] Es una institución que tiende a desbordar la institución” (CEI: 256).

Detengámonos en el nexo entre fenomenología, literatura y la inscripción en general. Al ser interrogado por las lecturas trascendentalizantes de textos literarios que relegan el significante o la forma en pro del sentido o el referente, Derrida señala que el prestarse a este tipo de lecturas no es una condición inherente a los textos sino a una relación intencional (de lectura-escritura) y a un conjunto de reglas y de instituciones.<sup>35</sup> Dado que la literatura nos dice bastante sobre la escritura o inscripción en general, y asumiendo procedimientos fenomenológicos, en la entrevista con Attridge, se señala que en la literatura y en la poesía se da la suspensión de la actitud natural y la reducción necesaria para la actitud trascendental. Por lo tanto, se hace posible una experiencia de lectura y escritura que no corresponde a una esencia, dado que

antes de tener un contenido filosófico, antes de ser o soportar tal o cual “tesis” la experiencia literaria, lectura o escritura, es una experiencia “filosófica” que neutraliza o se neutraliza desde el momento en que le permite a uno pensar la tesis; es una experiencia no-tética de la tesis, de la creencia, de la posición, de la ingenuidad, de lo que Husserl llamaba la “actitud natural”. La conversión fenomenológica de la mirada, la “reducción trascendental” que él recomendaba, quizás sea la condición misma (no digo la condición natural) de la literatura (CEI:265).

---

<sup>35</sup> En las décadas de 1950 y 1960 las investigaciones derridianas remitían a los debates fenomenológicos. Sin embargo, no se puede afirmar descuidadamente que se abandonó o superó a la fenomenología, puesto que los análisis deconstructivos retornan a los motivos fenomenológicos.



De manera que, el carácter de lo literario recae tanto en la estructura noemática como en el acto noético y no en la empiricidad de un objeto denominado literario, por lo cual hay “un *funcionamiento* literario, una *intencionalidad* literaria, una experiencia más que una esencia de la literatura (natural o ahistórica)” (CEI: 264). Entonces, aunque implicaría la subjetividad no empírica y la comunidad intersubjetiva, lo literario oscila en el entre de lo empírico y de lo trascendental, dado que se trata de un poder de ficción que no se incluye en una región fenomenológica, que no corresponde ni a lo empírico ni a lo real, de allí que, “como noema, la literariedad es irregional, es decir anárquica” (Trujillo, 2021: 17), haciendo posible una experiencia no tética de la tesis, una presentación sin algo que se presente. Como consecuencia, no habría *a priori* una lectura trascendente, porque la literalidad o lo literario no es propiedad de un texto, no es condición empírica o fáctica, pero tampoco se soporta en la conciencia o subjetividad.

Tras abordar lo literario desde las coordenadas fenomenológicas, en las dos entrevistas acá mencionadas, Derrida señala que no obstante las analogías para pensar la escritura y lo literario, habría que despojar a esta terminológica fenomenológica de certezas como la “presencia a sí de la conciencia trascendental absoluta o del indudable *cogito* [...] y evacuado precisamente por la experiencia extrema de la literatura, o incluso, simplemente, de la ficción y el lenguaje (CEI: 265). Dado que, en la escritura y la lectura literaria se pone “en crisis a la fenomenología junto con el concepto mismo de institución (CEI: 264).

Entonces, al explorar la pregunta por la literatura y la escritura, en particular, en el cruce con los intereses derridianos y blanchotianos, tomamos como premisa que la literatura genera interrogantes para la filosofía, que hay convergencias en vez de distinciones rígidas entre ellas. Precisamente, los escritos de Blanchot exceden el ámbito de lo literario y replantean preguntas recurrentes en cualquier investigación sobre el arte, la estética o la poética, es por ello que aportan una aproximación a la escritura literaria en la que se alteran algunos de los supuestos más recurrentes, puesto que cuestiona el lenguaje como algo propio o privilegiado de un sujeto, como instrumento para la comunicación, para la construcción y acceso al mundo.<sup>36</sup> Asimismo, hemos indicado que la cuestión de la escritura literaria remite también a la posibilidad de cualquier inscripción, a la iterabilidad, la performatividad y a la singularidad que son determinantes de la comprensión derridiana de la escritura, aspectos que serán tratados más adelante en relación con el testimonio, la autobiografía y la ficción.

---

<sup>36</sup> También se opone a determinar el arte como algo propiamente humano o antropogénico, pues considera injustificado creer en un origen común a lo humano y al arte (cfr. Blanchot, 2007a: 19). Es en este punto que se encuentra la relación con el posthumanismo.

A continuación, se contrasta la aproximación jerarquizante a los modos de la escritura con la posición que ofrece Blanchot de este debate y que Derrida asume, abordando los géneros de la escritura y los modos de usar el lenguaje desde su indeterminación y su proliferación; además, veremos que la escritura blanchotiana remite a lo neutro, a aquello que interrumpe y disloca las dualidades, a la no-relación y a la doble negación, a la no-coincidencia y la dispersión que no corresponde con alguna totalidad, síntesis ideal o interioridad subjetiva.

### 2.1.3 *Lo neutro y lo impersonal*

Acabamos de plantear la pregunta por la literatura y su deriva hacia la problemática de la escritura. Ahora, avanzamos hacia lo neutro, ya que nos permite insistir en el cuestionamiento del sujeto-escritor y de la noción de obra de arte o literaria. Con vistas a ello, nos centraremos en dos características de la comprensión de ambos autores acerca del lenguaje: primero, que la escritura no obedece al sujeto como si fuera su instrumento. Esto permite cuestionar la figura del autor como interprete privilegiado y guía de la interpretación. Y, en segundo lugar, que la escritura literaria tampoco es el resguardo de algo inefable, ajeno a la esfera de lo expresable, de lo comunicable, aquello a lo que se le quiere asignar un valor originario, fundacional o trascendental, tal y como ocurre en la aproximación de Heidegger a la poesía.

Justamente, los planteamientos de Heidegger sirven de trasfondo y contrastan con las posiciones acerca del lenguaje que indagamos. En efecto, en lo que se denomina su segunda época o *Kehre*, considera que el habla poética permite dirigirse a lo esencial del lenguaje. Por ejemplo, en textos como *Hölderlin y la esencia de la poesía* y en *De camino al habla*, Heidegger se ocupa del habla para evidenciar lo que pertenece a ella, para hacer la experiencia de su esencia y escuchar el resonar silencioso que hace oír lo que le es propio. Esto no se logra si se la toma como un medio para entenderse, como un conjunto de sonidos articulados que significan, es decir, como un útil que está a la mano; pues, en tal caso, se la descompondría en alguno de sus aspectos: lo representativo, lo comunicativo o el acto físico de emisión y recepción sonora. Proceder de esta manera no lleva a la esencia del habla sino a huir de ella (Heidegger, 1991: 17). Por el contrario, para esta filosofía se trata de regresar a esa relación originaria con el habla gracias a la indagación acerca de la esencia de la poesía, como ocurre con Hölderlin, quien “mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la poesía” (Heidegger, 1991: 20).

Estar de camino al habla significa que, si el Ser se da en la poesía, ha de ser interpretado para encontrar lo ontológicamente fundamental del lenguaje poético, que es “la mejor habitación del lenguaje, la casa del Ser” (Beuchot, 2014: 132). En tanto acontecimiento y coincidencia entre ser y lenguaje, “la casa del ser es el habla, porque, en tanto que Decir, el habla es el modo del advenimiento apropiador” (Heidegger, 1990: 242). Para llegar a esa condición, a lo que permanece no dicho en el habla, también hay que desandar ciertos caminos, dejar de lado las consideraciones usuales y acallar el murmullo cotidiano de las sociedades de la primera mitad del siglo XX (Heidegger, 1990: 226). Dado que el hombre no es el amo del habla, sino que es en la co-pertenencia al habla y al ser que encuentra su lugar, se busca “llegar al hablar del habla de un modo tal que el hablar advenga como aquello que otorga morada a la esencia del hombre” (Heidegger, 1990: 13). Si se busca alcanzar su esencia desde ella misma y no exclusivamente en nuestro habla, se cae en el círculo en el que se tejen las relaciones del habla, sin procurar eliminar el entramado sino para destejerlo tirando de un lazo, para llegar a la libre presencia del habla, en la que acontece poéticamente el ser (Heidegger, 1990: 12; Vattimo, 1992).

A pesar de intentar desplazar las indagaciones metafísicas, en estos planteamientos de Heidegger se hace plausible una lectura trascendentalizante, que busca el ser o el sentido que trasciende y funda el lenguaje. En contraste, con Blanchot y Derrida podemos decir que, si la palabra literaria y poética provienen del afuera y de la dispersión, el lenguaje no constituye la morada y el refugio del hombre (Heidegger, 2006: 11). Por el contrario, para Blanchot no es posible el habitar en la casa del lenguaje (que es la casa del Ser), ya que disocia el nexo que Heidegger sostiene entre lenguaje, ser y sentido. Además, objeta el acceso privilegiado del *Dasein* al lenguaje y al Ser. Por lo tanto, para Blanchot, “la emoción poética no es un sentimiento interior, una modificación subjetiva, sino un extraño afuera dentro del cual estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros” (Blanchot, 1969b: 262). Efectivamente, Blanchot considera que la palabra poética conlleva la exposición al afuera en tanto espacio ajeno al mundo, problematizando lo originario del sentido, pues es el espacio literario donde el lenguaje no se limita a servir a la comunicación, a predicar y declinar las formas del ser. De manera que, en el espacio literario el que el sujeto-autor no puede encontrar un seguro resguardo; a propósito de esto, escribe Blanchot:

la palabra comarca nos devuelve a la palabra morada. La poesía, dice Mallarmé, respondiendo no sin impaciencia a un corresponsal, “dota así de autenticidad a nuestra morada”. Sólo residimos auténticamente allí donde la poesía tiene lugar y da lugar. Esto es muy próximo a la expresión atribuida a Hölderlin (en un texto tardío e impugnado): “es poéticamente como el hombre mora”. Y también está este otro verso de Hölderlin: “Más lo que permanece, lo fundan los poetas”. Pensamos en todo esto, pero tal vez de una manera que no corresponde a la interpretación que han acreditado los comentarios de Heidegger. Porque para Mallarmé, lo que fundan los poetas, el espacio –abismo y fundamento de la palabra-, es lo que no permanece, y la morada auténtica no es el refugio en donde se preserva el hombre, sino que está en relación con el escollo, por la pérdida y el abismo, y con esa

“memorable crisis” que sólo permite alcanzar el vacío movedizo, lugar en donde empieza la labor creadora (Blanchot, 1969b: 267-268).

Como desarrollaremos a continuación, la escritura blanchotiana remite a lo neutro, a aquello que interrumpe y disloca las dualidades, a la no-relación y a la doble negación, a la no-coincidencia y la dispersión que no corresponde con alguna totalidad, síntesis ideal, ser trascendente o interioridad subjetiva. Este análisis supone la alusión común de Blanchot y Derrida a Mallarmé, en particular, con relación a aquella experiencia en la que el escritor es apartado, excluido. Precisamente, la constante reflexión y ejercicio de la escritura del poeta se asocia con la anécdota según la cual, profundizando el verso, Mallarmé se enfrentó al abismo de su muerte, a la falta del ser como fundamento y a la ausencia de dios, experiencia en la que “se percibe algo extremo que tiene por campo y por sustancia el ‘solo acto de escribir’” (Blanchot, 1969a: 32). Entonces, la escritura supone “una inversión radical” que tiene como consecuencia que: “el que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe” (Blanchot, 1969a: 15). Esta expulsión del autor por la escritura tiene como consecuencia la ausencia de un intérprete privilegiado, de un lector con acceso al sentido o contenido de la obra e implica dificultades para el comentario o la crítica (Dis: 312). Por lo tanto, la escritura no se origina ni se destina a un sujeto, no brinda refugio a la subjetividad. Pero la aproximación a la escritura desde lo indecible no se queda en una crítica, en el ejercicio de negación, de imposibilidad o en la inacción.

El correlato de la exclusión o exilio del autor frente a lo que ha escrito es la problematización del prefacio o texto introductorio, en tanto que ofrece una ruta de interpretación, una orientación del sentido. Este es un asunto ampliamente discutido en los textos que Derrida dedica a Mallarmé, principalmente, en *La dissémination*, resaltando lo paradójico de un texto que pretende mantenerse fuera de un contenido temático que introduce o resume, que a pesar de presentarse como el *a priori* de una lectura se escribe *a posteriori* (Dis: 42). En efecto, en diferentes ocasiones Blanchot aborda la relación entre el escritor y el lenguaje. Por ejemplo, en “La literatura y el derecho a la muerte”, se plantea la falta de control o dominio del escritor que no puede decirle a la mano que se detenga: “¿tiene un escritor, que mira cómo su pluma traza letras, el derecho de dejarla en suspenso y decirle: ¡Detente! ¿qué sabes de ti misma?, ¿con miras a qué avanzas?” (Blanchot, 2007b: 271). Este motivo se reitera en *El espacio literario*, libro en el que la imposibilidad de silencio y de soledad son el correlato de una presión persecutoria, de la incapacidad de liberarse del instrumento de escritura (Cfr. Blanchot, 1969a: 19). También, en las lecturas sobre Mallarmé se atiende a estas situaciones contradictorias: la obra ofrece resistencia a reducirse al ser o existencia, exponiéndonos a la ambigüedad irreductible que “afecta lo más esencial” (Blanchot, 1969a: 39), ya que no es ni obra ni ser, no representa (Blanchot, 1970: 546).

Igualmente, en *La conversación infinita* se trata esta problemática desde lo incesante que retorna y que cuestiona la posibilidad del origen o de un principio en la escritura, por lo cual no funcionaría como un simple instrumento bajo el control del escritor, no es sincrónica con el comienzo, la presencia o con alguna teleología, puesto que, “cuando empezamos a escribir, no comenzamos o no escribimos” (Blanchot: 1970: 652). Entonces, en la experiencia de la escritura, el escritor, su identidad y su autoría son cuestionadas, al verse privado de la posibilidad de decir y escribir “yo”, mientras que la obra que pretende haber firmado se da como impersonal e interminable, puesto que la escritura prescinde del sujeto, del mundo y de la presencia inmediata. En consecuencia, en *El espacio literario* se sostiene que “escribir es lo interminable, lo incesante [...] El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada [...] lo que afirma está completamente privado de sí” (Blanchot, 1969a: 20).

La imposibilidad de auto-identificarse a través de la escritura y de tener control sobre el lenguaje es lo que lleva a lo impersonal de la escritura, a lo que depone el “yo” y transita hacia o desde el “él” de la tercera persona. Precisamente, al ocuparse de los relatos de Kafka, Blanchot distingue entre voz narrativa y conciencia individual; igualmente, entre voz narradora y voz narrativa, pues esta última es neutra y espectral, remite a la excedencia de la obra frente a las formas personales de la subjetividad o a la voz de los personajes, lo que tiene como consecuencia la ambigüedad y la carencia de centro de una obra que no responde al dictado del autor. De manera que, en el espacio abierto por la literatura, escribir “yo” supone el deslizamiento hacia el “él” impersonal y neutro, en el cual no es posible decir “yo”, tal y como ocurre en la vida cotidiana, puesto que

la “tercera persona” narrativa destituye a todo sujeto, lo mismo que desapropia toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva [...] No podrían dar cuenta de ello sino indirectamente, como el olvido de sí mismos, aquel olvido que les introduce en el presente sin memoria que es el del habla narrante (Blanchot, 1970: 592).

Es decir, el yo literario, la primera persona que narra es siempre un “él”, una voz narrativa que lleva a confundir al narrador con el relato en el que es mencionado y supuesto, mientras que lo neutro introduce la distancia en la narración, pues se trata de un habla que altera y que aleja al escritor de sí mismo y descentra la obra, es por ello que la voz narrativa es neutra, no dice nada, no tiene existencia propia, pues ese habla “es radicalmente exterior, viene de la misma exterioridad, ese afuera que es el enigma propio del lenguaje en la escritura” (Blanchot, 1970: 593).

Desde esta perspectiva, escribir implica la carencia del objeto, del tiempo y de la presencia, al igual que la fascinación de la imagen que deja sumido en la pasividad a quien la experimenta; por lo cual, la experiencia de la escritura en tanto fascinación no ocurre como vivencia de un sujeto, no tiene lugar en el mundo ni en la secuencia de un tiempo presente e inmediato, puesto que, aquello que fascina no pertenece al mundo, ni a la intencionalidad donadora de sentido. Asimismo, en la fascinación blanchotiana confluye la pregunta por la escritura y por la imagen, ya que ambas tienen en común la ambigüedad y la indecisión, pues, como se afirma en el apéndice “Las dos versiones de lo imaginario”, “lo que ocurre se apodera de nosotros como lo haría la imagen, es decir, nos despoja de ella y de nosotros, nos mantiene en el afuera, hace de ese afuera una presencia donde ‘Yo’ no ‘se’ reconoce” (Blanchot, 1969a: 251).

Según esto, el escritor queda expuesto a la potencia impersonal y neutra de la tercera persona sin que haya una reciprocidad o alternancia de lugares con un *alter ego*; tampoco es cuestión del goce estético o del desinterés del espectador-lector, pues el tranquilo tránsito de la palabra desde el escritor hacia el lector ha sido ya interrumpido por la dispersión y lo neutro. Lo que tiene como consecuencia la distancia del escritor frente a lo escrito, la imposibilidad de lectura en la que el escritor se enfrenta a una situación paradójica, ya que el único acercamiento que puede tener con su obra es la imposibilidad de leerla (Blanchot, 2003: 65).

En este orden de ideas, señala Noelia Billi que en la escritura blanchotiana las conexiones no son sólo significativas, temáticas inteligibles, sino que lo neutro “implica una suerte de deformación de la palabra, pues lo que habla no sólo no se dirige a nada ni nadie, sino que además no tiene nada que decir” (2019: 68). Entonces, la imposibilidad de la escritura y de la culminación de la obra está dada por el ejercicio impersonal que excede al autor, por la interrupción y suspensión inherente a lo neutro (Blanchot, 2009: 37), pero también por la indeterminación de un proceso que no es de simple transmisión de significados ni de recepción de contenidos. En esto consiste el cuestionamiento de la posición subjetiva y objetiva por parte de lo neutro, pues se trata de algo no general y que no responde a la lógica de lo genérico, del sujeto y del objeto, pero esto no implica que sea una indeterminación que está aún en vilo y a punto de resolverse, sino que “supone otra relación, que no depende de las condiciones objetivas, ni de las disposiciones subjetivas (Blanchot, 1970: 470).

Para resumir, Blanchot ofrece una noción de lo neutro que no es sólo un trabajo de negación o de doble negatividad, sino que se da como afirmación no identitaria y en lo disperso, como distancia o intervalo que remite a un *afuera* ilocalizable, que supone la indeterminación y la pasividad. Además, lo neutro en la escritura implica el cuestionamiento del autor, del escritor en su actividad, pues es

exiliado, expulsado al no tener control hermenéutico sobre lo que escribe. Sin embargo, lo neutro no es el receptáculo de alguna súper esencia que se esconde y se aleja tras la negatividad, asumirlo de esa manera, “sería reproducir el procedimiento característico de las teologías negativas” (Macherey, 2009: 115), lo que implicaría las instancias metafísicas inaccesibles que se quieren cuestionar. En ese punto no coincidimos con la interpretación de Macherey ni con la de Nancy, ya que hacen de la aproximación de Blanchot a la escritura el reservorio de una negatividad metafísica inefable.<sup>37</sup>

Al igual que lo indecible derridiano, lo neutro no espera una reconciliación de los extremos en tensión dialéctica, sino una suspensión en la que los elementos en contradicción tiemblen y se desplacen, es por ello que lo neutro no correspondería a unidad esencial o a totalidad alguna, sino que nos enfrentaría con lo inconcluso de la obra, con la fragmentariedad, la materialidad e impersonalidad de una escritura sin interioridad. En esto consiste la ambigüedad y simultaneidad de lo neutro: el hiato o la interrupción que además escinde el futuro del pasado, haciendo que ya no puedan reencontrarse en ninguna presencia.

En definitiva, aunque los procedimientos de escritura blanchotiana difieren de los derridianos en cuanto a la relación con los espacios académicos institucionalizados y al mayor énfasis de Blanchot en lo “literario”, ambos autores atienden a interrogantes comunes: la necesidad de repensar la escritura sin limitarla a ser el vehículo o la herramienta para la comunicación, sin hacer de la literatura y la poesía un simple accesorio cultural para el disfrute o, por el contrario, convertirlo en el resguardo del origen, de la esencia, del ser o del sentido. Resulta crucial exponer lo indecible de la escritura, dado que, nos permite mostrar que la escritura trastoca los órdenes jerárquicos y el lugar privilegiado de la voz. Entonces, en vez de dirigirnos a pensar la escritura y el lenguaje desde la síntesis o la unidad, recurrimos a los intervalos, a la reiteración y al diferimiento de la traza derridiana que

---

<sup>37</sup> Según Nancy lo neutro responde a un lenguaje nuevo reclamado por la filosofía, relacionado con la muerte de dios y la apertura a un más allá del sentido. Esto pone en juego la exigencia de escribir y la afirmación nómada, que no es afirmación de una presencia plena ni de la viva voz. No obstante, Nancy relaciona el abordaje blanchotiano de lo neutro con lo teológico, pues habla del escribir como un aproximarse a lo absolutamente lejano que no ha de ser alcanzado. Según esto, lo neutro se obliga a borrarse, a neutralizarse, no permite la aproximación o solo es posible “bajo la condición de un alejamiento infinito inscrito en la aproximación misma. Es por ello que, a semejanza de ‘Dios’, lo neutro es una palabra de más [...] Que ‘casi no habla’, es ‘el nombre sin nombre’” (Nancy, 2012: 70). No es una cuestión menor, ya que el gesto de asignar supuestos teológicos también se da en la interpretación acerca del arte en la obra derridiana. Igualmente, este tipo de lectura es propuesta respecto a Derrida por John Caputo (1997: XXV), quien se decide por una interpretación teológica de la deconstrucción, entendida como una fe guiada por la pasión por lo imposible, una “religión sin religión” que sin embargo no se queda en la “neutralidad” de la indecisión, ni en la negatividad de la teología negativa, pues tiene su componente afirmativo en el llamado *viens, viens* dirigido al Otro. Entonces, en vez de mantenerse en la tensión de lo indecible, elige una alternativa contraria a otros aspectos del pensamiento derridiano. Son posibles interpretaciones según las cuales la escritura derridiana y blanchotiana son del orden de la profanación, de lo que imposibilita la unidad, lo trascendente, la superesencia. Efectivamente, algunos intérpretes insisten en que la deconstrucción es necesaria y radicalmente atea, debido a que no permite estabilizar esencias o supra-esencias (Hagglund, 2008; O’Connor; 2010). En esta línea de interpretación se inscribe esta investigación.

contamina la idealidad del sentido y la solidez de los límites genéricos y jerárquicos. A continuación, se abordará la noción derridiana de la escritura, que asume y radicaliza los planteamientos y las preguntas que hemos elaborado.

#### 2.1.4 De lo fragmentario al montaje

En este capítulo venimos explorando una aproximación a la escritura que permea tanto lo literario como lo filosófico, y que trastoca las estructuras conceptuales que determinan la subjetividad, los usos instrumentales del lenguaje o el relego de la escritura a un lugar secundario, lo cual resulta ser un debate crucial en la búsqueda por las características de la indagación derridiana acerca de las artes. Previamente, nos ocupamos de lo impersonal y de lo neutro en tanto interrupción e intervalo. También tratamos acerca del trazo, de la suplementariedad y de la *différance*, pues no son irreducibles a la inmediatez de la presencia. Continuando con la pregunta por la literatura y lo literario en la filosofía de Derrida, trataremos sobre la diseminación y la *destinerrance*, nociones acerca del carácter problemático de la intencionalidad, la recepción y la interpretación. Estos indecibles ponen en juego lo impersonal, así como el aspecto fragmentario de la escritura y de la obra que permanecen ajenas a la totalidad y a la apropiación interpretativa.

Veremos que la suspensión de los límites y de los órdenes jerarquizantes juegan a favor de la singularidad performativa del trazo, que la fragmentariedad de la escritura y su materialidad se resisten a la idealidad totalizante y a la sistematicidad del pensamiento filosófico que se soporta o se dirige hacia lo uno. Entonces, si el libro y la escritura no responden a lo uno ni a la totalidad, es necesario pensar otros modos de composición desde lo fragmentario y la dispersión, esto es, según montajes contingentes de elementos heterogéneos.

Un tema que articula el debate es la relación entre la escritura y el libro. En efecto, para Derrida los márgenes entre el afuera y el interior del libro son problemáticos y difíciles de determinar, puesto que, “no hay fuera-de-texto absoluto”, y entre lo exterior y el interior del texto hay espacios indecibles, pero ello no lleva a “postular una inmanencia ideal”, pues “si no hay nada fuera del texto, eso implica [...] que este ya no sea el interior cerrado de una interioridad o de una identidad propia” (Dis: 48). Por otra parte, en el apartado “*La fin du livre et le commencement de l’écriture*”, de *De la grammatologie*, señala Derrida que la unidad y totalidad del libro, “es profundamente extraña al sentido de la escritura” (DG: 30). No obstante, es indispensable matizar la propuesta del título,



dado que, precisamente, ni hay fin ni hay comienzo, sino que está invitando a problematizar los orígenes y las teleologías (finalidades), partiendo de otra comprensión del lenguaje, de la escritura y del libro. La escritura, por lo tanto, no puede comenzar, como tampoco el libro acabar (Pos: 23).

Por su parte, Blanchot cuestiona la noción del libro como sinónimo de obra acabada, de representante de la cultura y del saber letrado del hombre, pues no remite a la unidad, al sentido o la presencia (Blanchot, 1970: 656). Precisamente, en el apartado “Cercanía del espacio literario” del libro *El espacio literario*, Blanchot sostiene que la obra es una intimidad abierta entre lectura y escritura, que remite al afuera, a la exterioridad que no equivale al mundo, sino al entre de la cosa y el objeto, es el espacio de la escritura, de la dispersión del lenguaje. Es por ello que, evitando caer en los avatares de la dialéctica y su tendencia a lo absoluto, sostiene que escribir es producir la ausencia de obra (el “desobrar”, la ociosidad de la escritura).

Ahora bien, la necesidad de pensar los intervalos, el entre y la ambigüedad, denota procedimientos compartidos por Blanchot y Derrida que tienen sus antecedentes en la escritura fragmentaria de la filosofía nietzscheana (Billi, 2015), en la que se “asume el riesgo de un pensamiento no garantizado ya por la unidad” (Blanchot, 2012: 29). También remite a la textualidad materialista que parasita “la lógica inmaculada e ideal de la filosofía como sistema” (Bustos, 2020: 273). Precisamente, tras sus relecturas de Nietzsche, habiendo abandonado la novela, los relatos y las reseñas compiladas, transitando por la ficción y la filosofía hacia la indecidibilidad de los géneros, Blanchot afronta la cuestión de eterno retorno, poniéndola en conexión con un pensamiento de lo neutro, de la interrupción y lo fragmentario (Billi, 2012: 336; Hill, 2012: 261). Es por ello que, en *El paso (no) más allá* y en *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, se sostiene que la escritura detenta la exigencia del retorno, de lo que nunca perteneció ni pertenecerá al presente, “a fin de hablar más allá, de acuerdo con un lenguaje completamente distinto, no ya el del todo, sino el del fragmento, de la pluralidad y de la separación” (Blanchot, 2012: 28).

Al igual que ocurre con lo espectral derridiano, la escritura de lo neutro y de lo fragmentario interrumpe la temporalidad y la espacialidad que se rigen por la presencia del sujeto para sí o de las cosas para el sujeto (Blanchot, 1994: 100-101). Justamente, lo fragmentario disloca el tiempo subjetivo de la presencia para sí, la identidad construida en torno al presente en tanto retorno a su mismidad. Pero, el retorno de la exigencia fragmentaria no entraña un retorno de lo mismo sino de un pasado por venir y un futuro ya siempre dado lo que supone el anacronismo y lo intempestivo. En efecto, lo fragmentario conlleva la interrupción, la distancia o apertura a un afuera sin intimidad, sin interioridad, pues se trata del *pas* en tanto neutro e indecidible: intervalo, imposibilidad del paso y

afirmación del límite. Sin el privilegio ordenador de la temporalidad, queda la ambigüedad entre el pasado y el porvenir, la complicación de la temporalidad, la dislocación del presente y la presencia por el anacronismo de lo indecible. Lo que alude al tiempo “fuera de goznes”, a la disyunción y el retorno espectral que mencionamos en el primer capítulo en relación con las imágenes del cine y que constituye el correlato derridiano de la exigencia del retorno en Blanchot. En síntesis, la fragmentariedad de la escritura supone la repetición, el retorno que interrumpe la presencia y contamina la idealidad y la univocidad del sentido (Bustos, 2020: 267).

A partir de las reflexiones de Derrida y Blanchot sobre Mallarmé, al igual que de los planteamientos respecto a la diseminación y la *destinerrance*, se puede abordar la escritura como montaje que compone y disemina simultáneamente, que efectúa la distribución espacial y temporal de elementos, lo que permite componer (cuajar, diría Althusser) con elementos heterogéneos. Esto pone en evidencia las tensiones entre los elementos del movimiento de la textualidad que podrían parecer contradictorios; sin embargo, tales tensiones no dialécticas corresponden al desplazamiento destinerrante que compone incesantemente con las fuerzas que tienden a estabilizarlo (Kamuf, 2006: 878). Ahora bien, aquí resulta pertinente acudir a una reconocida tesis derridiana: si la lectura y la escritura son operaciones indecibles y suplementarias, si no pueden separarse por límites estrictos, habría una contaminación indecible entre la lectura y la escritura, entre la inscripción y la interpretación, y serían ambos actos de producción performativa; es por ello que, siempre que se lee se escribe, se está en desplazamiento, componiendo con diferencias y con fuerzas.

Según el recorrido que venimos trazando, la escritura operaría al modo del suplemento, como prótesis técnica y accesoria, que no da acceso a algún origen, sino que produce performativamente sentidos que se diseminan, poniendo en evidencia la reversibilidad indecible de la escritura-lectura. Ciertamente, es posible constatar que la escritura opera simultáneamente como montaje y diseminación, como dispersión espacial y temporal (*différance*), tanto del libro, del sentido como del sujeto. A esto se remite en el apartado final de *La dissémination* de la siguiente manera:

hay que seguir su encadenamiento específico. Cada término, cada germen depende en cada instante de su lugar y se deja arrastrar, como cada pieza de la máquina, en una serie ordenada de desplazamientos, de deslizamientos, de transformaciones, de recurrencias que añaden o cercenan un miembro a cada proposición anterior (Dis: 363).

Según esto, escribir consiste en un procedimiento de composición en el cual no se sintetizan o totalizan unidades de sentido, sino que se desplazan y fragmentan las palabras para ordenar la dispersión. Esta comprensión de la escritura permite explicar la diseminación como movimiento de

dispersión espacial del sentido, como desplazamiento que compone y disemina simultáneamente. Por otra parte, recurrimos a otra noción indecible propuesta para pensar la escritura, a saber, la *destinerrance*, la cual remite a un nodo problemático de la filosofía derridiana y de la reflexión estética: el vínculo entre imagen y escritura, así como a la circulación y recepción de mensajes, de contenidos que implican a destinatarios y receptores no determinables. En tales condiciones, la posibilidad de la incomprensión es inminente y va de la mano con la resistencia a la interpretación por parte del lenguaje y de las imágenes. En correspondencia con ello, en *La carte postal* se formula un indecible, a saber, la *destinerrance*, término que permite pensar la obra de arte sin limitarse a una intención, a ser el vehículo de expresión o transmisión de algún sentido (CP: 15), por lo cual resulta relevante para un pensamiento deconstructivo sobre el arte.

Atendiendo a estas y otras cuestiones, Derrida se sirve de la tarjeta postal como un motivo para desplegar debates acerca de la escritura, la interpretación, el lenguaje y de las tele-tecnologías implicadas en la comunicación telefónica o postal. De fondo se encuentra una discusión sobre *La carta robada* de Poe y la lectura de Lacan sobre este texto, al igual que una amplia correspondencia personal alterada o “falsificada”; correspondencia impregnada de un tono autobiográfico, del amor y del duelo. En dicha correspondencia se pone en escena una reflexión acerca de tecnologías comunicativas como la carta, el servicio postal, el teléfono y los medios de transporte, mediaciones que plantean interrogantes a las filosofías que quieren ocuparse del lenguaje y del sentido. Entonces, si el envío, en tanto destinación errante, se entiende como alusión ilimitada entre imágenes y/o textos entre citas y fragmentos, copias de copias entre las cuales no hay mayor o menor veracidad sino resonancias reiteraciones y diferimiento, se evidencia una fractura en la posibilidad de control hermenéutico o interpretativo por parte del lector o el autor, debido a que se hace difusa la intencionalidad, el mensaje, el emisor y el destinatario. Al respecto, en el prefacio titulado “*Envois*”, encontramos estas palabras desconcertantes para los lectores:

¿Quién escribe? ¿A quién? ¿Y para enviar, destinar, expedir qué? ¿A qué dirección? Sin el menor afán de sorprender, y de esa manera captar la atención a fuerza de oscuridad, debo decir, en nombre de lo que de honestidad me queda, que finalmente no lo sé (CP: 15).

Efectivamente, las postales entrecruzan diversos sistemas expresivos y técnicos: la fotografía de lugares exóticos o turísticos, la publicidad y la reproductibilidad técnica que hace que las imágenes tengan múltiples fuentes y destinos. Además, es de particular interés que las postales circulen con mensajes expuestos a la vista y a la lectura de quienes no son necesariamente los destinatarios, llevando a la multiplicación de interpretaciones erradas que no pueden descifrarse unívocamente, dado que el medio y el soporte implican la dificultad para interpretar y salvaguardar el sentido.

También se pone en escena el trabajo del fragmento, de su colocación espacial, su carácter siempre producido, expuesto a intervención, a errar su destino.

Paralelamente, otro texto aporta un caso del carácter performativo e indecible de la composición y del desplazamiento, de la fragmentación y de la proliferación. Remitámonos a *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, poema que hace parte de un proyecto inacabado, está construido por fragmentos, por intervalos que no se reúnen en alguna totalidad, no se estructura por versos, párrafos o frases, sino que ofrece palabras separadas que se multiplican a modo del germen que “engendra dividiéndose, injertándose, proliferando” (Dis: 369). No obstante, para algunos lectores y críticos de Mallarmé, la disposición espacial de este texto no parece afectar la búsqueda de núcleos semánticos, dado que se asume que sólo es una manera alternativa para comunicar los mismos contenidos. Por lo tanto, una aproximación temático-analítico de temas, conceptos, autores y textos, resulta insuficiente, como señala Bennington (1998), pues no da cuenta de la performance productiva que se lleva a cabo en la escritura, no permite más que un comentario dirigido a reconstruir los pasos de la argumentación, a sintetizar los contenidos del poema, a precisar aquello que el autor “quiso decir”.

Encontramos que este poema se puede analizar desde el montaje, como composición diseminante, no referencial sino alusiva, sin limitarse a la instancia vocal o musical de la poesía, dando relevancia a la composición sintáctica y espacial, cuestionando los núcleos temáticos o de significación, la unidad o totalidad del libro, pues no se rige por un principio trascendente, teológico, conceptual o semántico que prefigure la estructuración. En contraste con el libro totalidad, el libro al que se dirige la escritura mallarmeana (blanchotiana y derridiana) no busca la totalidad, la síntesis, tampoco se dirige a la glorificación del poeta en el movimiento de la poesía sobre sí misma, no se ordena según esquemas conceptuales o finalidades, ya que está abocado a la dispersión y a ser contestación del libro mismo.

Al resistirse a la unidad o a la organización orgánica de los sistemas, al operar según la repetición que interrumpe la presencia y contamina la idealidad (Bustos, 2020: 267), la filosofía derridiana habilita a pensar en desplazamientos y composiciones errantes en los cuales no hay un dominio del texto por parte de un “yo” (Miller, 2009) o de una instancia trascendente como el Ser, sino que hay procesos de desplazamiento, de composición y tensiones de fuerzas (Kamuf, 2006). Ciertamente, lo fragmentario no es simplemente una cuestión de estilo o de hacer pedazos una totalidad preexistente o futura, sino de la dispersión espacial del pensamiento que no ha sido precedido por la unidad, que no se dirige a ella ni es la pequeña pieza en la que se refleja algo completo o unitario, como se señala en *El paso (no) más allá*: “pedazos que no se componen, que no forman parte de ningún conjunto,

salvo para romperlo en pedazos, pedazos no ya separados o aislados sino, por el contrario, siempre múltiples sin multiplicar (Blanchot, 1994: 80-81).

Asociada a la fragmentariedad también está la materialidad de la escritura que se resiste a la apropiación y no puede limitarse a ser considerada como un elemento sustancial, dado que la materia no se limita a lo extenso, lo sensible y lo calculable, como ocurre en el materialismo trascendental y metafísico. Ahora bien, estos movimientos de composición y desplazamiento simultáneo suponen la divisibilidad y el injerto que parasita y multiplica las palabras y el sentido, pues, como señala Gustavo Bustos, “la divisibilidad del átomo, la letra y la obra de arte, así como la de cualquier otra *cosa* existente, implica en tanto afirmación de lo minúsculo una multiplicación de su volatilidad” (Bustos, 2020: 269), lo que abre el texto idealista a la contaminación por otros tipos de escritura. De allí que la comprensión derridiana de la escritura y del texto puede ser considerada un pensamiento de la materia, del azar, de la chance y de sus fragmentos que no se idealizan o reapropian, puesto que, afirma Derrida, su pensamiento acerca de la escritura “no sería un materialismo mecanicista, ni tan siquiera sería un materialismo dialéctico. Sería un materialismo no dialéctico” (LTr: 43).

Tanto en Blanchot como en Derrida se encuentra un pensamiento otro de la materia y de sus fragmentos, que tiene en cuenta la performatividad y su acontecimiento, que se ubica más allá de la dialéctica entre ser y no ser, puesto que el texto materialista “apela a un modo de comprender la *efectualidad* toda de la existencia de manera *fragmentaria*” (Billi, 2018: 25). De allí que “la escritura y la materialidad no llegan a ser, por tanto, ni sensibles ni inteligibles, pero participan, al mismo tiempo, de ambos registros tal y como sucede, por ejemplo, con las cuasi ‘nociones’ de *himen*, *différance*, *resto* y otras tantas en Derrida” (Bustos, 2020: 60). Estas son las condiciones para un materialismo de escritura en el que se compone con elementos no ligados metafísica o sustancialmente, impidiendo que se den sustancias indivisibles, cuestionando los usos representativos del lenguaje y del dibujo, así como señalamos en el capítulo anterior al adentrarnos en el subjectil artaudiano que con su materialidad.

Precisamente, la materialidad y la fragmentariedad convergen en el montaje, la diseminación y la *destinerrance*, elementos de la noción de escritura que estamos exponiendo. La conjunción de estos elementos puede entenderse como ejercicio de escritura contingente y desmontable, dado que parte de elementos heterogéneos, y que no se limita por una secuencia temporal progresiva, núcleo ontológico o significante, por la intencionalidad de un “querer decir”, sino que remite ilimitadamente y reitera la disyunción (Kamuf, 2006: 888). En consecuencia, la escritura se da en las tensiones de

fuerzas, desplazamientos y composiciones errantes en las cuales no hay dominio del texto por parte de un “yo” que opere como instancia reguladora de la iterabilidad y de lo performativo (Miller, 2009).

Como se desarrolló a lo largo de este apartado, tratar acerca de la escritura como montaje supone conectar afirmaciones de Derrida provenientes de textos y momentos diversos. Al hacer converger el montaje, la diseminación y la *destinerrance*, en tanto formas de entender la escritura, encontramos que no hay un dominio del texto por parte de una instancia reguladora de la lectura y la escritura, sino que tienen lugar movimientos de desplazamiento que ponen en suspenso y dislocan los elementos de las dualidades oposicionales, cuestionando las lecturas temáticas soportadas en núcleos de significado, así como la reducción a unidades indivisibles o sustanciales, sean estas modelos o ideas.

Según se ha argumentado, lo fragmentario y la reiteración de lo neutro blanchotiano son afines a la estética deconstructiva en cuanto que cuestionan la presencia, el sentido y el presente, así como las unidades fundadas en esencias o identidades, puesto que estas filosofías problematizan la delimitación de los géneros de la escritura y la noción de lenguaje que las sustenta. En vez de la continuidad narrativa garantizada por la secuencia temporal objetiva o subjetiva del tiempo, la espacialidad del pensamiento y de la escritura, el hiato o el intersticio permite a elementos heterogéneos (como imagen y escritura) resonar y contrastar. Teniendo en cuenta esto, se puede pensar la escritura desde lo fragmentario que opera entre elementos disyuntos que no forman un todo. Este resulta ser un modo de cohesión apropiado para la estética derridiana de los indecibles en la que los intervalos y lo fragmentario no son reductibles a la presencia o apropiables por el todo.

Con esta interpretación de la escritura se da cabida a otra comprensión de lo literario y lo poético desde el ensamble de elementos heterogéneos y la producción performativa. Otra consecuencia es que no se puede encuadrar a Blanchot ni a Derrida en una perspectiva que privilegie el lenguaje como elemento determinante de las artes, dado que la poesía y la literatura son el escenario de una interrogación que incluso es una contestación de ellas mismas (Blanchot, 1969b: 261). Lo que tiene resonancias con el posthumanismo, pues al cuestionar el lenguaje humano como modelo del sentido, la comunicación y la información, es el hombre mismo quien es puesto en etnedicho (Foucault, 2014; Braidotti, 2013). Otra ocasión para analizar estas cuestiones está dada por la indagación emprendida a continuación acerca de los géneros de las artes, de las escrituras y sus problemáticos límites



## 2.2 *La ley que transgrede el género*

### 2.2.1 *Del ideal clásico y de los límites de las artes*

Para avanzar en la problematización de las delimitaciones entre las artes y sus géneros, buscamos las consecuencias de abordar desde lo indecible la pregunta por los géneros artísticos. Ya que es una discusión que pasa por asuntos de especificidad, por dualismos y jerarquías, examinaremos los límites, medios y fines de la plástica y de la poesía desde algunos textos canónicos. Ahora bien, resulta fructífero intervenir en esta discusión con los procedimientos deconstructivos que muestran lo problemático de las delimitaciones genéricas, puesto que resultan contaminadas y transgredidas constantemente. Remitiremos a autores en los que es clara la jerarquización de las artes, por ejemplo, Baumgarten, Kant, da Vinci, Lessing y a algunos textos del romanticismo temprano en los que se discute acerca de los géneros. Ciertamente, abordar estas discusiones desde la perspectiva derridiana o blanchotiana arroja como consecuencia la ambigüedad y la indecidibilidad, la limitofía y la contaminación incesante de las distinciones genéricas y de los límites disciplinares, lo cual convive con la especificidad o singularidad de cada registro artístico. En suma, veremos que la indecidibilidad es una alternativa teórica que desestabiliza las jerarquías y los dualismos entre los géneros.

La tensión entre poesía y pintura configura un debate clásico, el del *ut pictura poiesis*, que ha tenido diferentes abordajes en la tradición filosófica y estética, con algunas variantes bastante homogéneas. En efecto, el debate sobre la división jerárquica de las artes remite la analogía que la *Poética* de Aristóteles plantea entre poesía y pintura (Aristóteles, 2007: 108, *1460b*) en tanto artes imitativas. El texto aristotélico no sólo formula prescripciones para que la poesía o la pintura logren la finalidad que se les asigna, regulando los procedimientos, los materiales y los contenidos. También está en juego determinar cuáles son sus rasgos comunes y lo que las diferencia en cuanto a los modos de imitar y a sus objetos.

La poética horaciana es otro referente temprano de este paralelismo que se condensa en la frase *ut pictura poiesis* (Horacio, 2003: 177), y cuya interpretación oscila entre la analogía y la semejanza de estas artes, sea por su forma de realización o el modo de agradar. Retomando a Aristóteles, también Horacio sostiene que en el momento de pintar o de componer se deben seguir algunos preceptos para obtener una obra de arte bien lograda. Principalmente, busca que la composición alcance la totalidad; es decir, que las partes se encadenen y sigan entre sí, de modo que sin artificio forzoso ni extensión excesiva logren la unidad dotada de simpleza (Horacio, 2003: 153); de lo contrario, aquello que no



forma un todo con partes coherentes produce risas, el ridículo o la desaprobación (Aristóteles, 2007: 64, *1453a*). Veamos cómo la epístola horaciana enuncia la analogía problemática que nos interesa:

la pintura es como la poesía; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra, si te apartas algo lejos; esta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; esta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradará (otras tanta) (Horacio, 2003: 177).

Esta analogía se enfoca en la recepción o el juicio que se puede hacer de ellas, y pone de manifiesto que tanto la poesía como la pintura agradan, pero cada una según condiciones diferentes. Esto no implica, necesariamente, una analogía en relación con los medios o los contenidos, pues en cada caso las condiciones son diferentes. Los planteamientos de Aristóteles y Horacio abren algunas sendas para debates posteriores; es el caso de la superioridad jerárquica de alguna de las artes, de los sentidos o facultades a ellas asociados. Estos modos de pensar las relaciones inter-artísticas enfatizan los aspectos en común o los rasgos de su separación, como criterios para considerar la delimitación entre las artes del lenguaje y las artes plásticas. En muchas ocasiones tales delimitaciones se sustentan en dualismos jerárquicos.

Leonardo da Vinci aporta una variante de este debate cuando interviene en la discusión acerca de la superioridad de la poesía sobre las demás artes. Además, elabora argumentos para cuestionar la clasificación de las artes en liberales (en el *trivium* y el *cuadrivium*) y mecánicas, pues según este esquema, no hay lugar para la pintura entre las Bellas artes, resultando relegada a algo mecánico o meramente artesanal. En tal disputa, da Vinci aboga por conceder el estatuto de ciencia a la pintura, en vez de reducirla a una labor mecánica e inferior a las artes del lenguaje, ya que cuenta con principios sólidos como la sombra y el punto (da Vinci, 2004: 35), lo cual le permite hacer una réplica más cercana e instantánea de los cuerpos sin limitarse a algo mecánico, puesto que la pintura “presenta a los sentidos las obras de la naturaleza con mayor verdad y certeza que las propias de palabras o letras” (da Vinci, 2004: 37). Mientras que la poesía requiere de la acumulación y de la sucesión de signos arbitrarios, de la mediación sonora y de la comprensión, la cual no es universal debido a la diferencia de los idiomas. Por el contrario, al basarse en principios matemáticos sólidos, no requerir de la temporalidad y de la traducción entre lenguajes, por ser más exacta en la imitación, la pintura es proclamada como superior frente a la poesía (da Vinci, 2004: 37).

La ventaja de la pintura residiría en que se comunica a través de la facultad de ver, el sentido que menos engaña y que no necesita de diversos intérpretes, tal como sucede con las palabras que pasan por el oído (da Vinci, 2004: 37). Son estos los motivos de da Vinci para tomar partido por la

superioridad de la pintura sobre otras artes y, en particular, sobre la poesía. De allí el tono soberbio de la siguiente afirmación: “y si tú, poeta, narras una historia con la pintura de tu pluma, el pintor la hará con su pincel más deleitosa y menos ardua de entender. Si tú llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la poesía es pintura ciega” (da Vinci, 2004: 51).

Esta postura contrasta con la de Baumgarten en *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, de 1735, obra gestada en el umbral del surgimiento de la estética como disciplina filosófica, en la que se plantea la superioridad jerárquica de la poesía frente a la pintura (Baumgarten, 1999: 45). De igual manera, cuando él mismo establece en 1750 la definición de la estética como “teoría de las artes liberales” o “ciencia del conocimiento sensitivo” (Baumgarten, 2014: 32), parte de distinciones jerárquicas, ya presentes en el texto de 1735, entre un conocimiento por una facultad superior objeto de la lógica y un conocimiento estético “propio de la percepción” (Baumgarten, 1999: 77-78). La estética kantiana es heredera de estas cuestiones, tal y como se observa en el párrafo 43 de la *Crítica del juicio*, en el que se plantea que la poesía, arte del genio, está en la cumbre de las artes, pues remite a conceptos y no se reduce al agrado; mientras que la música es desdeñada por ser un arte que encanta con sonidos que estimulan el juego libre de las sensaciones. Por su parte, la pintura, como arte de la forma, tiene un lugar intermedio.<sup>38</sup> En estas jerarquías, el genio se contrapone al obrero y al asalariado, pues es aquel que no aprende, no sigue reglas sino que es el modo ejemplar con el que la naturaleza da reglas al arte (Kant, 2007: 250). Efectivamente, el genio no imita objetos o productos, lo que replica es la mimesis como repliegue de la naturaleza. Se trata de un comercio inmaculado, del intercambio reflexionado en el cual la mimesis se entiende como relación entre producción y libertad; en otras palabras, es un comercio mimético entre las acciones libres del creador divino y el artista humano (ECO: 17). El genio es también un modelo, no de imitación sino ejemplar, del hacerse autónomo.

En consecuencia, en la tercera *Crítica* kantiana hay una organización expresiva del cuerpo, sus órganos y actividades; así como una distribución jerárquica de las bellas artes, que hace de la comunicación entre los hombres su modelo, allí reside el carácter logocéntrico de estas distinciones, pues relegan a algo mecánico o mercantil ciertas actividades (cfr. Kant, 2007: 263; ECO: 8).

---

<sup>38</sup> Estos asuntos son examinados por Derrida en “Economimesis”, junto con la determinación desapercibida que lo bello recibe de la política y la moral en la estética kantiana, configurando un vínculo entre mimesis y economía, entre moral y arte libre que tiene como consecuencia la naturalización de lo moral partiendo de la supuesta libertad que implica el arte. Efectivamente, en el párrafo 43 de la *Crítica del juicio* se plantea una oposición (falsa, según Derrida) entre arte libre y destreza mecánica, entre el arte libre, arbitrario y desinteresado que es en sí mismo agradable, en contraposición con el arte mecánico con un fin empírico por el que se recibe un salario (Cfr. Kant, 2007: 246). Con esta contraposición, se establecen jerarquías entre el trabajo mercenario, mecánico y el arte o trabajo libre; a su vez, se quiere dejar al artista y al genio fuera del intercambio económico o utilitario.

Por su parte, la propuesta teórica expuesta en el *Laocoonte o los límites entre la poesía y la pintura* de Lessing, enfatiza en la supremacía de la poesía, al establecer criterios de diferenciación de las artes respecto a sus medios propios y a los modos de dirigirse a la belleza. Lessing busca mantener límites definidos entre la poesía y la pintura que no deberían traspasarse. Pues es en tal separación que se fundan los criterios de superioridad de la poesía sobre la pintura y las otras artes (Lessing, 1986: 112). Tales delimitaciones se ponen a prueba en el modo de expresar el dolor, el sufrimiento y lo terrible en el arte, según un camino diferente al planteado por Winckelmann, quien propone un ideal de la belleza griega para el cual es una muestra de madurez, en el arte como en los hombres, el moderar las pasiones para no degradar su grandeza, como consta en esta afirmación:

en fin, el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada (Winckelmann, 1999: 99).

Según Winckelmann, la belleza y armonía del arte griego no se limitan a imitar el ideal sino que pretenden realizarlo, para elevarse más allá de la imperfecta belleza natural corregida por la belleza ideal que es de la más alta dignidad. Por lo anterior, es necesario que, aún en el momento horroroso que vivía el sacerdote Laocoonte, la escultura no plasmase su más intenso sufrimiento, pues ello podría ser bello como imitación de la naturaleza, pero no en la búsqueda de la belleza ideal. Frente a ello, la variante introducida por Lessing recurrirá a otros criterios, a saber, los límites propios de la plástica y de la literatura, de la pintura y la poesía, que permiten a cada arte según su naturaleza particular lograr la belleza y el placer gracias a sus medios de expresión o las maneras de alcanzar los fines (Lessing, 1986: 112). Entonces, tanto la literatura como la plástica tienen en común la tendencia hacia la belleza y el placer como fin, pero cada una tiene medios de expresión propios y posibilidades que son vastas para la poesía y estrechas para la pintura (considerada la hermana menor).

En lo que respecta a la plástica, Lessing señala que esta es espacial e instantánea, lo que la obliga a capturar el instante preciso para lograr ser bella y agradar, sin narrar o desarrollar acciones en el tiempo; además se dirige a los cuerpos en momentos determinados. En cuanto a la poesía, tenemos que es del ámbito temporal y sucesiva, que puede entrelazar numerosos relatos, caracterizaciones e imágenes. En vez de perpetuar la belleza en un instante, la poesía se ocupa de las acciones, del carácter y el actuar loable de los personajes enfrentados al sufrimiento, lo cual nos remite al aspecto dramático de la tragedia y al tratamiento que le da Aristóteles (Aristóteles, 2007: 43, *1449a*). En suma, según Lessing, no podemos limitar la vasta poesía a los estrechos límites de la plástica. Lo que corresponde con las prescripciones poéticas aristotélicas para distinguir lo que se imita, cómo se imita y las

particularidades de cada modo y objeto a tener en cuenta para lograr la imitación (Aristóteles, 2007: 38, 1448a). En suma, toda analogía debe respetar las diferencias, pues es ingenuo esperar de diferentes artes expresiones indiferenciadas.

Al respecto, señala W.J.T. Mitchell que en la aproximación de Lessing a este debate se evidencia una política de los géneros no solamente artísticos, sino también de la diferencia “natural” y “sexual” y de la diferencia entre pueblos. Además, insiste Mitchell en que si se intenta evitar la transgresión de los límites y de los géneros es porque la contaminación y ruptura se da frecuentemente, a pesar de las prescripciones normativas que tratan de impedirlo (1986: 109-110). Empero, desde la filosofía derridiana es necesario cuestionar estos dualismos jerárquicos mediante relecturas detalladas. Una lectura desde este tipo la proporciona Shun-Lian Chao (2006), al relacionar algunas propuestas realizadas en *De la grammatologie* con la delimitación de géneros artísticos y el debate entre da Vinci y Lessing acerca de la superioridad de la pintura o de la poesía frente a las demás artes, por medio de la construcción de una retórica de lugares propios, en la que “que ambos privilegian una sobre la otra, construyendo una retórica del género propio/legítimo/ortodoxo: Leonardo subordina la poesía a la pintura, y Lessing, la pintura a la poesía” (Chao, 2006: 2-3). Ante tales oposiciones, Chao se propone hacer “lecturas derridianas [...] para desenmascarar “lo desorbitante” (en cada sentido de la palabra) en sus juicios varios” (Chao, 2006: 2-3). En esta línea de indagación se inscribe este capítulo.

En efecto, Derrida afronta la cuestión de las jerarquías y de los géneros poéticos en *Parages*, específicamente en “*La loi du genre*”, donde reconoce que es una problemática compleja y, apoyándose en Gerard Genette, recuerda que la dificultad de sentenciar límites o taxonomías incuestionables ha generado nudos de confusiones que remiten siempre a las reinterpretaciones de Aristóteles y de Platón sobre el arte, siendo deformadas al punto de asignarles posiciones que no sostuvieron, pero que se asumen como naturalizadas (Genette, 1988: 184). En específico, se estaría tomando por natural algo artificioso y del orden histórico. Al respecto, Genette propone distinguir entre los géneros y los modos, lo cual resolvería las confusiones generadas. Señala que los géneros se determinan por cuestiones de contenido, mientras que los modos responden a aspectos formales, de manera que la novela sería un género y el relato uno de sus posibles modos. No obstante, Derrida cuestiona la confianza de Genette en la oposición que soporta su análisis, pues supone que se pueda distinguir entre lo natural y lo histórico, el contenido y la forma, el modo y el género.

Tras ocuparse del principio de contaminación e indeterminación de los géneros y de enunciar aspectos de la posición de Genette, Derrida recuerda que la cuestión de los géneros artísticos alcanza un punto álgido de discusión en el primer romanticismo alemán, cuyas reflexiones giraban en torno al

advenimiento de la literatura como arte de escribir, a la posibilidad de pensar la obra poética o la novela conjugándose con la filosofía, de modo que sea su propia teoría (en: Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 129, 326). Por lo tanto, la novela puede abarcar a los demás géneros si es entendida como género que excede la determinación y división. En efecto, en “Conversación sobre la poesía”, se insiste en que “lo que nos falta es una teoría de los modos de poetizar. Pues ¿qué otra cosa podría ser si no una clasificación, que fuera al mismo tiempo historia y teoría del arte poético?” (Schlegel, en: Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 380). La respuesta se encuentra en la reflexión de la novela, del poema o de la literatura que deviene la teoría del género o del engendramiento, pues “no puede haber teoría de la novela que no sea ella misma una novela” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 339); además, según se lee en el 116 de los “Fragmentos” de la revista *Athenaeum*: “el género poético romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético mismo: pues en cierto sentido toda poesía es y debe ser romántica” (F. Schlegel, en: Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 148).

Entonces, en la reflexión del romanticismo temprano la pregunta por el género deriva en una comprensión de la literatura en tanto cuestionamiento infinito de sí misma, de allí que, “probablemente corresponda a la esencia del género el no poder ser definido o delimitado. Indudablemente, él género es el producto, acabado, diferenciado, identificable en un engendramiento o una generación” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 341).

Según Derrida, aquello denominado romanticismo nos lleva a la cuestión de la posible reunión y el repliegue de los géneros sobre sí mismos, pero también a su disolución, a la total confusión de las distinciones entre naturaleza, género y modos; tal reiteración de las divisiones pone en juego el exceso del género en relación consigo mismo, lleva a la proliferación de divisiones genéricas que obedecen al orden teológico de la historia, tal y como consta en este fragmento: “la poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es sólo volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica” (en Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 147); en tal comprensión de la poesía y de los géneros se mezcla el devenir histórico y teleológico de épocas y estilos con una lógica de los géneros que remite a la naturaleza, a la *physis* y sus generaciones. Es por ello que, complica y continúa la lógica dicotómica entre historia y naturaleza siguiendo una orientación teleológica, llevando al “absoluto” la lógica de los géneros, en tanto “repetición general de todos los pliegues que en ellos mismos relacionan, acoplan y dividen también la *physis* o el menos a través del género, todos los géneros del género” (Par: 259).

Como veremos a continuación, al acentuar la conmoción generada por los textos de Blanchot, Derrida encuentra que la “ley del género” es la ley de la contaminación inevitable de las delimitaciones

genéricas y jerárquicas, la *limitrofia* que complica todas las fronteras, que pone en suspenso las distinciones de géneros artísticos o de escritura (Par: 265). Sobre todo, al encontrarse con obras que tienen por contenido un cuestionamiento de la forma, y como forma la inadecuación del contenido, tal cual ocurre en la escritura de los relatos blanchotianos que “al evadir los bordes que separan modo y género, también ha desbordado y dividido los límites entre la literatura y sus otros” (Par: 287). Avanzaremos hacia las implicaciones de una aproximación a las artes desde lo indecible, teniendo en cuenta que la cuestión de los géneros del relato y de la escritura articula la conceptualización blanchotiana de lo neutro y lo indecible derridiano.

### 2.2.2 *La contaminación de los géneros*

Como mostramos previamente, la determinación de los límites de las artes y de los géneros de cada una de ellas es una problemática con una historia inagotable. En contraste con las teorías que buscan trazar fronteras y establecer jerarquías, en este apartado indagamos por las consecuencias que trae pensar los géneros de la escritura literaria desde lo indecible, ya que perturba las líneas de separación e implica el desplazamiento de los bordes y el traspaso de fronteras. Precisamente, al ocuparse de lo indecible entre los géneros, Derrida habla de la ley de la contaminación o del principio de impureza, que tiene como consecuencia la indeterminación entre los límites del relato, de lo autobiográfico, de lo ficcional y lo testimonial. Para desplegar esta cuestión, recurrimos a *Parages*, en particular, en el apartado titulado “*La loi du genre*”. En tal análisis de textos blanchotianos y de otros teóricos se plantean problemas inherentes a la delimitación entre las artes y los géneros literarios. Una consecuencia de tales planteamientos es que se problematiza el “quién”, el “yo” del narrador o escritor, que habría de dar origen a estos escritos.

Las dificultades que supone hablar de una “ley del género” se evidencian desde la frase de apertura del “*La loi du genre*” (“*NE PAS MELER les genres*”), pues podría ser tomada como un axioma de corrección poética. No obstante, Derrida considera que esta frase requiere análisis prolongados que atienden a la separación y diferenciación, a la promesa o al mandato de no mezclar ni reunir lo que se ha dividido. También se podría decir que es una orden, un consejo, una declaración de voluntad o una promesa. Pero, dado el contexto abierto de la frase, no es fácil determinar si son enunciados descriptivos, performativos o en modo imperativo. Dicha frase de apertura, expone una serie de dificultades para la interpretación, la clasificación. Además, nos lleva a concentrar la atención en la cuestión de los géneros, sus delimitaciones, pero, sobre todo, en su contaminación. Al respecto, Derrida arriesga una formulación afirmativa de un axioma de la indecibilidad:

antes de poner a prueba cierto ejemplo, debo intentar formular de manera tan elíptica, económica y formal como sea posible, lo que llamaré la ley de la ley del género. Es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía parasitaria. En el código de la teoría de conjuntos, si debo usarla al menos figurativamente, hablaría de un tipo de participación sin pertenencia (Par: 256).

Según esto, la “ley de la ley del género” es un principio de impureza, de contaminación que implica el desplazamiento de los bordes y el inevitable traspaso de fronteras, así como la no-clausura y la no-completitud; es decir, la indecidibilidad que no se reduce a una cuestión de riqueza semántica o contextual. Efectivamente, donde la ley se pronuncia para trazar límites, se convoca también la posibilidad y el mandato de la impureza, es por ello que Derrida afirma que toda la lógica de los géneros está gobernada por una ley que divide, fractura y pliega, ya que,

si se busca clasificar, debemos referirnos a un conjunto de trazos identificables y codificables para decidir que esto o aquello, tal cosa o acontecimiento pertenecen a tal conjunto o tal clase. Parece trivial. En tanto que marca, este trazo distintivo es siempre remarcable *a priori* (Par: 262-263).

Por lo tanto, la clasificación es indispensable para cualquier delimitación de clase o de género común que establezca los criterios y los rasgos que deben ser trazados y remarcados para poder separar según códigos clasificatorios que ordenen, interpreten y decidan. A su vez, ese trazo que divide y que debe repetirse, hace proliferar los bordes entre una cita, un relato y lo que no lo es, trastocando las convenciones. En tal situación, lo indecible se da como pliegue de inclusión y exclusión simultánea, de participación sin pertenencia, por el cual un texto no pertenece a ningún género pero tampoco hay texto sin género, sin la marca genérica o de pertenencia.<sup>39</sup> Esta indecidibilidad de los límites, corresponde con un axioma de no clausura y de no completitud, en tanto repliegue por el cual la línea inicial y la final no cierran o abren un relato, sino que cruzan, dando lugar a

la condición de posibilidad y la condición de imposibilidad de una taxonomía. Esta inclusión y esta exclusión no permanecen externas la una en relación con la otra, no se excluyen, pero no son de entrada inmanentes o idénticas la una a la otra (Par: 265).

---

<sup>39</sup> Florencia Garramuño plantea en relación a los géneros literarios y las artes en general, que en el arte contemporáneo no opera el criterio de lo propio, lo específico y de la pertenencia a una especie o género. Por ello, señala que hay una profusión de textos literarios que cuestionan los elementos como la categoría de personaje, la forma novela y la distinción prosa-poesía, ya “que en esos textos nada de lo propio le pertenece al texto, aun encerrado en sus propias fronteras, haciendo evidente que es precisamente la idea de especificidad de lo literario y de la propiedad de lo literario que fundaría una pertenencia lo que parece haber entrado en una crisis intensa” (Garramuño, 2013: s/p). Asimismo, Josefina Ludmer plantea que las literaturas post-autónomas ya no se rigen por una búsqueda de autonomía y de diferenciación basada en la especificidad. Entonces, dados los recientes escenarios culturales y tecnológicos, la autora asume que las “literaturas post-autónomas” no se pueden desprender de las dinámicas económicas actuales que se entretienen con lo cultural; asimismo, estas literaturas cuestionan la distinción entre realidad y ficción; sobre todo, reformulando la categoría de realidad y de lo literario, puesto que no importa si son literarias o no ni se reducen a un registro realista. Tampoco cumplen los criterios que definen la autonomía de lo literario por la auto-referencialidad (Ludmer, 2007: s/p).

Los elementos hasta aquí planteados posibilitan rastrear la forma en que lo neutro y lo indecible perturbando las líneas de separación entre los géneros de la escritura literaria, llevando a la contaminación y la indeterminación entre los límites del relato, de lo ficcional, de lo autobiográfico y lo testimonial, tal y como ocurre en los análisis que Derrida hace de *La locura de la luz*. Este relato breve pone en escena la imposibilidad de completitud de la narración misma y de lograr contar historias, pues hace de la pregunta por su posibilidad su mismo tema. De allí que repita tanto en su final y principio la frase “No más relatos”. Mientras que en el centro del texto se trata también sobre la imposibilidad de situarse como sujeto que cuenta lo ocurrido. A algo similar apunta Derrida cuando escribe “nunca supe contar una historia” (MPD: 17).

Ahora bien, en el relato de Blanchot y en el comentario de Derrida, se interroga la problemática distinción entre lo que se cita y lo que no, teniendo en cuenta que en francés la palabra *recit* indica no solo el nombre de un género literario que se restringiría a lo ficticio, así como el repetir algo ya dicho, ya escrito o ya vivido. De manera que, al citar y al relatar se trae al discurso actual lo dicho u ocurrido en otro momento, por lo cual, el relato es un modo de hablar o de escribir que supone los repliegues de la memoria y del lenguaje. Pero, como veremos, esa repetición y sus anomalías alteran la posibilidad misma del relato y nos dejan ante sus simulacros, ante los límites problemáticos del texto. Aunque toda citación es repetición y está codificada por normas técnicas y académicas, las frases de los escritos mencionados no están marcadas de esta forma. De allí la dificultad de responder por lo que está fuera o dentro del texto, cuando los límites se repliegan sobre sí mismos en un relato sin inicio, final ni interioridad cerrada.

Efectivamente, en *La locura de la luz* se cuenta que alguien ha sido atacado, quedando enceguecido por los cristales que se le han rociado en los ojos. Este personaje es constantemente intimado a hablar por parte de los hombres del “saber” y de la “ley”, médicos, psicólogos y policías, quienes le obligan a relatar lo ocurrido, a responder como sujeto portador de un saber o un lenguaje que le permitan encadenar los hechos, enlazar los acontecimientos en una secuencia temporal y espacial. En este relato no se determinan los nombres de los personajes del intercambio dialogado, lo que dificulta la identificación; es por ello que,

aquel que dice “Yo”, aquel que después de todo nos “habla”, dice a sus inquisidores que él no logra identificarse consigo mismo como narrador (en el sentido del término que no es necesariamente literario), y les dice que él no logra identificarse consigo mismo suficientemente, o recordarse él mismo para ordenar la historia y el relato que es exigido de él –lo que los representantes de la sociedad y la ley requieren de él (Par: 268).



Aunque el relato siempre se relacione con lo testamentario o lo acontecido que debe ser repetido para que sea conocido por otros, la voz que relata, la palabra viva de quien ha vivido o experimentado aquello que se debe re-citar, los narradores de los textos de Blanchot se ven privados de la posibilidad de reconocerse y de ubicarse en la posición de ordenadores de la narración o de lo experimentado. La voz que relata evita asumirse como poseedora de un lenguaje y de un saber que le permita responder al llamado de la ley. “No soy sabio ni ignorante. He conocido alegrías. Decir esto es demasiado poco” (Blanchot, 1999: 31), se escribe al inicio del texto, recreando una extraña situación en la que el narrador no puede repetir algo que ha experimentado pero se le obliga a testimoniar. De manera que, no es posible hacer relato con los acontecimientos, aunque la ley lo exija. Tampoco se da una de las condiciones para el acto testimonial y para el relato ficcional: que haya un “yo”, un sujeto que narra, una voz narradora. Por ello, Derrida señala que “es imposible decidir si ha habido relato, ya que logra apenas decir “yo” y constituirse en narrador, cuenta lo que no habrá podido contar” (Par: 272). Lo que se confirma en estas líneas: “y este tercero quedaba firmemente convencido, estoy seguro, de que un escritor, un hombre que habla y razona con distinción, es siempre capaz de contar unos hechos de los que se acuerda [...] ¿Un relato? No, nada de relatos, nunca más” (Blanchot, 1999: 63-64).

La lectura de *La locura de la luz* que Derrida realiza evidencia la dificultad para encasillar este escrito, puesto que es un relato sin unidad ni interioridad en el que se dificulta determinar indubitablemente su género y el modo de su discurso. Asimismo, se cuestiona la posibilidad del saber por parte de un sujeto que no puede posicionarse a sí mismo como garante de un conocimiento, como el ordenador de las vivencias o de una experiencia que pueda presentarse ante la ley con la estructura del relato, por lo cual se perturba la lógica identificatoria que responde por el “quien”, dado que la palabra “je” y las conjugaciones en la primera persona singular se repiten y alteran constantemente (Par: 278).

Por otra parte, teniendo en cuenta la cuestión de lo neutro, de la doble negación y afirmación que implica, se evidencia que falta el criterio clasificatorio preciso para delimitar la extensa y diversa escritura de Maurice Blanchot, ya que pone en juego los frágiles límites entre géneros de escritura y las determinaciones disciplinares. Al respecto, pregunta Derrida ¿es posible un género neutro? ¿Ni relato, ni testimonio, ni ficción, ni autobiografía sino todos ellos?, ya que

una vez articulada con todos los discursos de Blanchot en cuanto a lo neutro, la cuestión más elíptica sería la siguiente: ¿qué sería de un género neutro? ¿Y de un género en el que la neutralidad no sería negativa (ni... ni), ni dialéctica, sino afirmativa, y doblemente afirmativa (sí, sí)? (Par: 278).

El género es un concepto clasificatorio, genealógico, siempre lleva a otras cuestiones, por ejemplo, a la división y pliegue de la naturaleza, a la diferencia sexual, pero no en tanto un dualismo jerárquico

sino en tanto impureza e indecidibilidad irreductible a una lógica de la separación. Además, para Derrida no se trata exclusivamente de la literatura como género de la *techné* poética, sino que es cuestión de la locura de la ley que se reitera. En suma, estamos ante una problemática sobresaliente del texto blanchotiano, la cual resuena con la cuestión del género, a saber, la doble afirmación simultánea, pues no se trata de la inversión de posiciones, sino de la proliferación, la indeterminación e indecidibilidad. Por lo tanto,

la cuestión del género literario no es un asunto formal: atraviesa de parte a parte el motivo de la ley en general, de la generación en el sentido natural y simbólico, de la diferencia de generación, de la diferencia sexual entre el género masculino y el género femenino, del himen entre los dos, de una relación sin relación entre los dos, de una identidad y de una diferencia entre lo femenino y lo masculino (Par: 277).

Entonces, en vez de taxonomías, la ley del género evidencia el desplazamiento entre las formas masculina y femenina que en apariencia dominan la enunciación del relato, y en consecuencia, las formas del “je” en masculino se desestabilizan y desplazan hacia una voz femenina, puesto que el “yo” que narra no solo es indeterminable, sino que, además, oscila entre los géneros.

En concordancia con nuestro propósito de determinar algunas características de la estética derridiana, encontramos que en el relato blanchotiano y en el comentario de Derrida se pone en juego la indecidibilidad de los géneros y a su vez se problematiza el “quién”, el “yo” del narrador o escritor. Por otra parte, se cuestiona la dualidad entre el contenido y la forma como determinante de los géneros literarios. En síntesis, vimos cómo es posible intervenir en las discusiones tradicionales acerca de las delimitaciones de géneros y disciplinas artísticas como la clásica disputa por la superioridad entre pintura y poesía. En particular, desde la perspectiva blanchotiana y derridiana en la que confluye lo neutro y lo indecible, se evidencia la indeterminación de los límites y se problematiza la distinción entre los géneros de la escritura literaria, de los modos del relato. Teniendo esto como antecedente, podemos continuar ahora con la problematización del sujeto narrador, dada la imposibilidad de un sujeto de la autobiografía a causa de la contaminación entre el registro del testimonio y el relato, y debido al asedio de figuras de la alteridad como es la de lo animal.

## 2.3 La indecidibilidad en el testimonio y la zoografía

### 2.3.1 Entre ficción, testimonio y autobiografía

Una de las consecuencias de lo expuesto en el apartado previo es la problematización del “quién”, del “yo” del narrador o escritor que habría de subyacer a la escritura; la otra, es la contaminación entre lo ficcional, lo testimonial y lo autobiográfico. De acuerdo con esto, indagamos por el nexo entre testimonio, autobiografía y literatura, así como por la indecidibilidad entre el relato testimonial o la ficción poética, para sostener que no es posible la distinción completa entre el registro literario del relato, la autobiografía y el testimonio, ya que tienen condiciones comunes como son la narración, la promesa de ser verosímiles, de poder repetirse; aunque sean discursos en “primera persona”, que hablan de una experiencia o de un sí mismo, mostraremos que en los relatos blanchotianos y en los planteamientos de Derrida, no se trata de una figura de sujeto idéntica o sustancial, de una identidad predeterminada, sino que el sujeto que se narra, la voz que relata es un efecto producido por la narración o atestación misma, evidenciando la simultaneidad de lo performativo y lo constatativo en el relato y el testimonio (Panesi, 2010; Pelgreffi, 2013). También nos ocuparemos de la relación de la escritura con lo autobiográfico, así como del carácter zoográfico de toda escritura, a partir de *L'Animal que donc je suis* (2006), texto que pone en cuestión los límites entre lo animal y lo humano, así como aquel supuesto de que el lenguaje es el determinante de la excepcionalidad humana. Ello es posible porque el ejercicio deconstructivo repite y altera los límites entre lo animal y lo humano gracias a la alteridad y lo autorremisional (Cragolini, 2012; Calarco, 2008).

Algunas de las preguntas que pueden guiar esta apartado son: ¿habría un sujeto de la desconstrucción? ¿Cómo relacionar a Derrida con lo autobiográfico si es un pensador que desconstruye la subjetividad? (Pelgreffi, 2013: 230-231). Incluso, si la escritura opera como relación con la alteridad, como huellas que no reafirman presencias, como repetición que altera, si cuestiona la identidad del sujeto que cree dominar la escritura, el sentido, ¿cómo es posible la autobiografía? La escritura autobiográfica tendría que ocurrir en relación con la huella escrituraria y tratar con un sujeto que está marcado por la alteridad, tendría que dar cuenta de la remisión entre elementos heterogéneos, pero relacionados recíprocamente en un movimiento que conjuga lo autorremisional y la alteridad, la singularidad y la repetición sin reunirlos en una síntesis o identidad. Además, la huella autobiográfica no solo es la escritura de un viviente, sino que también es siempre huella del “yo estoy muerto”, es tanatográfica.

En esta línea de indagación nos resulta útil remitir a *Demeure, Maurice Blanchot, Le Monolinguisme de l'autre, Mémoires, Pour Paul de Man* y “*Circonfession*”, escritos en los que Derrida indaga por

los límites entre el testimonio y la ficción, para mostrar que no es posible la distinción completa entre el registro del relato, de la autobiografía y el del testimonio (DMB: 25). Puesto que la escritura deconstruye la figura del sujeto que se supone es objeto y “autor” de la autobiografía, así como la relación de apropiación y dominio del sujeto sobre la lengua (MdAu: 27). De modo que, en vez de algo propio, la lengua impone al sujeto hablante la alteridad.

En *Demeure, Maurice Blanchot*, Derrida remite al texto *El instante de mi muerte* para indagar acerca de los límites comunes entre el testimonio y la ficción. Antes de adentrarse en el texto blanchotiano, se pregunta por la herencia latina de la institución literaria, por el modo en que aquello que llamamos literatura permea la cultura occidental, que es a la vez una cultura de la subjetividad que se declara, se confiesa, que sabe y que se enuncia como poseedora de un saber, o al menos como garante y testigo que puede contar o dar cuenta de lo ocurrido. Es por ello que el escrito de Blanchot hace ver que la atestación tiene una relación complicada con la ficción, que sus límites se contaminan, contradiciendo la tradición jurídica europea para la cual el testimonio y la literatura, en tanto ficción o simulacro, deben permanecer separados (DMB: 30).

En este contexto, surgen preguntas acerca de aquello que sería el testimonio, de cuáles son sus condiciones formales. Al dar testimonio alguien se compromete a decir la verdad, a dar cuenta de aquello excepcional que ha ocurrido y que ha presenciado. Otras condiciones son: el compromiso con lo dicho, la posibilidad de repetir lo presenciado o sabido, por ello, no se limita a su parte narrativa o descriptiva, sino que “es de entrada un acto presente” (DMB: 44). Entonces, el testimonio es creíble no porque remite a la realidad constatable, sino a aquello que es fiable por el testimonio del otro. Por ello, es necesaria la fe o la creencia en el buen sentido e intención del narrador, así como en el orden del tiempo, que debe ser ajeno a la mediación (especialmente técnica) para poder mantenerse unitario, ya que la unidad indivisible de la presencia y del discurso del testigo se supone esencial para el testimonio; de lo contrario, si tal unidad se divide no sería confiable. He aquí una gran complicación, pues el relato habla de lo irremplazable o no sustituible, a pesar de que es necesariamente iterable. Es decir, el testimonio debe poder ser confirmado, atestiguado una y otra vez; por lo tanto, se divide, se multiplica en el tiempo, su posibilidad es también la de su efracción, de la fragmentación de lo veraz o verosímil e implica la virtualidad espectral del simulacro. En consecuencia, aunque se pretenda que el testimonio a viva voz trae a la presencia sin mediación, la repetición es aceptada como necesaria allí donde es excluida. Insistiendo sobre ese límite indecible en el que la literatura es parasitada por aquello que quiere excluir, se lee en *Demeure, Maurice Blanchot*:

y por tanto, si lo testimonial es de derecho irreductible a lo ficcional, no hay testimonio que no implique estructuralmente en sí mismo la posibilidad de la ficción, del simulacro, de la disimulación, la mentira y el perjurio, es decir, a la literatura, a la inocente o perversa literatura que juega inocentemente a pervertir todas estas distinciones [...] Es sobre este límite indecible que intentaremos permanecer (DMB: 31).

Esto permite identificar el aspecto ficcional implícito en el testimonio que lo relaciona con la literatura, afectando su valor jurídico, pues legalmente no se aceptaría un testimonio que reconozca estar mezclado con la ficción, con el simulacro y que no se limite a describir o informar. Sin embargo, “la posibilidad de la ficción literaria asedia, como su propia posibilidad, al testimonio que se dice veraz, serio, real” (DMB: 94).

Otra vertiente de la problemática que nos ocupa remite a *Le Monolinguisme de l'autre*, pues este escrito pone en escena la alteridad que la lengua impone al sujeto hablante. A pesar de que la lengua materna u originaria se considere determinante de la identidad y de lo que le es ajeno, de lo que es para sí y lo que es externo (MdAu: 27), hablar o escribir sobre la relación con la denominada “lengua propia” es poner en cuestión la relación de apropiación y dominio del sujeto sobre la lengua. En vez de ofrecer un origen garante de la identidad, la lengua es una morada en el exilio y en la alteridad, por lo cual, cuestiona la autonomía y espontaneidad del sujeto que cree decir “yo” e identificarse a sí mismo a través de su uso de la lengua. De allí que el monolingüismo del otro sea “el hogar de esta auto-heteronomía” (MdAu: 58), que precede al sujeto del habla y de la escritura (MdAu: 13-14).

En consecuencia, la escritura autobiográfica no se reduciría al registro que hace un sujeto sobre su propia vida, pues está contaminada con la alteridad y la finitud que la huella de escritura implica, deconstruyendo así la figura del sujeto que se supone es objeto y “autor” de la autobiografía, ya que no es posible apropiarse a través de la escritura ni fundar un sujeto de la pretendida apropiación; además, la vida sobre la que se intenta escribir está diferida, desplazada, contaminada necesariamente con lo mortal. Estos aspectos también son prominentes en el texto “*Circonfession*”, el cual se desenvuelve según una escritura que mezcla el diario íntimo de Derrida, el duelo por la muerte de su padre, de su hermano o el duelo que se anuncia ante la enfermedad y próxima muerte de su madre. La escritura autobiográfica ocurre como duelo por un “yo” que ya está muerto, pues es la única manera de confesarlo, escribirlo, relatarlo; duelo interminable, entre una muerte siempre presente, siempre ya ocurrida, y, por lo tanto, imposible a futuro.

Como es habitual, se recurre al estilo del “falso diálogo” entre interlocutores indeterminados, escenificando la auto-identificación siempre diferida, dado que es una memoria de sí que tiene en la alteridad la condición antinómica de su posibilidad. De hecho, en este escrito se mezcla la

conversación ficticia entre Derrida y su madre agonizante con citas en latín de San Agustín, con las notas del diario, las circonfesiones de un judío, árabe, magrebí, francés, que llora fácilmente (Cir: 61). Son estas las condiciones, para un relato que rememora la relación ex-apropiante con la lengua (árabe, francés, latín) y la confusa identidad cultural y legal que Derrida hereda. Asimismo, se confirma que la autobiografía y la literatura están ligadas a la confesión, sobre todo cuando sus límites no pueden ser determinados claramente, puesto que estas formas de la escritura ocurren según un imperativo del develamiento de sí, de un confesar la verdad debida sobre un sí mismo que no puede ser más que otro (Cir: 72).

En ese relato, en el que intenta recordarse a sí mismo como “yo” mismo, la memoria es otro elemento a tener en cuenta en la ex-apropiación de la lengua, puesto que no hay testimonio, confesión ni autobiografía sin un trabajo de la memoria, sin el ejercicio que itera las huellas de lo acontecido, lo memorizado y archivado. Pero, a su vez, toda forma de memoria supone el olvido, ya que en tanto huella o marca, solo es posible porque está expuesta a ser borrada y superpuesta con otras escrituras, como ocurre con el palimpsesto, con cualquier modo de la inscripción y del encadenamiento de las imágenes. De allí la relevancia de estas referencias a “*Circonfession*”, ya que es un relato de las vidas y de las muertes, de las marcas, de los cortes, en el que se pone en escena el carácter performativo e indecible de la escritura autobiográfica que es simultáneamente hetero-tanato-gráfica.

Estas problemáticas también podemos rastrearlas en *Mémoires, Pour Paul de Man*, pues allí se trata sobre el testimonio, la muerte, el duelo, la memoria en tanto relacionados con lo indecible y el anacronismo en lo autobiográfico y en lo hetero-tanato-gráfico. En el texto sobre de Man se remite a una presunta oposición entre una memoria de la interioridad que idealiza, que releva, que incluye en sí la negatividad y la alteridad de lo rememorado. Por otra parte, hay una memoria con una exterioridad material, una que no interioriza, que no difiere al otro, que no hace el duelo, pues supone la finitud de la memoria y el vestigio del otro que siempre precede, que permanece indigestible e irreductible a la síntesis totalizadora o a la narración exhaustiva, puesto que “el otro resiste la clausura de nuestra memoria interiorizante” (MPD: 44-45). Asimismo, el texto sobre de Man permite rastrear algunos aspectos más del discurso biográfico que se derivan del hecho de que es relato sobre la muerte, discurso tanatográfico y del otro; así mismo, pone en escena la oscilación indecible entre el lenguaje performativo y el constatativo (MPD: 130-131), lo cual sustenta la afirmación de que el sujeto que narra, la voz que relata es un efecto que se produce por la narración o por la atestación.

Ahora bien, la ficción y el testimonio tienen condiciones de posibilidad en común, como son la competencia y el uso del lenguaje. Pero la literatura no supone el compromiso de decir la verdad ante

la ley, por ello no se puede decir que alguien miente, sino que en el testimonio, en el relato, la verdad se da u ofrece como promesa. Por otra parte, estos límites no son tan claros, son, de algún modo, reversibles entre sí, indecibles, como se indica a continuación:

alusión entonces evidente a una distinción entre ficción y autobiografía que no solo permanece indecible, sino que, lo que es más grave, en la indecidibilidad de la cual, precisa de Man, es imposible, mantenerse de modo estable o permanente. Nos encontramos entonces en una imposibilidad doble y fatal: imposibilidad de decidir así como imposibilidad de permanecer en la indecidibilidad (DMB: 10-11).

Entonces, las divisiones tiemblan, el testimonio no es solo constatativo, tiene también una fuerza performativa que no se puede ignorar, pues, como sostiene Derrida, “hay un genio del *rejoint* que nos recuerda que el acto testimonial es poético o no lo es, dado que debe inventar su lenguaje y sus formas en un performativo inconmesurable” (DMB: 109). En consecuencia, la indecidibilidad entre el relato y lo autobiográfico, entre lo constatativo y lo performativo, hacen que la condición de posibilidad tanto del testimonio como del relato sea poética, por lo tanto, el testigo debe ajustarse a los criterios de lo testimonial, pero, simultáneamente, “inventar, de modo cuasi-poético, las normas de su atestación” (DMB: 46).

En efecto, en la escritura del relato y en el testimonio se da la contaminación entre lo único y su repetición, ya que sus enunciados son constatativos y performativos a la vez: son promesa de verdad y puesta en escena en la cual el testigo que rinde testimonio se ofrece y expone en un momento particular, habla en primera persona, presentándose como garante. En suma, Blanchot y Derrida nos llevan a problematizar las categorías en las que confiamos cuando se intenta excluir a la ficción y al arte de lo testimonial, ya que el testimonio no es solo un ejercicio para constatar hechos, sino que es un acto performativo, de creación poética. Precisamente, esto “ocurre como impureza y aquí la impureza es la oportunidad” (CEI: 68,145).

### *2.3.2 Relatos del otro y de la muerte*

Si el relato no habla necesariamente de algo ocurrido o de lo vivido por un sí mismo, cabe preguntarse qué es lo que está en juego en la narración literaria, sobre todo, si se han trastocado los límites entre lo constatativo y lo performativo. Tenemos como hipótesis que la alteridad y la muerte ponen en entredicho la pretensión del establecer los límites del género autobiográfico, es decir, de los relatos acerca de un sí mismo y de su vida. Para dar cuenta de esto, recurrimos al análisis de un escrito de

Maurice Blanchot, *El instante de mi muerte*, en el que lo indecible entre el sí mismo y lo otro, así como entre la vida y la muerte están en juego.

Si la escritura opera como relación con la alteridad, como huellas que no reafirman presencias, como reiteración (repetición que altera), si cuestiona la identidad del sujeto que cree dominar la escritura, el sentido ¿cómo es posible la autobiografía? La escritura autobiográfica tendría que tratar con un sujeto que está marcado por la alteridad, tendría que dar cuenta de la remisión entre elementos heterogéneos, pero relacionados recíprocamente en un movimiento que conjuga lo auto referencial y la alteridad sin reunirlos en una síntesis o identidad. Dado que la lengua impone al sujeto hablante la alteridad, lo autobiográfico habría de convivir con la problematización de la relación de apropiación y dominio del sujeto sobre la lengua (MdAu: 27). Además, hay que enfrentar las condiciones paradójicas de la inscripción, puesto que la escritura deconstruye la figura del sujeto que se supone es objeto y “autor” de la autobiografía. Una consecuencia que obtenemos de esto es que el sujeto que narra, la voz que relata es un efecto que se produce por la narración o atestación misma.

Remitámonos a un caso. *El instante de mi muerte* es un escrito que según el tiempo dramático está fechado en 1944, a finales de la segunda guerra mundial, y cuenta las vivencias de un joven que estuvo a punto de ser fusilado. Derrida duda de que sea un relato ficticio y propone seguir las huellas testamentarias, jugando con los indicios que van desde lo ficcional hacia lo testimonial y lo biográfico, gracias a algunas menciones de una carta de 1994 en la que Blanchot dice que 50 años atrás, un 20 de julio, estuvo a punto de morir; lo que desplaza la narración hacia la atestación de algo ocurrido y conocido: la ocupación nazi y los movimientos de resistencia. Se trata, entonces, de otro registro de escritura que se entretreje con el relato ficcional llevando a lo indecible los límites que quieren trazarse. Esto corresponde con las condiciones que la inscripción literaria enfrenta, dado que, en tanto institución ficticia y de lo ficticio, implica la singularidad de la fecha y la repetición, así como lo performativo que instituye pero también cuestiona la institución literaria (CEI).

Según el relato, una tarde de verano europeo, todos los moradores de una vivienda denominada el “Castillo” fueron llevados fuera por un grupo de soldados presuntamente nazis; luego de permitir que las mujeres y los niños regresaran al interior del lugar, algunos jóvenes fueron dispuestos para el fusilamiento, pero el ruido de las balaceras y bombas en el entorno distrajeron al teniente en el momento en que ya los fusiles apuntaban y estaban listos para disparar. En medio de la confusión, un soldado da al joven la oportunidad de irse, después de decir que no son alemanes y revelar su procedencia: eran mercenarios rusos de la Armada Vlásov (Blanchot, 1999: 19-20). Las tropas se



retiran sin incendiar el Castillo, como sí ocurrió con otras de las viviendas, mientras que el joven se reguarda en el bosque, donde permanece hasta recuperar el sentido de lo real (Blanchot, 1999: 21).

Al respecto, Derrida comenta que fue una experiencia de la muerte, un instante, de ligereza ante una muerte imposible, imposibilitada, siempre venidera, muerte anterior e incierta, que remite a un pasado sin presente y no individual, a un instante no idealizado, sino puesto en demora. Efectivamente, esta es la causa del interés en este relato, ya que da testimonio de este extraño acontecimiento “de un modo, vamos a verlo, abisal, elíptico, paradójico y, además, indecible” (DMB: 65).

Además de la cuestión temporal, Derrida hace algunas observaciones respecto a la voz que narra y al presunto “sujeto” del relato. Aunque el narrador presenta al joven como una tercera persona, su acto de memoria está escrito inicialmente en primera persona: “me acuerdo de un joven —un hombre todavía joven— privado de morir por la muerte misma —y quizás el error de la injusticia—” (Blanchot, 1999: 17). Aquel hombre joven pudo ser el mismo Blanchot, quien ahora no podía reconocerse como el sujeto-autor del relato y de tal experiencia, pues la escritura supone la división del tiempo y del sujeto, su estar *out of joint*. Es preciso aquí enfatizar que, según Derrida, Blanchot plantea una imposibilidad del presente que trastoca el tiempo, haciendo que el pasado se enmarañe con las huellas del futuro (DMB: 107); ya que “la memoria se proyecta hacia el futuro, y constituye la presencia del presente” (MPD: 68). Lo que hace de la memoria una promesa, y del pasado, algo que no existe ni responde al presente; esto supone la anacronía de un tiempo fuera de goznes y se marca en esta frase: “yo muero antes de haber nacido”. Se evidencia así el anacronismo en el testimonio, pues son diferentes temporalidades las que se encuentran imbricadas, a causa de la simultaneidad de la división y de la suspensión del instante según ritmos discontinuos, según la retórica del tiempo y del espacio irreductible a algún modo de la presencia.

¿Cómo dar, entonces, testimonio de la propia muerte si remite a un pasado que nunca ha ocurrido? Las memorias de sí no son necesaria ni exclusivamente confesionales, sino performativas, ya que “lejos de garantizar ninguna identificación con el *self* o de congregarse alrededor del *self*, esta estructura especular implica una dislocación tropológica que impide toda totalización anamnética del *self*” (MPD: 35). Sin embargo, en esta cultura de la “confesión de sí”, de la subjetividad que se enuncia al atestiguar, que promete decir la verdad e inventa a la vez un relato, solo se puede testimoniar en primera persona, y para ello, se debe sobrevivir a lo acontecido y relatado. Ahora bien, hay otro tipo de supervivencia, aquella de la inscripción singular de las huellas testamentarias que sobreviven a la muerte del firmante y son siempre “memorias de ultratumba” (MPD: 111), pues permanecen después de que el testigo se ha ido. No obstante, toda escritura es un epitafio, al igual

que toda inscripción ideal o autobiográfica es olvido de sí y memoria del otro, debido a que “el discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte; trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografía. Y tienen lugar entre la ficción y la verdad, *Dichtung und Wahrheit*” (MPD: 34).

Entonces, desde la lectura derridiana, el testimonio no depende de cálculo del sujeto sino del otro incalculable, por ello el relato es necesariamente hetero-tanato-gráfico o como dice en cierto momento, hosto-tanato-gráfico: el relato del otro, de un rehén y de la muerte, pues “dice al otro como un rehén de una autobiografía, una *hostobiographie* que en ciertas condiciones (la supervivencia al suicidio), avanza *al modo de una obra de arte*” (DMB: 52). Se hace plausible que en estos análisis está operando la indecidibilidad, entendida ahora como una oscilación que problematiza la diferenciación entre el habla performativa y la constativa, entre los géneros, entre la literatura y la filosofía. En efecto, en esto consiste la perversa ambigüedad e impureza del performativo, en la que se ponen en suspenso las fronteras entre la literatura y sus otros:

es allí que el falso testimonio y la ficción literaria pueden seguir testimoniando con verdad, al menos a título de síntoma, ya que la posibilidad de la ficción ha estructurado, pero por una fractura, aquello que se llama experiencia real [...] Sin embargo, queda, debemos poder decirlo firmemente, que esta indivisibilidad, como las co-implicaciones abisales que engendra, no invalidan en nada la exigencia de veracidad, de sinceridad o de objetividad, tampoco autoriza la confusión entre la buena fe y el falso testimonio (DMB: 123-124).

Por ello, respecto a *L'Instant de ma mort*, señala Derrida: “no sé si pertenece o no, de manera pura y propia, estricta y rigurosa, al espacio de la literatura, si es una ficción o un testimonio, y sobretodo, hasta qué punto cuestiona o hace temblar todas estas divisiones” (DMB: 25), puesto que, está afectado por la fractura desestructurante y el principio de contaminación implicado en la ley de los géneros. Entonces, el texto blanchotiano desborda la oposición y la negatividad, poniendo en escena el pensamiento de la no relación, del *X* sin *X*, de la muerte sin muerte, del testimonio sin testimonio o del relato sin relato. Pero lo neutro no se queda en la negatividad, sino que da el paso del *ni*, ni al *oui*, *oui*. Este pensamiento de lo neutro es afín a la indecidibilidad, en tanto que no se rigen por el principio de no contradicción, sino del tercero no-excluso. Al respecto, escribe Derrida:

*no hay más-allá-de-lo-indecidible*, pero este más allá queda no obstante por ser pensado desde “este punto de ‘referencia’ un poco más confiable”; y uno sólo puede involucrarse así en una promesa, dando la propia palabra sobre este tema, aun si uno la niega al afirmarla irónicamente. Queda por pensar la indecidibilidad, una que ya no está vinculada al orden del *cálculo* entre dos polos de oposición, sino al orden incalculable de un totalmente otro: el advenimiento o la convocación de lo otro. Tiene que ser imprevisible, aleatorio más allá de todo cálculo. No hay dentro-de-lo-indecidible, pero una memoria otra nos convoca, nos remite a pensar un “acto” o “*parole*”, o un “acto de habla” que resiste la oposición performativo/constativa, provocando al mismo tiempo la aporía y movimiento hacia adelante, la marcha, la relación de uno con el otro, es decir, la historia del texto (MPD: 139-140).

Aunque la indecidibilidad remite al componente negativo con el que se asocia regularmente lo neutro, en tanto doble negación, movimiento del ni/ni, de la negación como muerte, también es cuestión de una afirmación gozosa y excesiva de la vida, de otra vida, pues no solo se ha liberado de la vida sino de la muerte misma: “tal indecidibilidad es la condición de la deconstrucción: en el sentido de condición de posibilidad, en verdad de eficacia, y al mismo tiempo en el sentido de situación o destino. La deconstrucción es a condición de esto y en esta condición” (MPD: 137-138). Consecuentemente, lo indecible y lo neutro tienen en común poner en suspenso las dualidades jerárquicas, lo que impide elegir sin implicar o excluir simultáneamente las alternativas que se contaminan (doble negación y doble afirmación), pues se trata de “esta ligereza del ‘sin’, del pensamiento del ‘X sin X’, que viene a firmar, consignar y refrendar, reuniendo la experiencia de lo neutro como *neuter, ni-ni*” (DMB: 120).

En síntesis, los escritos derridianos y blanchotianos ponen en juego la exigencia testamentaria de la escritura y la imposibilidad de la veracidad autobiográfica, sin embargo, la relación entre deconstrucción de la subjetividad y el relato autobiográfico no son asuntos incompatibles. Puesto que, la escritura derridiana y blanchotiana no se limitan a una crítica del sujeto fundacional con la pretensión de prescindir o eliminar cualquier figura de la subjetividad; por el contrario, encontramos que en la escritura del relato y en las narraciones autobiográficas, tanatográficas y hetero-bio-gráficas se producen performativamente versiones no sustanciales de la subjetividad, en tanto que no son el polo fundador de la narración misma, sino que son efectos de la escritura y del relato. Ahora bien, en vez de limitarse al aspecto constatativo del testimonio, la escritura blanchotiana y derridiana implican la performatividad del testimonio. El cual ocurre como acto poético que trastoca la temporalidad de la narración, poniendo el tiempo fuera de goznes, exponiendo a la intempestividad que trastoca la temporalidad determinada por el presente y dirigida a la posibilidad de la muerte. Dicho acto poético también implica la suspensión y la demora, como lo formula Blanchot en estas líneas: “qué importa. Tan sólo permanece el sentimiento de ligereza que es la muerte misma o, para decirlo con más precisión, el instante de mi muerte desde entonces siempre pendiente” (Blanchot, 2004: 26). Es en estas tensiones y en el suspenso errante de un pensamiento de lo neutro y lo indecible que la escritura de Derrida y de Blanchot intentan demorarse.

### *2.3.3 Autobiografías del animal*

Previamente, al ocuparnos de lo indecible con respecto al lenguaje, hemos encontrado como una constante el cuestionamiento de la subjetividad fundacional, parlante y soberana. A continuación,

abordamos la “pregunta por el animal” en relación con el lenguaje y la escritura literaria con la intención de indagar por las consecuencias que tiene este interrogante desde la lente de lo indecible. Una de las posibles rutas de respuesta es que el pensamiento derridiano pone en cuestión los límites de lo vivo, lo humano, lo animal, lo propio y la alteridad (Cfr: BSI; BSII; Balcarce, 2020: 92); lo que tiene como consecuencia el conmovir las certezas de la enunciación de un sujeto que cree en su propia identidad, en su función de “quién” humano, opuesto al “qué” en función de objeto o “animal”. Precisamente, es ese “quien” humano el que supuestamente funge como autor, como escritor que narra su vida, pero la indecidibilidad de los límites entre lo humano y lo animal pone en entredicho tales .

A estas problemáticas no solo se enfrentó Derrida en sus últimos seminarios, pues acompañaban a otros interrogantes insistentes en sus escritos, permitiéndole desplegar una figura de la alteridad radical, la cual cuestiona aquello que en la tradición filosófica se define como lo humano, lo que le es propio y esencial. Precisamente, ese es el nodo que nos interesa explorar en esta parte del texto, apoyándonos en nociones indecibles como hetero-tanato-grafía y zoografía que nos sirven para orientar el recorrido y problematizar la escritura autobiográfica.

En múltiples ocasiones, Derrida interroga la lógica en la que lo propio de lo humano es la excepcionalidad que sirve para trazar la división reductiva que lo opone a lo “animal”. No obstante, lo “humano” y lo “animal” son palabras utilizadas para denominar generalidades indeterminadas, para conjuntos que suponen determinaciones homogéneas de lo animal soportadas en límites oposicionales. Estas distinciones son antropocéntricas y antropomórficas (FBM: 158), y evidencian la correspondencia entre las tesis del logocentrismo y las definiciones de lo humano, planteamientos que son hegemónicos y que corresponden también a una determinación de lo animal como opuesto al hombre; pero, señala Derrida, “lo que resiste a esta tradición predominante es muy sencillamente que hay unos vivientes, unos animales, algunos de los cuales no tienen que ver con lo que ese gran discurso sobre el Animal pretende adjudicarles o reconocerles” (QD: 75).

En la tradición filosófica la pregunta por lo humano se ha resuelto a partir de características que se niegan a “lo animal”: el dominio y uso del lenguaje (considerado exclusivamente desde la perspectiva humana), el estatus moral, la relación con la muerte, la pobreza de mundo del viviente animal; es el caso de Heidegger, quien intenta determinar lo propio del hombre, distinguiéndolo radical y rigurosamente del animal que “no será jamás ni sujeto ni *Dasein*” (FBM: 283), pues es el hombre *quien* configura y tiene completo acceso al mundo, *quien* se relaciona auténticamente consigo mismo y con su finitud (Heidegger, 2007: 243). Por el contrario, para Derrida la pregunta por el animal es

siempre una contestación de la figura del sujeto, de esa ficción que históricamente ha tenido variantes y efectos diversos; pues, como bien se señala en “*Il faut bien manger*”:

no ha habido jamás para nadie El Sujeto [...] El sujeto es una fábula [...] y esto no significa dejar de tomarlo en serio (es la seriedad misma), sino interesarse en aquello que una fábula de este tipo implica en cuanto a palabra y ficción *convenida* (FBM: 289).

Entonces, cuando se habla de “sujeto” no solo se pone en debate la identidad, el sustrato incambiable, sino las versiones divergentes de la pretendida presencia para sí en la que se revela la no coincidencia, la dehiscencia y la dislocación (FBM: 283). Por otra parte, en el seminario *La Bête et le Souverain* Derrida rastrea los límites de la estructura que opone la subjetividad soberana a un otro “animal”, enfatizando en el intrincado nexo entre el pensamiento político que, a pesar de considerarse secular (o a causa de ello), opera con conceptos teológicos que replican los esquemas humanistas de exclusión de lo animal, ubicando al humano entre dos figuras de la alteridad (dios y el animal) que definen por vía negativa una subjetividad humana y soberana (por su fundamento antropológico-teológico). Según este esquema, el animal se pone bajo la mirada examinadora del soberano que lo domina y controla, reduciéndolo a objeto de su saber y dominio (BSI).

Igualmente, tratando estas cuestiones, en la primera parte de *L'Animal que donc je suis*, Derrida relata en primera persona un suceso de la cotidianidad con el estilo reiterativo e hiperbólico que caracteriza su escritura. Verse o saberse desnudo ante un viviente, por ejemplo, un gato, impone la sensación de pudor, de extrañeza y ex-apropiación, ya que pone en escena la indecidibilidad entre el “humano” y el “animal”, deconstruye la posición soberana. Por ello, de modo dramático, Derrida inquiere: “¿pero, *quién*, por lo tanto? Puesto que ya no sé entonces (a) quién estoy si(gui)endo o a quién expulso, quién me sigue o quién me expulsa. Quién va antes y quién va detrás de quién. Ya no sé por dónde empezar” (AJS: 25).

Entonces, la mirada desatendida de un animal, su silencio inarticulado, el pudor al verse y saberse visto conmueven la seguridad ontológica de un sujeto que cree en su propia identidad, en su función de “quién” humano, de sujeto, opuesto al “qué” en función de objeto o “animal”. Es por ello que el límite para identificar al sujeto de la enunciación está garantizado por la estructura de las preguntas que posicionan al sujeto humano dotado de palabra e identidad como foco relacional y ordenador. Dicho sujeto *soberano* es *quien* observa al otro como objeto de la enunciación. He aquí dispuesta la escena de la soberanía logocéntrica en la que el lenguaje es pensando en función de la mirada vigilante, calculadora y teorizante.

En la dramática narración se ponen en cuestión y se repliegan los límites de la distinción entre el “yo” y “el animal”, puesto que, para Derrida, ser un animal es condición para el decir “yo”. Cuando el filósofo dice el animal, dice una tautología debido a que el sujeto (filósofo, humano, racional) es también el animal autobiográfico (AJS: 66). Si llevamos esta perspectiva acerca de la escritura a la pregunta por el animal, encontramos que la repetición y alteración auto-referencial es siempre autobiográfica, pero, simultáneamente, zoográfica, pues es el hablar del animal, es el trazar huellas del viviente. Asimismo, la auto-bio-grafia supone la *différance*, el intervalo, la contingencia, la dislocación entre el tiempo de la vida y su relato. En consecuencia, para que ocurra lo autobiográfico, el movimiento autorremisional no es el de un sujeto idéntico a sí mismo que se manifiesta trasparentemente en un relato sobre su vida; sino que habría de ser un movimiento que repite y altera las huellas, en el que no hay apropiación por parte del “autor” o “sujeto” de la escritura autobiográfica.<sup>40</sup>

Como hemos venido señalando, aunque el pensamiento de la huella puede considerarse limitado a la cuestión de la escritura o la literatura, lleva consigo la problematización de lo viviente, del límite oposicional entre el hombre y el animal, así como una crítica del fono-logo-centrismo que le es correlativo, tal y como se plantea en el apartado “*Violences contre les animaux*” de la entrevista con Elisabeth Rudinesco:

desde *De la grammatologie*, la elaboración de un nuevo concepto de la huella debía extenderse a todo el campo de lo viviente, o más bien de la relación vida/muerte, más allá de los límites antropológicos del lenguaje “hablado” (o “escrito”, en el sentido corriente), más allá del fonocentrismo o el logocentrismo que siempre confía en un límite sencillo y oposicional entre el Hombre y el Animal (QD: 74).

Según esto, la escritura derridiana siempre ha sido zoografía y hetero-grafia, escritura del viviente y de la alteridad, por ello Derrida dice que siempre escribió sobre y dirigiéndose a ese sí mismo que no puede ser más que otro y animal (AJS: 37). Entonces, según nos interesa destacar, la concepción de la escritura derridiana supone la deconstrucción de la metafísica de la presencia y de la subjetividad, puesto que problematiza la distinción jerárquica entre el hombre y sus otros. Efectivamente, la cuestión de la escritura y del trazo en la filosofía derridiana no es un asunto exclusivo del modo de ser y de subjetividad humana, sino que es también una indagación por las huellas autobiográficas del viviente.

---

<sup>40</sup> Esto permite responder a la lectura de Calarco respecto al compromiso de Derrida con la noción metafísica de subjetividad, pues la deconstrucción de los límites entre humano y animal no es una actividad del sujeto, sino un proceso indeterminado, neutro, impersonal e indecible.

Ciertamente, la indagación por la escritura se cruza con la pregunta por el animal en la misma empresa deconstructiva de las metafísicas de la presencia y de la subjetividad, de modo que lo autobiográfico es zoográfico en tanto trazo signo o huella del viviente, en tanto firma autobiográfica del animal, pues las huellas son la marca de la alteridad, de la llegada del otro, por lo tanto, no se dejan apropiar ni tampoco borrar. En consecuencia, lo zoográfico no es un ejercicio de escritura netamente constativo, sino que lleva a cabo la contaminación indecible entre lo constativo y lo performativo. Por lo cual, las grafías del viviente no son el simple relato de lo ocurrido o de lo vivido, sino que son las huellas o firmas que producen al firmante.

Una consecuencia de ello es que, incluso al pretenderse autobiográfica, la escritura esté en relación indecible con la alteridad (AJS: 56). De manera que no supone simplemente la oposición entre un *mismo* humano y un *otro* a su imagen, ya que el cara a cara con el animal no es una proyección del rostro humano que reafirma límites inquebrantables, sino que se trata de un encuentro con la alteridad que me obliga y se me impone. Es así como la pregunta por lo animal evidencia la exposición a la alteridad radical de lo animal que también puede propiciar nuestra reflexión ética, lo que, de acuerdo con Matthew Calarco, anuncia y contiene la traza de una situación básica: “un encuentro disruptivo con el sufrimiento animal que invita y provoca el pensamiento” (2008: 117). Entonces, si lo animal es una forma de lo otro, la alteridad no se limita a un otro del hombre, sino que cuestiona la noción de lo humano y del sujeto, sus límites y fundamentos; es por ello que la escritura del sí mismo o del ser vivo se contamina con la alteridad, con la finitud y la indeterminación (AJS: 64).

Otro asunto a considerar es que Derrida no sostiene una continuidad homogénea entre el hombre y lo que se denomina animal; puesto que, si se pone el énfasis en lo homogéneo y en lo continuo, se deja de lado el interés siempre manifiesto de la deconstrucción por las diferencias, lo heterogéneo y las rupturas (AJS: 46-47). No obstante, estas distinciones humano-animal corresponden a una configuración temporal particular, histórica y sujeta a cambio. Al respecto, señala Julieta Yelin que es importante pensar múltiples zonas de frontera que sean desplazables e inciertas pues “no existe una línea divisoria única que separa lo humano de lo animal de una vez y para siempre, sino múltiples líneas divisorias en tensión y movimiento constante” (Yelin, 2011: 83). Precisamente, Derrida no propone eliminar o borrar las diferencias entre lo humano y lo animal, pero sí cuestiona el límite que los opone y que los enfrenta, pues lo indecible impide que se asuma alguna de las posiciones sin remitir a la otra, sin caer en contradicción, evidenciando la tensión entre elementos heterogéneos que no se reúnen o fusionan en una unidad, en un conjunto homogéneo (lo animal).

Esta posición da cabida a críticas sobre el compromiso con ciertas nociones metafísicas del sujeto, dado que, según señala Calarco en *Zoographies*, a pesar de cuestionar este aspecto del pensamiento de Heidegger, Derrida no se distanciaba totalmente de los supuestos de la metafísica de la presencia y de la subjetividad que critica, ya que no renuncia a la distinción dual humano-animal, rechazo que para Calarco es necesario para no caer nuevamente en los avatares del concepto de subjetividad que

casi siempre es presentado en términos antropocéntricos también. El sujeto no es simplemente un sujeto neutral de la experiencia, sino que es también siempre un sujeto *humano* de experiencia, y la metafísica se funda inicialmente, e incluso más que eso, en una meditación sobre modos específicamente *humanos* de subjetividad (Calarco, 2008: 12).

Esto mismo ocurre con el intento de salir del humanismo metafísico, gracias a la consideración de la finitud radical, de la mortalidad como algo propio del hombre, puesto que son características que sirven para mantener formas sutiles y sofisticadas de antropocentrismo. Por otro lado, Calarco se apoya en los planteamientos de Val Plumwood, pensadora australiana que ofrece un relato a propósito del encuentro mortal y paralizante con un cocodrilo. Efectivamente, en el texto “*Pray for a cocodrile*” cuenta que estuvo a punto de morir al ser atacada por el animal. Esto le permite evidenciar que fácilmente se cambia la posición de ser humanos depredadores para llegar a ser presas y alimento para otros animales. Es este un caso en el que la superioridad soportada en la agencia moral, el lenguaje o la racionalidad no resiste un encuentro con la muerte y con lo animal como el que ella vivió. Por ello, destaca Calarco que la experiencia de Plumwood permite socavar “radicalmente la distinción humano-animal y coloca lo que llamamos ‘humano’ y ‘animal’, en una zona de profunda identidad llamada indistinción (Calarco, 2013: 28-29). En consecuencia, para desplazar el antropocentrismo, lo más importante es pensar en la disposición para aceptar la “indistinción frente al mundo que la rodea, la pérdida de su propiedad humana” (Calarco, 2013: 31).<sup>41</sup>

Para Derrida permanece la tensión indecible entre lo animal y lo humano, la coexistencia de elementos que ya no son simplemente contradictorios por el límite que los opone, sino que son reversibles entre sí, expuestos a la temporalidad o al acontecimiento. El aspecto en el que sí avanza ampliamente la crítica derridiana del humanismo es en la consideración de la muerte como aspecto propio de la singularidad y excepcionalidad humana; pues allí se encuentran importantes aporías del pensar filosófico (Cf. Ap). En efecto, Derrida señala que la huella de escritura implica relaciones

---

<sup>41</sup> Desde esta perspectiva, Julieta Yelin señala que el pensamiento posthumanista asume una herencia nietzscheana que cuestiona la jerarquización y la exclusión, y se empeña en desplazar el antropocentrismo que ha reinado en la filosofía occidental. Lo que remite a una constelación de problemas acerca de la vida y las formas en que es narrada o estudiada, a saber, “los procesos de subjetivación y desubjetivación; las relaciones entre la noción de animal no humano y la de animalidad humana; la tensión existente entre la concepción del cuerpo como propiedad e identidad y como materialidad radicalmente impersonal; la crítica al discurso humanista de la especie” (Yelin, 2011: 41).



indecidibles entre la vida y la muerte, que es posible en el entre de *la vida la muerte* (Cfr. OT), sintagma que da título a uno de los seminarios (1975-1976) recientemente publicados. Esto permite sostener que la escritura que se define como autobiográfica es también tanatográfica, de modo que supone una relación con la muerte, tal y como se plantea en *La voix et le phénomène* (104) y en *De la grammatologie* (89) a propósito de la voz ideal que para escucharse a sí misma tiene que reiterarse, que requiere siempre de la inscripción que la expone a la contingencia, a la finitud, a la muerte, al intervalo entre la escritura y la vida, a la *différance*. Por lo tanto, la huella autobiográfica es tanatográfica, de la firma o la nominación, es siempre huella del “yo estoy muerto” que configura el *cogito*, incluso, al decir “yo”, pues ese también es un nombre impuesto según la estructura sacrificial de la nominación, en la que se imponen los poderes de quien nombra sobre lo nominado; de manera que aquello que porta un nombre, sea humano o animal, está ya sometido, aniquilado, muerto.

Ejemplo de esto lo encontramos en un texto en el que es indisociable lo “autobiográfico” de lo zoográfico. “*Un ver à soie*” es un escrito que trata sobre la ceguera, el velar y el desvelar, pero también sobre el anuncio inminente de una enfermedad mortal y del duelo que se anuncia. El relato final de este texto rememora (o fabula) un acontecimiento de infancia que entrelaza lo autobiográfico con lo zoográfico, la escritura de sí del animal con la mortalidad y la alteridad (Voi: 86), al narrar las transformaciones de unos gusanos de seda en una caja de zapatos del pequeño Jackie Derrida. De modo que, la alteridad, la singularidad performativa de la firma se conjugan en estos relatos de sí, del otro, de *la vida la muerte* y de la animalidad. Igualmente, en “*Che cos'è la poesia?*” se entrecruzan las cuestiones poéticas con la animalidad, con aquello que no se reduce al registro del *logos*, de lo humano como modelo de la subjetividad, en efecto, ante la pregunta ¿qué es la poesía?, se lee lo siguiente:

llamarás desde ahora poema a una cierta pasión de la marca singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del *logos*, ahumana, doméstica apenas, no reapropiable en la familia del sujeto: un animal convertido, hecho un ovillo, vuelto hacia el otro y hacia sí, una cosa en suma, y modesta, discreta, cerca de la tierra, la humildad que tú *apodas*, transportándote así en el nombre más allá del nombre, un erizo catacrético, todo flechas afuera, cuando este ciego sin edad oye pero no ve venir la muerte (CPE: 307).

Se condensan en esta cita, y en el texto al que pertenece, diferentes elementos que han sido indispensables para nuestra aproximación a la escritura, a la poesía y a la literatura en la obra derridiana: el cuestionamiento de la subjetividad, del logocentrismo, de la distinción humano/animal que es un rasgo característico del pensamiento deconstructivo, en el cual la singularidad del trazo y de la firma no supone un sujeto autónomo, activo e identitario como autor o firmante, dado que, como señala Derrida, “sin sujeto quizás hay poema [...] pero yo no lo escribo nunca. A un poema yo no lo

firmino nunca. El otro firma” (CPE: 307). En suma, aunque la escritura se pretenda autobiográfica es relato del otro y de la alteridad, opera como remisión incesante que da lugar a la singularidad de la huella indecible, del resto que no logra ser incluido o sintetizado por la lógica identitaria. Entonces, según hemos demostrado en esta parte, en los textos de Derrida la escritura, la alteridad, la vida y la muerte han estado simultáneamente intrincadas para cuestionar el logocentrismo, el cual se ocupa de lo animal y de lo vivo solo desde perspectivas racionales, ideales y antropocéntricas.

Como conclusión de este capítulo, señalamos que dados los antecedentes y problemáticas en común con los planteamientos de Maurice Blanchot, fue posible ampliar y sustentar la perspectiva desde la que se trató la escritura, la literatura y la poesía, apoyada en los diversos modos de lo indecible, en tanto ejercicio deconstructivo de remisión y alteración que no es una actividad por parte de un sujeto que se reafirma a sí y a sus propiedades. Igualmente, vimos que las contaminaciones entre los planteamientos de estos escritores se entrelazan con indagaciones insistentes en las filosofías y en los debates poéticos y estéticos, como son las distinciones y jerarquías entre las artes, entre los géneros, como es el caso del relato, la novela y la autobiografía y el testimonio. En efecto, para Derrida y Blanchot, la escritura es un trabajo de lo fragmentario y de la dispersión que no se rige por esencias, teologías, orígenes o por la búsqueda del sentido.

Por otra parte, apoyándonos en la noción de escritura en tanto montaje diseminante, pudimos ver cómo en la pregunta auto referente de “¿quién soy yo?” está en juego el movimiento de re-envío desterrante y de alteración que caracteriza el modo derridiano de pensar la escritura, el cual impide a esta pregunta identificatoria tener un emisor, un mensaje y un destinatario plenamente identificable. Por último, relacionamos el cuestionamiento de la figura del sujeto y de su identidad con la indagación por lo animal y su lugar en la perspectiva estética derridiana, en particular, con la escritura literaria o poética que da lugar a la zoografía y la hetero-tanato-grafía. Asimismo, se mostró la tensión indecible entre lo animal y lo humano, en tanto coexistencia de elementos que no son simplemente contradictorios u opuestos, dado que lo indecible conlleva la dificultad para determinar algo propio o esencial al hombre, evidenciando la conmoción de fronteras supuestamente indivisibles.

Aquí confluyen rasgos de la interpretación de las artes a partir de Derrida: la exposición a la alteridad de las obras que se resisten al análisis y el concepto, el cuestionamiento de la subjetividad, como consecuencia de no considerar el arte y el lenguaje como elementos determinantes de lo humano o bajo el dominio de un autor o artista como interprete privilegiado, lo que corresponde con una perspectiva posthumanista que no asume el lenguaje ni las artes como criterio de excepcionalidad humana (Wolfe, 2009: XV; Billi, 2016: 21). A continuación nos ocupamos de la escritura

performativa del espacio en la arquitectura y de la pregunta por la ciudad y el habitar, teniendo en cuenta que la espacialidad y la fragmentariedad de la escritura remiten a la noción de *différance*, en tanto diferimiento y espaciamento performativo que inscribe y altera.

### Capítulo 3. Espacio, arquitectura y ciudad

¿Qué tiene que ver la deconstrucción con la arquitectura, aquella disciplina que por asociarse con lo utilitario es considerada un arte rudimentario, alejado de lo espiritual, arte de la forma, del alojar y de las estructuras? En el apartado inicial de este capítulo mostraremos que lo espacial es un aspecto determinante de lo que Derrida entiende por escritura, y que la escritura como trazo espaciante deconstruye las nociones del orden y del origen en la filosofía junto con las jerarquías y trascendencias que implican. Veremos que algunas filosofías usan la arquitectura como metáfora espacial del pensamiento, especialmente, cuando se denominan a sí mismas como ejercicios fundacionales que pueden otorgarse sus principios o límites. Asimismo, se evidenciará la pretensión de ordenamientos arquitectónicos sistemáticos que se manifiestan en las metáforas de la demolición o fundación de soportes. Tales concepciones de la sistematicidad filosófica y de valoración del arte de la espacialidad están presentes en la estética hegeliana y kantiana, pues asignan a la arquitectura funciones prácticas y utilitarias consideradas inferiores, además de funciones simbólicas como la conmemoración de lo divino y lo humano.

Al abordar dichos debates desde la filosofía derridiana, nuestra pesquisa pasa por el cuestionamiento de la presencia, del origen, del sujeto como fundamento del sentido, como orientador del discurso y de la distribución espacial. Esto gracias a la escritura como espaciamiento que cuestiona las metafísicas de la presencia que privilegian la literalidad frente a lo metafórico, lo inmediato ante lo diferido. Precisamente, la *différance* es una noción indecible acerca de la escritura entendida como espaciamiento y diferimiento, como producción performativa que trastoca la temporalidad y el orden espacial, dado que no remite a la presencia inmediata o a una marca primigenia sino a la reiteración de trazos. Por ello, permite pensar en la performatividad de la escritura arquitectónica. Otro término indecible con esas características es la *khôra*, pues supone la reiteración *ad infinitum*, la proliferación de capas superpuestas, así como la simultaneidad de la inclusión y la exclusión, desafiando la lógica de la no contradicción y del tercero excluido, ya que en tanto género más allá del género, no se ajusta al pensamiento de la no-contradicción, sino al razonamiento híbrido (Kh: 16).

Luego, nos centraremos en las discusiones con arquitectos como Bernard Tschumi, Peter Eisenman y Daniel Libeskind para rastrear el cruce y la contaminación de disciplinas, el cuestionamiento de la

subjetividad fundadora, del arte como privilegio humano, así como el uso conmemorativo de la arquitectura. En efecto, es posible analizar los proyectos de estos arquitectos desde la escritura como espacialización, como superposición y desplazamiento. Por otra parte, se aborda la pregunta por las ciudades, su memoria y su porvenir, por la necesidad de decisiones, de planificación, de negociaciones e intervenciones en sus espacios, lo que lleva al componente ético-político de lo indecible. También nos permite contrastar la propuesta derridiana con teorías urbanísticas modernas, con el Situacionismo y el habitar heideggeriano. Finalmente, recurrimos a la *faxitextura*, indecible que responde a las condiciones que las nuevas tecnologías de la comunicación ofrecen para pensar *de otro modo* la arquitectura y las diversas configuraciones de la “ciudad”, en tanto híbrido de modelos y dinámicas económicas, tecnológicas y ecológicas. Al preguntar por la espacialidad, el trazado arquitectónico, la ciudad y el habitar en la estética derridiana, encontraremos las implicaciones de lo indecible en la arquitectura. Asimismo, se evidenciará la dislocación de las dualidades jerárquicas en las artes y la contaminación mutua entre disciplinas.

### *3.1 Arkhé e instituciones*

#### *3.1.1 Los sistemas y las instituciones en deconstrucción*

Para indagar por la interacción entre deconstrucción y arquitectura, conviene observar cómo la deconstrucción del orden y de los fundamentos afecta a esta disciplina, al cuestionar el significado de lo arquitectónico, de la fundación, así como la noción de trazado o escritura que le corresponde. Para ello, a continuación, se indaga por las metáforas arquitectónicas que fundan discursos e instituciones, así como por los procesos de construcción y escritura del espacio. Esto permite abordar las problemáticas interacciones entre filosofía y arquitectura, recurriendo a nociones indecibles como *différance*, *khôra* y *faxitexture*, las cuales trastocan el valor del orden y del origen (*arkhé*), la necesidad de la sistematicidad arquitectónica en la filosofía en tanto institución, gracias a una comprensión de la escritura en tanto trazo diferencial y espacial.

Comencemos por señalar que en la década de 1980 hubo gran interés por el contagio mutuo entre arquitectura y los textos de Jacques Derrida (Wigley, 1993: 235). Sin embargo, no proponemos un debate sobre la influencia que una filosofía podría tener en algunos arquitectos, sino que, se trata de la tensión entre estas instituciones y de la contaminación de las fronteras disciplinares, lo que se dio gracias a alianzas fortuitas como bien lo señalan los arquitectos Peter Eisenman (2015) y Bernard Tschumi (2015). Siendo interrogado por estos vínculos aparentemente necesarios, el filósofo insiste en que no hay un “matrimonio feliz” entre una teoría denominada “deconstruccionista” y la

arquitectura.<sup>42</sup> Más bien, lo que se da es un escenario conflictivo, en el que se presentan problemáticas ineludibles, ya que “no se puede hablar de instituciones sin hablar de arquitectura” (AdE: 239).

Entonces, nos encontramos ante una importante vertiente de indagación, a saber, el aspecto deconstructivo implícito en las artes del espacio, lo cual es destacado también por Christopher Norris en una entrevista en la que pregunta si se puede hablar de un arte o arquitectura deconstruccionista. A lo que el filósofo responde: “la manera más eficaz de poner en obra la deconstrucción es pasando por el arte y la arquitectura [...] La deconstrucción atraviesa, de lado a lado, ciertas estructuras políticas y sociales, al seguir este camino se encuentra con resistencias y desplaza las instituciones” (AdE: 75). Ahora bien, la cuestión arquitectónica no aparece con el primer texto derridiano dedicado directamente a esta disciplina en la década de 1980, sino que esta filosofía depende de cierta noción de la arquitectura, como también lo afirman Mark Wigley (en AdE: 235) y Benoît Goetz (2013: 424).

Además, el movimiento polivalente de acercamiento derridiano a las artes, que en estos escenarios es afirmativo y abiertamente político, demuestra que sus textos no son sólo asunto de crítica literaria, sino que el análisis deconstructivo de las instituciones, de la arquitectura y de la ciudad es diferente al de otras artes que se pretenden más alejadas de lo funcional pues enfrenta otras resistencias y responsabilidades. Efectivamente, el contacto con el libro no es igual que con el espacio de la ciudad, dado que la materialidad de la arquitectura y su escala temporal es otra, por lo cual, los espacios se transforman a otro ritmo, no circulan sino que son recorridos, habitados, prohibidos o privatizados, lo que impacta radicalmente lo político, el acceso a condiciones básicas de subsistencia o de satisfacción de derechos. Efectivamente, los efectos de la planeación y construcción del hábitat o de la ciudad tienen un gran impacto en la vida de individuos y poblaciones, puesto que van acompañadas, precedidas y sucedidas de regulaciones, normativas, lineamientos legales y económicos. Esto permite contrarrestar las acusaciones de desinterés en lo político, de restringir su indagación al mero juego de significantes, o el pensar que todo nexo entre filosofía y arte se limita al mero esteticismo, al goce privilegiado de algunos espectadores o académicos. Por el contrario, para Derrida los conceptos

---

<sup>42</sup> En 1987 el MoMa realizó la exposición “La arquitectura deconstructivista” cuya curaduría y catálogo estuvo a cargo de Philip Johnson y Mark Wigley (1989). Allí se presentan proyectos de siete arquitectos con aspectos en común pero sin responder a una intención programática, de escuela o de estilo. Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Coppe Himmelblau, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Frank Gehry se incluyen en la muestra. Se trata de semejanzas formales, de características compartidas que, según el catálogo de la exposición, responden y radicalizan algunas apuestas presentes en el Constructivismo ruso que no fueron construidas. Curiosamente, en el catálogo el nombre propio “Derrida” no es mencionado. Es un gesto llamativo, ya que en debates acerca de la deconstrucción y la arquitectura se asume incuestionablemente que hay adulaciones mutuas y fáciles traducciones. No obstante, los proyectos reunidos responden a desarrollos y devenires paralelos de la disciplina arquitectónica y no a la sincronía con alguna tendencia filosófica en boga. Esto no descarta el encuentro en torno a problemáticas comunes, lo cual es distinto a la retórica de las influencias.

toman cuerpo, son estructurados, se hacen piedra, camino o casa. Al respecto, en un escrito acerca de Tschumi sostiene Derrida que la arquitectura representa:

la metonimia más poderosa, da la consistencia más sólida, la sustancia objetiva. Por consistencia no entiendo solamente la coherencia lógica, aquella que incluye en la misma red todas las dimensiones de la experiencia humana; no hay obra de arquitectura sin interpretación, incluso sin decisión económica, religiosa, política, estética o filosófica. Pero por consistencia entiendo también la duración, la dureza, la subsistencia monumental, mineral o leñosa, la hilética de la tradición. De ahí la *resistencia*: de los materiales como la resistencia de las conciencias y de los inconscientes que instituye esta arquitectura en la última fortaleza de la metafísica. Resistencia y transferencia. Una deconstrucción consecuente no sería nada si no tiene en cuenta esta resistencia y esta transferencia (Psy II: 96).

Tras la fundación y la institucionalidad de las filosofías está el uso de la arquitectura como metáfora del pensamiento, así como la pretensión de que ese pensamiento que se representa no es arquitectónico; intención que permanece encriptada en las metáforas espaciales con las que disimuladamente inscriben la autoridad en el espacio a partir de los programas filosóficos. A pesar de su coherencia y solidez, se puede intervenir la arquitectura de las instituciones, alterándolas e interpretándolas activamente (AdE: 238). Por ello, en “*Twisting the Separatrix*”, recuerda Jeffrey Kipnis que “la arquitectura es una prueba crucial para la deconstrucción, precisamente porque esta es una escena de lo propio, una escena de estabilidad como ninguna otra —física, estética, histórica, económica, social y política—” (Kipnis, 1991: 32). Precisamente, aquí reside la importancia de detenernos en las cuestiones arquitectónicas, espaciales, dado que el ejercicio deconstrutivo no se reduce a análisis literarios o textuales, sino que expande el horizonte de indagación hacia otros soportes, disciplinas e instituciones.

Para dar cuenta de los gestos fundacionales y sistemáticos, veamos un par de ejemplos en los que la filosofía ha usado la arquitectura como metáfora del pensamiento, especialmente, en ocasiones en que se determina a sí misma como fuente de principios y fundamentos. En los textos de Descartes está presente la metáfora de los pilares del edificio, del plan concebido por un solo individuo; como se constata al inicio de la segunda parte del *Discurso del método*, cuando el filósofo, junto a la estufa, habla de la construcción de una ciudad por un solo arquitecto, siguiendo principios homogéneos y bien fundados que darían como resultado un todo unitario y bien logrado (Descartes, 2011: 109). Se evidencia allí el recurso a la metáfora de la construcción, de los fundamentos, de la planeación de la ciudad, a metáforas urbanas cargadas de aspectos teológicos y políticos. Asimismo, cuando se ocupa de fundar adecuadamente el edificio de las ciencias, a partir de una filosofía entendida como constructora de sistemas, Kant sostiene que la arquitectónica es indispensable para la unicidad sistemática del saber, puesto que,

la razón humana es arquitectónica por naturaleza, es decir, considera todos los conocimientos como pertenecientes a un posible sistema y por ello permite tan sólo aquellos principios que al menos no impiden que el conocimiento que se persigue pueda insertarse en el sistema junto a los otros (Kant, 2014: 397).

Tenemos así una imagen de la filosofía en tanto institución que construye argumentos como se construirían edificios, y cuyos pilares se soportan en la autoridad institucional y disimulada de filósofos y arquitectos. En efecto, en los escenarios de auto-fundación de la filosofía se recurre a procedimientos arquitectónico-filosóficos para colocar los fundamentos sobre las ruinas del destruido edificio metafísico. En estos ejemplos encontramos una problemática inherente tanto a la filosofía como a la arquitectura y a las artes en general, a saber, su carácter instituido, construido, que se erige según principios, procedimientos o límites. Profundizar en estas zonas de confluencia y choque resultó necesario para Derrida, ya que, tras las metáforas espaciales y arquitectónicas, se esconden programas conceptuales y jerarquías filosóficas que pueden ser controvertidas, lo que lleva a interrogar no solo en dirección de los *corpus* filosóficos sino también del saber arquitectónico.<sup>43</sup>

El autor parte de que hay nexos entre arquitectura y pensamiento, por ello no se pueden separar como técnica de materialización o representación en el espacio, por una parte; por otra, como el ejercicio de reflexión o abstracción ejemplificado al inicio de la *Ética nicomáquea*, acerca de la distinción jerárquica entre los diversos fines de las acciones, entre un orden teórico y otro práctico (1094a). Sin embargo, se puede entender lo arquitectónico como pensamiento sin recurrir a la distinción radical entre *praxis* y teoría que implica una “división del trabajo”, una jerarquía política y epistemológica entre quien conoce el orden de las cosas, quien puede enseñar y dar órdenes a aquellos que no piensan de forma autónoma y obedecen sus indicaciones. Las lecturas y escrituras deconstructivas cuestionan estos esquemas y las parejas de conceptos que se aceptan como si no tuvieran historia o como si se sustentaran en identidades fijas; asimismo, desplazan las estructuras sólidas, sean culturales, pedagógicas, políticas y económicas.

Si se asimila la deconstrucción con una metáfora arquitectónica, podría pensarse que, en una *vía negativa*, destruye lo que ha sido construido, analizando piedra a piedra para deshacer la estructura.

---

<sup>43</sup> Bruno Zevi plantea que las aproximaciones teóricas a la arquitectura dependen de diferentes metodologías, enfoques epistemológicos y planteamientos filosóficos que determinan los objetos de estudio y los criterios valorativos. Igualmente, señala que muchos análisis parten de la unidad de las artes y extienden los métodos de valoración de la pintura o la plástica a la arquitectura, dejando de lado lo específico e importante para la arquitectura; en esta perspectiva es común limitar lo arquitectónico a aspectos formales ajenos al contenido: “una vez que la pintura moderna impuso una renovación del vocabulario crítico, se recurrió de un modo especial a la arquitectura y a la música, las cuales, en una clasificación tan superficial como absurda, venían emparejadas a causa de su pretendida fraternidad en la abstracción” (Zevi, 1981: 17).



No obstante, también es un ejercicio que pone en conjunción, que mantiene unidos elementos dispares, como se evidencia en una entrevista con Eva Meyer:

la deconstrucción no es solamente —como su nombre parece indicar— una técnica de construcción a la inversa, que intenta pensar la idea misma de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico, pero, al mismo tiempo, nada menos arquitectónico que la deconstrucción. Un pensamiento arquitectónico solo puede ser deconstructivo en este sentido: como intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en filosofía (AdE: 34).

En consecuencia, la deconstrucción no es una teoría ni un concepto universal, tampoco responde a la pregunta por el “qué es”, por la identidad o la unidad, sea esta un sujeto o individuo, sino que acontece y opera como algo plural y heterogéneo. Además, el deconstruir no es algo exclusivo de la textualidad literaria o filosófica, tiene que ver con juegos de reglas y normas, con otros discursos o constructos culturales y sociales, como con la escritura arquitectónica que es siempre política y está en relación con la construcción sólida y en piedra, con las ciudades y su memoria (AdE: 177). A causa de esto,

el modo en que las calles son trazadas, en el que los edificios son construidos, y muchos más, está esencialmente ligado a la estructura del poder, a la forma y a la fuente de su autoridad, de su control, sin hablar de las iglesias, de los templos, de las relaciones entre el espacio político y teológico y de sus presupuestos (AdE: 252).

Estamos ante una problemática anunciada al iniciar este apartado, pues se evidencia que tras las metáforas arquitectónicas en la filosofía se encuentran programas y autoridades jerárquicas que sirven para erigir e instituir su propia autoridad, pero la escritura pone en cuestión estos ordenes, así como los límites de la literalidad y de lo metafórico, la posibilidad de traducción; ya que, como ha demostrado Derrida en “*Le retrait de la métaphore*” y “*La mythologie blanche*”, pero también en *De la grammatologie* (27), hablar de un sentido propio o literal supone ya la metáfora, quedando en entredicho la distinción entre lo literal y lo que no lo es, entre el original y la traducción, entre la presencia y lo desplazado.

A propósito de esto, Mark Wigley recuerda que para la arquitectura la presencia es inevitable, pero que la filosofía de Derrida se ocupa de la deconstrucción de la presencia en la filosofía y en la reflexión sobre el arte (Wigley, en AdE: 241), cuestionando así la alianza entre presencia originaria y metáfora primera, valiéndose del desplazamiento que difiere la “presencia que desaparece en su propio resplandor, fuente oculta de la luz, de la verdad y del sentido, borradora del rostro del ser, tal sería el *retorno* insistente de lo que sujeta la metafísica a la metáfora” (Mar: 320). Según esto, la filosofía se fundaría sobre una metafísica de la metáfora y “la filosofía, como teoría de la metáfora, habría sido inicialmente una metáfora de la teoría” (Mar: 303).

Esta formulación de lo metafórico y sus redoblamientos remite a “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” de Nietzsche. Allí se plantea que en el fondo la teoría y el sujeto son ficciones o metáforas que se desplazan hacia otras metáforas, movidas por “ese impulso hacia la formación de metáforas, ese impulso fundamental del ser humano, que en ningún momento se puede eliminar porque con ello se eliminaría al ser humano mismo” (Nietzsche, 2011: 617). Derrida retoma esta cuestión insistiendo en que mina las condiciones sobre las que se asienta la filosofía, la cual se sirve de lo metafórico para postular instancias originarias y no metafóricas, mientras que condena lo secundario y metafórico por sus rodeos y desplazamientos frente al sentido y la presencia. De allí la difícil distinción entre lo metafórico y el uso no metafórico, entre el significado literal y el accesorio: “se olvida entonces, simultáneamente, el primer sentido y el primer desplazamiento. No se nota ya la metáfora y se la toma por el sentido propio. Doble borradura. La filosofía sería este proceso de metaforización que se transporta a sí mismo” (Mar: 251).

En suma, examinar el nexo entre las metáforas espaciales fundacionales y el discurso filosófico como institución auto-fundante, nos aportó algunos elementos para establecer el debate entre arquitectura y deconstrucción; dado que si el recurso a lo arquitectónico se da como metáfora instituyente, al trastocar el orden de lo metafórico y lo literal, se ha de reconfigurar el pensamiento acerca del espacio. Precisamente, ese es uno de los nodos de interacción entre deconstrucción y arquitectura que hemos presentado en este apartado. Ahora, avanzaremos en la interrogación acerca de la escritura en tanto producción performativa de espacio.

### *3.1.2 La traza como espaciamento*

En lo que sigue, abordaremos la escritura en tanto trazo espaciante y diferimiento que impide la inmediatez y la presencia. Este es un asunto persistente al polemizar acerca de las metafísicas de la presencia que privilegian la voz frente a lo escrito al considerarlo secundario, peligroso y meramente instrumental por carecer de soporte en un sujeto. Tal exclusión se reproduce en teorías que otorgan a la arquitectura el nivel más bajo en el conjunto de las artes, debido a que es menos capaz de expresar lo espiritual por la rudeza de sus materiales. En contraste con las aproximaciones a las artes desde coordenadas logocéntricas y con las jerarquías coronadas por las artes de la palabra, recurrimos a la *différance* entendida como producción performativa que trastoca la temporalidad y el orden espacial haciéndolos indecibles. Lo que permite pensar alternativas a los términos en los que se ha venido pensando la arquitectura desde los aportes de Kant y Hegel que la determinan en pro la reunión de

los hombres, de la monumentalidad que celebra el orden político y religioso, además de asignarle una posición secundaria frente artes más espirituales y cercanas a la voz.

Similarmente a lo que ocurre con la escritura, y aunque sirva como metáfora fundacional y sistemática, la arquitectura también es considerada suplementaria, inferior, menos lograda o espiritual, dada su condición material y utilitaria. De hecho, cuando algunas filosofías se ocupan de las artes, cuando hay una consideración estética el objeto arquitectónico, la relegan a una posición secundaria. Por ejemplo, entre la primera y la tercera *Crítica*, Kant considera lo arquitectónico ya no como sinónimo de la organización sistemática, sino que, remitiendo a la materialidad y funcionalidad de las artes, le otorga una posición marginal y utilitaria en la jerarquía, según una división que está coronada por la poesía como arte de la palabra y del genio, alejada de lo utilitario, lo material y lo cotidiano. En tanto arte de la forma que expresa ideas con figuras en el espacio, la arquitectura tiene fines arbitrarios y sus objetos están destinados a ser usados, a diferencia de la escultura. Al ocuparse del sistema y división de las artes, en el apartado 53 de la *Crítica del juicio*, señala Kant que:

en la plástica, como primer modo de las artes de la forma, entran la *escultura* y la *arquitectura*. La primera es la que expone corporalmente conceptos de cosas, tal como podrían existir en la naturaleza (como arte bello, teniendo, sin embargo, en cuenta la finalidad estética); la segunda es el arte de exponer conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles, y cuya forma tiene como fundamento de determinación, no a la naturaleza, sino un fin arbitrario, y ha de ser para ello, sin embargo, al mismo tiempo, estéticamente, conforme a fin. En la segunda, un cierto uso del objeto, del arte es lo principal, y a él, como condición, subordinan las ideas estéticas. En la primera, la mera expresión de ideas estéticas es la intención principal. Así, estatuas de hombres, dioses, animales, etc., pertenecen a la primera clase, y, en cambio, templos, edificios, magníficos para reuniones públicas, o también habitaciones, arcos de triunfo, columnas, mausoleos, etc., erigidos para honrar una memoria, pertenecen a la arquitectura (Kant, 2007: 267-268).

Entonces, la escultura se ocupa de cosas naturales, de los dioses, de los hombres y de los animales; mientras que la arquitectura se ocupa de la celebración, la conmemoración del orden humano y divino. Este esquema de interpretación y subordinación tiene una réplica y una variante en la estética de Hegel. De hecho, en *Filosofía del arte o estética*<sup>44</sup> podemos encontrar una aproximación a las artes que las incluye en el sistema junto a la religión y la filosofía, como parte del proceso dialéctico en el que el espíritu retorna a sí mismo en pro de la autorrealización. Esto permite distinguir los objetos culturales de los naturales, dado que no tienen fines en sí mismos. Al arte le corresponde cultivar lo humano, al igual que hacer sensible la idea individualizándola, ordenando la materia por medio del entendimiento, dando forma racional a lo empírico.

---

<sup>44</sup> Recurrimos a las lecciones del año 1826 a partir de los apuntes de Kehler en la edición de Abada.

No obstante, para Hegel hay jerarquías de las artes según el tipo de material al que recurren, los medios que utilizan y las configuraciones entre el contenido y la forma. La arquitectura en su decurso histórico, al igual que todas las artes en el sistema hegeliano, pasa por las etapas simbólica, clásica y romántica, que corresponden a diferentes determinaciones de la forma y del contenido, a momentos del desenvolvimiento del espíritu en la historia. Aunque es temporalmente primera, anterior a la pintura y la escultura, a la arquitectura se le otorga el nivel más bajo, debido a que es menos desarrollada, menos capaz de expresar la idea, debido a que la forma le es dada desde el exterior y la materia sobre la que se aplica es del nivel de lo inorgánico, pero moldeada por la simetría y la armonía. Entonces, la espiritualidad no se realiza adecuadamente en esas formas y materias, pues tienen una relación externa. Si la arquitectura es el primer arte, se debe a que “el elemento sensible de la misma es ya un material sensible, tosco, para el que la forma es algo exterior y no algo autónomo en y para sí, sino algo recíprocamente externo” (Hegel, 2006: 371).

Entonces, para Hegel la arquitectura es arte primera porque delimita un espacio que no es natural, sino ya cultural, espiritual, pues transforma la naturaleza inorgánica, dándole a los materiales formas que los acercan a lo espiritual y a la racionalidad que le es inherente. Por ello, la arquitectura es el arte simbólico por excelencia, su poder reside en que actúa como intermedio entre la experiencia y lo trascendente, en que da forma a lo inorgánico intencionalmente, dotándolo de significado y de sentido para el espíritu (Hegel, 2006: 377), lo fundamental de la arquitectura es crear un segundo cuerpo para el espíritu, realizar lo cultural (Whiteman, 1987: 10). En consecuencia, la arquitectura es el arte de la congregación y el alojamiento que permite la reunión de los hombres y el culto a lo divino. Esta es una actividad que no se reduce a la utilidad práctica, sino que está dotada de significado para el espíritu, de modo que el ser “punto de unificación para los hombres [...] puede haber sido más o menos el fin superior. Añadamos que, sin embargo, esta obra es también algo significativo por sí, aquello donde explícitamente se unifican y se unen en sí” (Hegel, 2006: 379).

En resumen, las condiciones de la imbricación entre filosofía y arquitectura que persisten en Kant y en Hegel son: la reunión de los hombres, la monumentalidad que celebra el orden político, las conmemoraciones del orden existente, resguardar y ser vehículo del sentido, tener carácter secundario frente artes más espirituales y cercanas a la voz. Estos aspectos son interrogados en relación con la metafísica de la presencia y de la subjetividad que informan los sistemas y jerarquías de las artes, al igual que en relación a la espacialidad, el construir y el habitar.

A estas problemáticas remite Peter Eisenman en *Blue Line Text*, allí sostiene que en la teoría arquitectónica contemporánea permanecen criterios heredados de la tradición clásica, aunque se

considere que la ruptura con lo clásico que daría lugar a lo moderno, ya se habría dado después y a partir de las *Lecciones de Estética* de Hegel. Entonces, a pesar de considerarlos superados en la práctica por la arquitectura moderna y postmoderna, prevalecen debates sustentados en esquemas organizados según una dialéctica metafísica que supone términos opuestos, estos son: forma/función, estructura/ornamento, figuración/abstracción. Sobre estos términos se erige el Movimiento Moderno o Estilo Internacional en la arquitectura (1925-1965).<sup>45</sup>

Asimismo, Eisenman señala que el pensamiento de Hegel sobre el arte supone un escenario problemático para la distinción entre una arquitectura clásica y una moderna (1994: 212), ya que, en vez de la ruptura teórica y la fácil delimitación, se dan continuidades entre lo moderno y lo clásico; por ello, en lo que se denomina arquitectura moderna subsisten conceptos y representaciones que remiten a otras épocas, contextos y teorías, de modo que, “mientras las formas verdaderamente tenían un aspecto muy diferente, los términos y la manera según la cual las formas cobraban significación, es decir, como representaban sus pretendidos significados, habían sido extraídos de la tradición arquitectónica” (Eisenman, 1994: 212), lo que genera un complejo interrogante: “¿por qué tiene la arquitectura una dificultad tal en moverse hacia un ámbito poshegeliano?”, a lo cual responde Eisenman que la arquitectura es la disciplina “más difícilmente dislocable dado que la esencia de su actividad consiste en colocar. La arquitectura, para el gran público, es la estructura de la realidad, de la presencia, el ámbito de los objetos” (Eisenman, 1994: 213).

Esto pone de manifiesto el nexo de la narración arquitectónica con una historia soportada en la superioridad de la visibilidad y de la voz, tal “historia como historia del espaciamiento, *como* espaciamiento del tiempo y de la voz, no se separa de la historia de la visibilidad (inmediatamente mediata), es decir, de toda la historia de la arquitectura” (AdE: 105). Estos cuestionamientos corresponden con la crítica derridiana a la subordinación y oposición de la forma a la significación, dado que busca una arquitectura que no sea solo objeto físico, estético o simbólico, que sea texto y que no separe significado y significante, con la intención de sustraerla a finalidades como el servicio al estado o la religión, para pensarla según una historicidad no teleológica ni sincrónica.

Según proponemos, en tales argumentos se soporta la exclusión y las jerarquías en las que la arquitectura es relegada por utilitaria, secundaria, estos esquemas han de ser cuestionados por otra noción de lo espacial y de la escritura que trastoque el sentido, la presencia y contamine las esencias,

---

<sup>45</sup> Las etiquetas estilísticas o periodizaciones de la historia de la arquitectura no corresponden con las filosóficas o las relativas a las teorías del arte. En efecto, la clasificación en periodos, estilos y géneros no deja de ser una problemática tanto para la filosofía como para la teoría acerca del arte.

que problematice las metáforas de la fundación, del orden y del origen. En efecto, según se plantea en una conferencia de 1968, con la *différance* como procedimiento de escritura diferencial y espaciante, “lo que se pone precisamente en tela de juicio es el requerimiento de un comienzo de derecho, de un punto de partida absoluto, de una responsabilidad inicial. La problemática de la escritura se abre con la puesta en tela de juicio del valor del *arkhè*” (Mar: 6). Precisamente, cuando Derrida altera la grafía de la palabra *difference* injertando una *a* que no es registrada por la voz, intenta mostrar que la escritura no es simplemente el vehículo del sentido ni una herramienta inofensiva y confiable que preserva esencias o identidades; de hecho, la escritura entendida desde la *différance* no corresponde al signo ni al horizonte de la presencia, no parte de un origen para desviarlo, sino que hace del desvío, la demora y el aplazamiento la imposibilidad del punto inicial, de la presencia inmediata.

Entonces, la *différance* se resiste a las determinaciones teleológicas u originarias, reúne los trazos divergentes que se desplazan en múltiples direcciones, de modo no sistemático, contingente que excede el cálculo del sujeto, encadenando elementos diferenciales según una temporalidad que no se reduce al presente o a la presencia. Se trata de aquella diferencia que separa los fonemas, que no es ni concepto ni nombre, ni audible ni comprensible, ni activo ni pasivo, que no responde a la oposición de lo sensible y lo inteligible. Puesto que no se hace presente, ni pertenece al orden del “*es*”. También se hace manifiesto el aspecto performativo de la escritura, al que se aludió más arriba tras la problematización de la espacialidad, ya que, en tanto *différance*, la escritura supone la dislocación del lugar y de la presencia, la discontinuidad y *pólemos* indecidible, dado que “este intervalo se constituye, se decide dinámicamente, es lo que podemos llamar *espaciamiento*, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (*temporalización*)” (Mar: 13-14). Por ende, lo indecidible estaría operando en la indistinción entre tiempo y espacio que la escritura implica, si se asume el escribir como un modo de estar en el espacio, de habitar, de estar en camino sin saber de dónde se viene y a dónde se va, como en la corriente subterránea del materialismo aleatorio de Althusser (2002: 9).

Son estas las características de la *différance*, noción indecidible que nos permite explicar la conexión entre las cuestiones espaciales y arquitectónicas con la escritura entendida como producción no originaria, como efecto de un acontecimiento performativo. Igualmente, la *différance* actúa como el *phármakon*, el cual, según “*La pharmacie de Platón*”, oscila entre el veneno y el remedio, se enfrenta a la ley, supone el riesgo del parricidio o la muerte del dinasta. De allí que pueda infestar con otros modos de escritura a la arquitectura, aquella fortaleza de la metafísica.

Por otra parte, hay que destacar una problemática referenciada en los capítulos precedentes y que es determinante de nuestra investigación: el cuestionamiento de lo humano y de las diferentes versiones del “sujeto”. Según nuestra lectura, la escritura no se puede atribuir como propiedad del hombre ni de dios ni del animal, es decir, como el correlato de esa caracterización de la arquitectura que la reduce a una función y utilidad para lo humano, para la adoración de los dioses, la celebración de la autoridad política o el encierro de lo animal. En efecto, se puede leer en “*La différance*”: “pero ¿Qué es lo que difiere? ¿Quién difiere? ¿Qué es la *différance*?” (Mar: 15). Todo esto supone una situación extraña en la que la pregunta por el qué-quién ya está circulando sin aspirar a respuestas resolutorias. Esto se retomará al tratar sobre el habitar.

Aunque se acepta que toda arquitectura es textual, ya que ejerce una *distribución de los signos*, el corrimiento o fractura de la arquitectura supone diferentes relaciones de la escritura con los soportes, con el papel, la piedra o el vidrio, diversas formas de materializarse. De ahí que diseñar y escribir no se limiten a replicar de modo no discursivo, sino que lleven a cabo la apertura del espacio, haciendo plausible que el trazo o la grafía son comunes a la filosofía y a la arquitectura; en consecuencia, afirma Derrida que

la elaboración de un pensamiento deconstructivo de la huella o de la escritura toma la forma de un pensamiento que llamo “espaciamiento”, es decir, a la vez el intervalo, la apertura de un espacio marcado por los intervalos, por un entre-dos, además, por el devenir-espacio del tiempo, un pensamiento que no puede dejar de encontrarse con la arquitectura, con aquello que se escribe en el espacio (AdE: 337).

De manera que, si la escritura no se reduce a un utensilio para la memoria, para la representación o comunicación, si no se la asimila al libro como vehículo de la cultura y reservorio del sentido, sino que se entiende como tensión de fuerzas performativas que se inscriben espacio-temporalmente, en tanto huellas diferenciales que espacian, entonces, la escritura/lectura arquitectónica puede pensarse desde esta filosofía del intervalo, del espaciamiento y la interpretación performativa que cuestiona la distinción entre el hacer y el conocer, la *praxis* y la teoría, lo constataivo y lo performativo, pues es lectura/escritura simultánea e indecidiblemente, al igual que “una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta” (SpMx: 89). Estos planteamientos se precisan en una entrevista de 1993 con el arquitecto Peter Eisenman titulada “*Parler d’écriture*”, del cual tomamos esta larga cita:

aquello que más me interesaba, conforme a cómo he intentado transformar un poco el concepto de escritura, es una escritura que escape a una analogía con la escritura del libro. Pienso en una escritura liberada del modelo libresco, una escritura no discursiva, pre-discursiva. Y me interesaba por las trazas en las que hay un espaciamiento que no es todavía discursivo sino que hace posible la discursividad. En tal situación, la escritura no consiste en representar la palabra o en representar un discurso, sino que consiste en huellas de espaciamiento y se asemeja sobre todo a la producción,

digamos, del diseño por parte del arquitecto. Es el arquitecto en tanto que organiza el espacio y que marca los trazos en el espacio, antes incluso de hablar, que eso se considera como *escritura*. En ese caso, *escribir la arquitectura (writing architecture) significa* escribir la arquitectura diseñando, espaciando; esta arquitectura no es el objeto de la escritura, es ella misma el trazado. Es un trazado, un espaciamiento, una apertura del espacio, "*frayer*" (abrir) se diría en francés (AdE: 299-300).

La expresión *writing architecture* supone en la gramática del inglés la indeterminación o ambivalencia entre el objeto y el sujeto, dado que "la arquitectura puede ser el objeto o el sujeto de la escritura, y esto es imposible de traducir" (AdE: 298), de modo que ocupa indeciblemente ambas posiciones. Con respecto a esto, Eisenman sostiene que hay espacio de inscripción y distribución espacial de los signos arquitectónicos, los cuales son funcionales, motivados y presentes, pues la columna es columna antes que signo arbitrario. Por ello, insiste en que una cosa es la arquitectura como libro y otra como escritura, y en que el libro no equivale o agota la escritura. Con esto se cuestiona la noción del libro como totalidad o unidad, en contraste con el libro y la escritura como singularidad que tiene un cierre no totalizante, pues pone en juego el desplazamiento y la dispersión. Según lo dicho hasta el momento acerca de la traza y el espaciamiento, "no se abandona toda especie de composición libresca; se transforma la composición libresca. Es el modelo del gran libro el que cambia" (AdE: 300). Ahora bien, la escritura, al igual que la legibilidad y la percepción tienen una historia, están sujetas al devenir temporal, (como mostramos respecto al advenimiento del cine), por ello hay que aprender a leer y a escribir de otros modos, a percibir, a interpretar y a trazar la arquitectura según otras orientaciones (Eisenman en AdE: 309).

Por último, cabe destacar que la cuestión del espaciamiento se conecta con la espectralidad que hace temblar las distinciones entre lo vivo y lo muerto, el ser y el no ser, el fenómeno y lo no fenoménico y que trae consigo la intempestividad. Según esto, "*out of joint* no está solamente el tiempo, sino también el espacio, el espacio en el tiempo, el espaciamiento (SpMx: 137), señala Derrida en *Spectres de Marx*. Entonces, la escritura/lectura arquitectónica al igual que cualquier ejercicio deconstructivo pueden ser pensados desde el "*out of joint*" del espacio-tiempo, de la *différance*, del intersticio indecible entre ni/ni y el y/y, de los espacios de errancia que dan lugar a lo espectral, a lo irreductible a la lógica del "quién" y del "qué".

Habiendo mostrado la relación entre la sistematicidad y la metáfora en la filosofía, al igual que las jerarquías que relegan a la escritura y a la arquitectura por no ajustarse a la presencia, al origen, al sentido y a lo espiritual, pudimos realizar el contraste con el abordaje derridiano de la arquitectura a través de la escritura como espaciamiento performativo. Con estos precedentes, podemos avanzar hacia la superposición de registros, temporalidades y espacialidades en la escritura arquitectónica.



### 3.1.3 La superposición de escrituras y espacios

En el debate entre arquitectura y deconstrucción identificamos otro indecible que permite pensar la espacialidad, a saber, la *khôra*, un término que se encuentra en los escritos platónicos y que Derrida utiliza para deconstruir las determinaciones del espacio y del orden en la filosofía, dado que se resistiría a los dualismos de forma/contenido y de contenido/continente. Además, en tanto que espacio atópico, excede la posibilidad de interpretación y la oposición del adentro y el afuera, implica la simultaneidad de la inclusión y de la exclusión que caracteriza lo indecible y desafía la lógica de la identidad, de la no contradicción y del tercero excluido (Regazzoni, 2008: 17). Veremos que la *khôra* remite al género más allá del género, al razonamiento bastardo e híbrido, supone la reiteración *ad infinitum* que asedia la auto-interpretación de la filosofía en busca de sólidos fundamentos, ya que se trata de una metonimia del abismo, del repliegue y palimpsesto que, en vez de dar forma determinada, remite a otros estratos y series de receptáculos sin fondo.

Para dar un contexto a la lectura derridiana que se realiza en *Khôra*, remitimos a apartados del *Timeo*, obra platónica de madurez acerca del orden y de la generación en la naturaleza, en lo político e incluso en lo cosmológico, la cual hace parte de una trilogía no terminada que incluía al *Timeo*, el *Critias* y el *Hermocrates*. Entre otras cosas, el *Timeo* se propone dar cuenta de la creación del mundo, de las esferas celestes, del nacimiento del universo entendido como un ser viviente, visible, unitario y sin par, además intenta dar explicaciones matemáticas. El diálogo hace un recorrido desde la creación del cosmos y termina con la creación de la humanidad, va desde el mundo ideal del demiurgo y de las formas eternas hacia lo visible y la naturaleza del hombre. En cuanto a la escenificación dramática en que tiene lugar este diálogo, Cornford (1997) asegura que corresponde a la fiesta de Panathenea. Los interlocutores son Sócrates, Critias, Timeo, Hermócrates; además de un personaje ausente. Ahora bien, la discusión inicia remitiendo a la noche previa en la que se hablaba de la constitución y ordenamiento más adecuado para la ciudad-estado. Sin embargo, no se puede considerar apresuradamente como una continuación del diálogo *La república*, aunque remite a algunos debates allí tratados. Por su parte, el diálogo recuerda gestas heroicas de los atenienses, como la resistencia a la invasión por parte de Atlántida y otros relatos repetidos oralmente y de memoria para recordar la gloria de Atenas (Platón, 2000: 159, 23c).<sup>46</sup> Según se narra, en uno de los ciclos de destrucciones y surgimientos, Atenas fue devastada 9 mil años atrás. De allí que el recuento de estos sucesos haya

---

<sup>46</sup> Según Francesco Vitale, la lectura derridiana de este diálogo trae a colación que Atenas se funda sobre el mito de lo autóctono, el cual tiene una función político-religiosa, puesto que el “*Timeo* debía dar cuenta de la necesidad cósmico ontológica que había legitimado la superioridad ateniense con respecto a todos los otros pueblos y, entonces, también el proyecto platónico de su refundación sobre esta base” (Vitale, 2015: 88-89).

tenido que llegar del pueblo egipcio. Esto no pasa desapercibido para Derrida, quien hace del encadenamiento de relatos uno de los motivos de su lectura.

En un primer discurso acerca del origen del cosmos, el diálogo presenta explicaciones que parten de principios como la semejanza, la proporción, la unidad o totalidad, la distinción entre un principio de lo eterno, inmutable e ideal y otro de las cosas sensibles que devienen, además explica cómo el demiurgo dirige ese devenir, copiando las formas inteligibles, ordenando según un modelo matemático; sin embargo, el demiurgo no es omnipotente, pues se enfrenta a un material que se le resiste (Guthrie, 2000: 278). También se trata acerca de la creación del alma, del cuerpo, de cómo se conforma el hombre. Esto con la intención de buscar la organización política más conveniente para Atenas, de manera que “el objetivo principal de la introducción cosmológica es relacionar la moralidad externalizada en la sociedad ideal con la completa organización del mundo” (Cornford, 1997: 6).

Además de las referencias políticas y mitológicas que configuran la memoria ateniense, es necesario centrarnos en la cuestión de los principios y de las determinaciones genéricas. Efectivamente, después del primer relato acerca del nacimiento u origen del universo (Platón, 2000: 191, 48e), Timeo señala que habiendo intentado separar las cosas existentes en dos clases, la de lo inteligible y la de lo sensible, de lo que deviene y lo que no cambia, emprende un discurso probable que supone dificultades para ser demostrado, pues se resiste a la clasificación, a las determinaciones genéricas. En un segundo intento de explicación de la constitución del mundo que tenga en cuenta la necesidad de la casualidad, es necesario ocuparse del espacio o receptáculo, ya que no se tuvo en cuenta

una tercera clase porque consideramos que estas dos iban a ser suficientes. Ahora, sin embargo, el discurso parece estar obligado a intentar aclarar con palabras una especie difícil y vaga. ¿Qué características y qué naturaleza debemos suponer que posee? Sobre todas, la siguiente: la de ser un receptáculo de toda la generación, como si fuera su nodriza. Aunque lo dicho es verdadero, deberíamos hablar con mayor propiedad acerca de él, lo que no es fácil (Platón, 2000: 193, 49a).

Derrida se detiene en el tercer género o principio no discutido cuando se hablaba de los orígenes y principios del universo, siendo el primer modelo el inteligible e inmutable, el otro como imagen de ese modelo que deviene y es visible. Mientras que la tercera clase, la de la *khôra*, corresponde al tercer género ni sensible ni inteligible, a una vía otra que no responde a la dualidad. La lectura que nos interesa seguir radicaliza otro motivo: *khôra* se mantiene ajeno a la nominación, a la definición, pues, como manifiesta Timeo con asombro, no se puede decir que sea ni esto ni aquello, no es posible un discurso acerca de la *khôra* “que sea totalmente coherente en todos sus aspectos y exacto” (Platón,

2000: 166, 29 c), sino solamente uno verosímil. A esto refiere el diálogo en múltiples ocasiones, como en este pasaje:

hay un tercer género eterno, el del espacio que no admite destrucción, que proporciona una sede a todo lo que posee un origen, captable por un razonamiento bastardo sin la ayuda de la percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que todo lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe (Platón, 2000: Platón, 2000: 198-199, 52 b).

Entonces, las discusiones acerca de lo espacial son suscitadas por este intervalo entre los órdenes de lo existente y del cosmos, lo que implica paradojas e interrogantes, pues resulta ser un razonamiento incómodo y poco verosímil: ¿cómo pensar ese receptáculo, aquello que da lugar a lo sensible, a lo cambiante, que da forma sin tenerla y que no es ninguno de los elementos?, ya que “es necesario que se encuentre exento de todas las formas lo que ha de tomar todas las especies en sí mismo” (Platón, 2000: 196, 50 e). No obstante, aunque se asimile a lo matricial, al receptáculo, no se ajusta a esta descripción, ya que se trata del lugar ajeno al orden de la semejanza, del espacio de inscripción de todo que permanece intraducible (AdE: 191). Por lo tanto, se afirma en el diálogo que:

la madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego ni el agua, ni cuanto nace de éstos ni aquello de lo que estos nace. Si afirmamos, contrariamente, que es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible, no nos equivocaremos (Platón, 2000: 196-197, 51 b).

El tercer género eterno va más allá o excede el orden del ser y del ente, al igual que la dualidad *mythos/logos*, tan problemática como fundacional en la filosofía. Para Derrida este no es el género de la impresión originaria, sino el de las huellas secundarias sujetas a la borradura, el de la asignación de sitios, la sobrexposición de relatos, el espacio neutral, móvil y de errancia no asimilable al vacío geométrico; las determinaciones que se le asignen se desplazan y dislocan, puesto que,

se refiere en primer lugar a los géneros de los seres (sensible/inteligible, visible/invisible, con forma/sin forma, icono o mimema/paradigma), pero nosotros lo hemos desplazado hacia los géneros del discurso (*mythos/logos*) o de relación con aquello que es o no es en general. Un desplazamiento como este no avanza sin duda por sí solo. Depende de una especie de metonimia: esta se desplazará desplazando los nombres, los géneros del ser hacia los géneros del discurso (Kh:19-20).

Una vez más, encontramos que la pregunta por los géneros o lo generatriz desestabiliza los sistemas conceptuales sobre las artes así como la reflexión ontológica.<sup>47</sup> Lo que en nuestra investigación se

---

<sup>47</sup> En el capítulo 2 se abordó la simultaneidad de la inclusión/exclusión, lo que llevó a la formulación de un axioma de indecidibilidad e incompletitud, una ley del género y sus contaminaciones.

explica desde lo indecible, en tanto que desestabiliza las pretensiones de cerrar los círculos hermenéuticos y clasificatorios. Sin embargo, Derrida y Akira Asada señalan acertadamente que la asimilación de *khôra* a una figura femenina, matricial y generadora cae en la distinción genérica o categórica que critica; a saber, la dualidad masculino/femenino, activo/pasivo (AdE: 208-209). Por el contrario, la suspensión del dualismo, la neutralización del género, marcan el carácter indecible de *khôra*, en tanto *X* que no tiene nada propio, que permanece informe e indeterminada al igual que la deconstrucción. Da lugar pero no es la acción de un sujeto, sino de dar y de recibir sin tener nada propio. No es una transición de un “quien” a otro “quien”, pues se mantiene ajena a la persona, no es sujeto, pues permanece “inaccesible, inalterado, ‘amorfo’ (*amorphon*, 51 a) y siempre virgen, de una virginidad radicalmente rebelde al antropomorfismo, parece recibir los tipos y darles lugar” (Kh: 28). En suma, *khôra*, supone el desplazamiento de nombres, de los tipos, la metonimia y el repliegue de los géneros sobre sí mismos, el género de los géneros, el juego de los nombres propios y de los relatos que se reiteran y se superponen *ad infinitum* (Kh: 20).

Otra ocasión para tratar sobre *khôra* y el *Timeo* es el trabajo con Peter Eisenman en torno al diseño de los inusuales jardines del Parque de La Villete, para los que se pensaba un diseño que incluía entre sus materiales elementos sólidos, líquidos y minerales, pero no vegetación.<sup>48</sup> Uno de los debates que se suscitan en el proyecto es acerca de la necesidad del título o nombre para una escultura dibujada por Derrida, teniendo en cuenta que el título no tiene solo una función jerárquica o totalizadora, que la letra no es ni origen ni decorado, suplemento o exergo; puesto que la nominación y la inscripción están abiertas al aspecto performativo de la interpretación selectiva y activa, según el cual este dispositivo arquitectónico transcribe esta reinención lingüística, haciéndola suya (PsyII: 115). Sin embargo, dada la intención de firmar con escritura alfabética el dibujo, de colocar palabras en griego, Eisenman y Kipnis insisten en que Derrida puede estar repitiendo el gesto hegeliano de multiplicar jerarquías entre tipos de escritura, entre lo simbólico y el signo arbitrario, así como la jerarquía entre el filósofo que se sirve del lenguaje, del sentido, en contraposición con el arquitecto que se ocupa de la piedra, el metal, de resolver necesidades prácticas. Por su parte, a propósito del dibujo para la escultura y de la carta que lo acompañaba, dice Derrida que el arquitecto

da a la estructura arquitectónica en curso de elaboración —pero ya bastante estabilizada— otra forma, la de la lira inclinada, sobre un plano oblicuo. Luego, al cambiar de escala, la reinscribe al *interior* de sí misma, una lira pequeña dentro de una grande. No obstante, no se conforma con una metonimia en abismo, en el fondo del océano donde el coral se sedimenta, para desmontar la astucia de la razón totalizadora. Entre todos los instrumentos de cuerda evocados en mi carta (piano, arpa, lira) él escoge uno, cuyo manejo recrea en su propia lengua, el inglés (PsyII: 115).

---

<sup>48</sup> No obstante, el proyecto no se construyó tras muchas polémicas, dificultades gubernamentales y modificaciones.

Se hace plausible que el relato, la carta que Derrida comenta, vendría a multiplicar los registros, las voces, a superponer otras capas a los ya múltiples pliegues de la discusión. Es decir, se pone en marcha el ejercicio de reiteración, de imitación sin modelo, de la repetición sin origen. También se destaca la proliferación de relatos, de capas y soportes que se replican sin detenerse por algún sujeto, esencia o principio. De hecho, esto tiene su contraparte en el *Timeo*, ya que escenifica un diálogo que remite a relatos sobre relatos, a una conversación entre Solón y Dropidas, el bisabuelo de Critias, uno de los interlocutores en la escena. De manera que se traen palabras recordadas por alguien que escuchó de segunda mano una narración. Entonces, el *Timeo* ofrece relatos y escrituras sobre impuestas, el *chiasma* y la puesta en abismo del lugar, de la interpretación y de la composición de discursos. A esto apunta Derrida cuando escribe sobre los proyectos de Eisenman: “los estratos de este palimpsesto, sus ‘layers’, son entonces sin fondo, puesto que, por los motivos aludidos, ellos no se dejan totalizar” (PsyII: 115).

La puesta en abismo también va desde los relatos hacia la toma de la palabra por los participantes del diálogo, poniendo en suspenso la posición de aquel que habla. Por ello, al comentar una escena en la que se discute acerca del estado, la ciudad, y en la que Sócrates parece asemejarse a *khôra*, cabe preguntarse quién sostiene el discurso, quién lo recibe, quién toma la palabra (Kh: 73; AdE: 275-276). Puesto que Sócrates finge excluirse de la comunidad política, cuestionar su pertenencia y colocarse al margen, en una especie de no lugar, finge asemejarse un poco a los poetas, imitadores y sofistas (aquellos que fingen), pero también a la comunidad de los verdaderos ciudadanos, filósofos y políticos (Kh: 54-55). Ahora bien, asemejarse no es lo mismo que ser idéntico y no mentir no significa decir la verdad.

El receptáculo o el continente es como una ficción incluyente de relatos en abismo, en cuya composición se mezcla con el azar, puesto que no responden a las intenciones del autor, escapan al lugar que quiera asignársele en el discurso, sea el de Platón o el nuestro; pues la *khôra* es “una cosa que Platón no puede verdaderamente integrar o interpretar en su propio sistema” (AdE: 240). Entonces, la *khôra* es una metonimia del abismo, el repliegue y palimpsesto que interrumpe la auto-interpretación de la filosofía, puesto que, en vez de dar forma determinada, remite a otros estratos y series infinitas de soportes-sujeto que designan también el conjunto, receptáculos sin fin y sin fondo, estratos sonoros cuyos ecos y repercusiones no se pueden totalizar, puesto que no se ajusta al pensamiento de la no-contradicción.

Por otro lado, y en consonancia con la contaminación de disciplinas y de géneros que hemos rastreado, los proyectos del arquitecto mezclan elementos de diferentes disciplinas; tanto la literatura

como la música encuentran una traducción o transformación en ellos. Pues en el texto sobre Eisenman son diversas las alusiones a lo musical, a la pluralidad coral de cantos a varias voces, a los

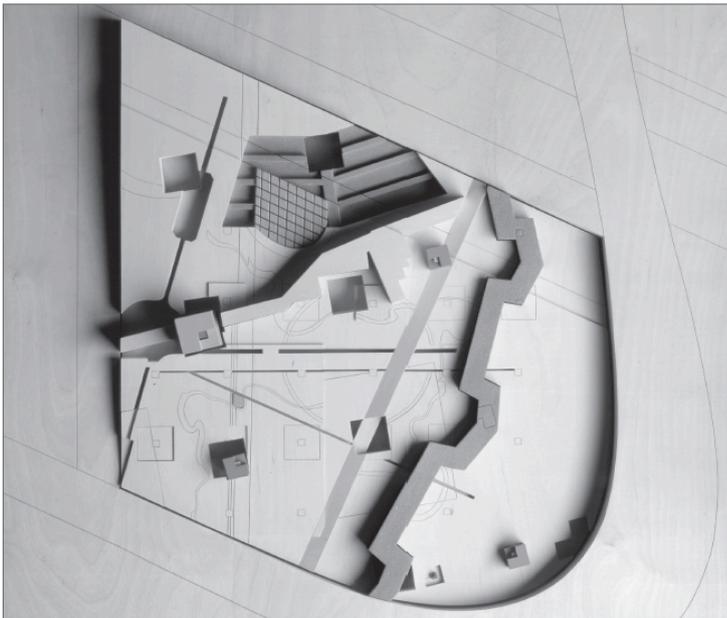


Ilustración 7. Máqueta del proyecto *Choral Works*. Por Eisenman Architects.

instrumentos de cuerdas como la lira. Sin embargo, estas contaminaciones no deben hacer olvidar lo específico de la escritura literaria, filosófica y arquitectónica. Además, señala Eisenman que la diferencia entre escritura literaria y arquitectónica no debería suponer la jerarquía implícita en las comillas que Derrida incluye en algunos textos al hablar de la arquitectura eisenmaniana.

En suma, además de generar debates entre la arquitectura y la filosofía, la lectura de *khôra* que propone Derrida remite a lo indecible del ni/ni, de lo que no se

reduce por los dualismos, deconstruyendo las nociones del orden y del espacio en la filosofía, pues “oscila entre dos géneros de oscilación: la doble exclusión (ni/ni) y la participación (*a la vez... esto y aquello*)” (Kh: 19). Entonces, esa tercera vía no es un agregado más a las distinciones genéricas duales sino que las pone en suspenso, las hace oscilar y proliferar. Lo cual corresponde con los rasgos que hemos rastreado a lo largo de esta investigación como determinantes de la aproximación derridiana a las artes.

## 3.2 *Los arquitectos con los filósofos*

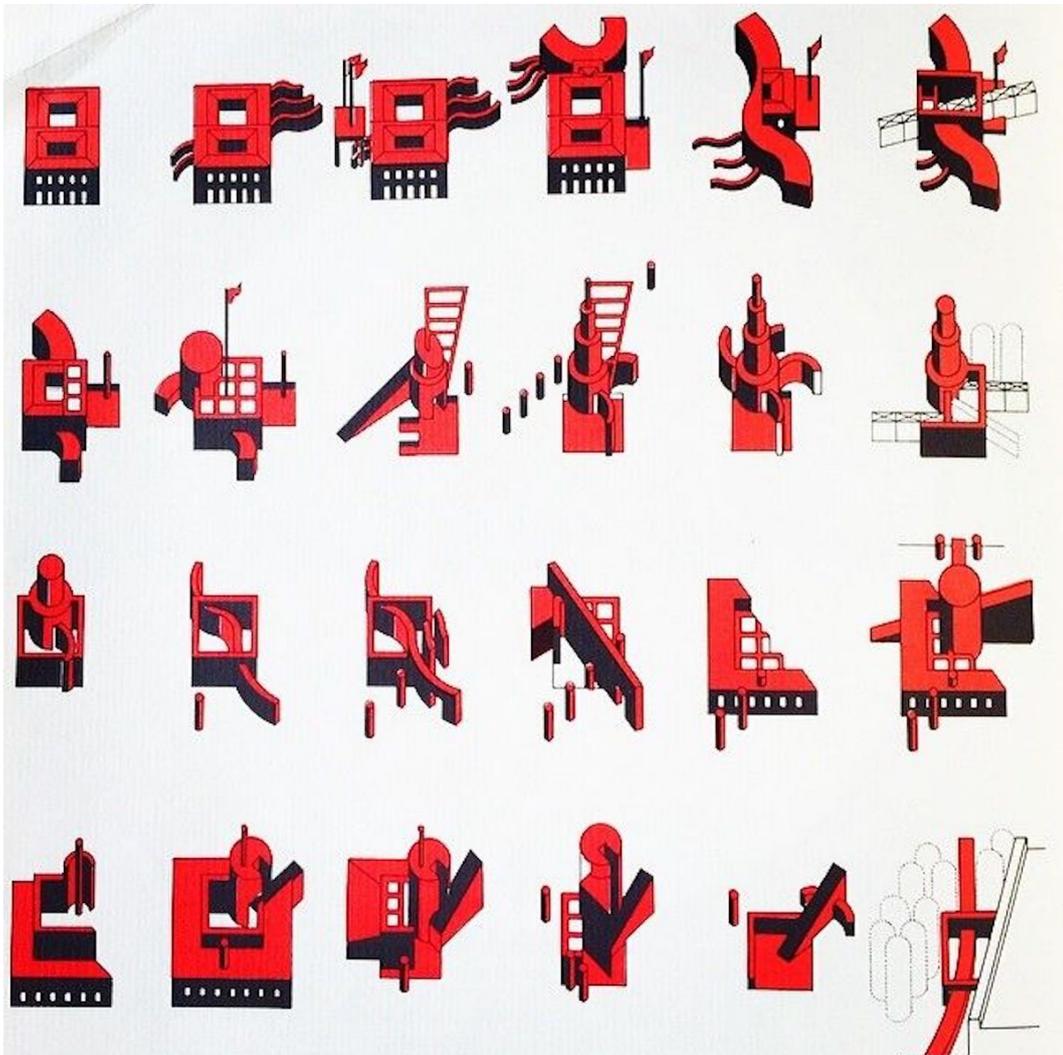
### 3.2.1 *Tschumi, las folies y el Parque de La Villete*

La tensión entre arquitectura y filosofía que exploramos tiene un apartado importante en las interacciones entre Derrida y algunos arquitectos que se involucran en la reflexión teniendo en cuenta otras artes y disciplinas, tanto en sus proyectos como en sus análisis teóricos. Para obtener una panorámica de estas interacciones, es importante ocuparse de los debates con Bernard Tschumi, Peter Eisenman y Daniel Libeskind, dado que en sus proyectos se lleva a cabo el cuestionamiento de la presencia, del origen (*arkhé*), tal y como ocurre en la deconstrucción, por lo cual aportan evidencias a favor de la presente indagación por una estética derridiana de los indecibles y de la disyunción, cuyos rasgos están en juego en la reflexión sobre la arquitectura.

A lo largo de este apartado se considerará la relación con Tschumi, destacando una lógica de escritura arquitectónica que es serial, reiterativa y que altera las formas, como ocurre en el proyecto para el parque de La Villete y las denominadas *Folies* (PsyII: 95), lo cual resuena con la aproximación al cine y la fotografía que exploramos previamente. En cuanto a la arquitectura de Eisenman, encontramos que parte de la contaminación de las disciplinas, pues sus proyectos remiten a la literatura, a la filosofía. Igualmente, para cuestionar los patrones o escalas metafísicas y antropocéntricas, la arquitectura de Eisenman recurre al procedimiento del *scaling* y a la superposición de patrones geométricos autosemejantes (PsyII: 107). Por último, se indaga acerca del procedimiento de trazado arquitectónico de Daniel Libeskind que cuestiona la noción de origen como punto de partida o de orientación teleológica, así como la concepción metafísica del vacío que corresponde con tales orientaciones, por su parte, Libeskind propone una noción de vacío arquitectónico que es producido por el trazado y no es un receptáculo preexistente (AdE: 140). Además, en consonancia con la contaminación de géneros y disciplinas, este arquitecto se sirve de registros literarios, musicales e históricos para la concepción de sus proyectos. Es por todo lo anterior que el pensamiento y los proyectos de tales arquitectos se muestran afines a la filosofía derridiana.

Para adentrarnos en las discusiones, empecemos por rastrear la serialidad performativa, remitiendo a las discusiones en torno al proyecto para el Parque de La Villete y al concurso que fue ganado por Bernard Tschumi en 1982, del cual hizo partícipe a personas ajenas a la disciplina arquitectónica. No solo el diseño es de interés, también lo son las discusiones que se generaron y que fueron transcritas y publicadas en el libro *Choral Work*, en el que se incluyen “*Khôra*”, “*Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres?*”, así como otros textos de los arquitectos y teóricos involucrados en tal

proyecto concebido desde la disociación, lo serial y la alteración de formas. De tales debates también surge “*Point de Folie - Maintenat la architecture*”, texto en el que se trata acerca de las estructuras seriales que se reiteran en el diseño del parque (PsyII: 95). En correspondencia con los lineamientos de esos diseños, el escrito de Derrida propone anotaciones y recorridos discontinuos, rutas o series aleatorias, según modos de escritura que replican algunos de los procedimientos del arquitecto, con lo cual se ofrecen resistencias y chances ante las formas tradicionales de composición arquitectónica y de concebir los proyectos.



*Ilustración 8. Folies para el Parque de la Villette. Bernard Tschumi.*

Dichos procedimientos cuestionan el uso representativo o simbólico de la arquitectura, al igual que la alianza entre sentido y presencia recurrente en las metafísicas de la presencia y de la subjetividad. Dado que el encuentro entre arquitectura y filosofía no lleva solo a debates acerca de lo espacial, también pone en juego la temporalidad, y la pretensión de determinar la interpretación de lo arquitectónico por la presencia y el sentido, a causa de lo cual, la arquitectura es considerada una fortaleza “de la metafísica misma en estado sólido, hecha piedra”, de allí se sigue que es necesaria “la deconstrucción de este lenguaje filosófico” (AdE: 338). Lo que ha de criticarse es la pretensión



del semanticismo, la creencia en que la arquitectura significa, comunica, da concreción y presencia al sentido (propio o ajeno). Pero no se procura una arquitectura simple, pura y autónoma pues, precisamente, esta búsqueda de sí misma implica procedimientos que resguardan el sentido, la proximidad a sí, el recogimiento o la inmediatez. Por lo tanto, es necesario hacer temblar el sentido y la arquitectura para entenderla como acontecimiento y espaciamiento de fuerzas en tensión, como apertura a lo que ocurre y disloca el sentido, desafiando el ordenamiento que la relega a lo secundario.

Entonces, cabe interrogarse: ¿en qué consiste el concepto arquitectónico? ¿Es la deconstrucción analítica o sintética? ¿Es el concepto sintético? Algunas respuestas encontramos en la propuesta general de esta investigación por un pensamiento de lo disruptivo, del ensamble contingente. También, son clarificadoras ciertas intervenciones Derrida y Tschumi, cuando señalan que hay proceso sintético así como proceso analítico en la teoría arquitectónica, filosófica y en la deconstrucción. En concreto, dice Tschumi que,

lamentablemente, un gran número de comentaristas continúan afirmando que la arquitectura es el arte de la síntesis: síntesis de obligaciones, síntesis de la cultura, de la tecnología y de sus fuerzas económicas, y así sucesivamente. No obstante, la complejidad caótica a la cual la sociedad y su arquitectura se enfrentan hoy demuestra lo contrario: ciertas exigencias contradictorias no se reconcilian jamás y, por cierto, no deberían hacerlo. El interés reciente que algunos arquitectos han puesto en trabajos venidos de otros campos que interrogan el concepto de “síntesis” provienen de esta condición contemporánea (AdE: 245).

En consecuencia, la arquitectura no es necesariamente sintética, tampoco la filosofía. Sin embargo, respecto de este asunto, surgen otros interrogantes: ¿Cómo reunir lo heterogéneo no sistemáticamente y, simultáneamente, dispersar, mantener la disyunción? ¿Cómo se decide dónde se detiene la reiteración de una forma (como en el caso de las *folies*)? ¿Cómo entender una arquitectura del evento? ¿“Qué” o “quién” lo hace? En concordancia con el objetivo de esta investigación, podemos decir que el pensamiento de la disyunción y de lo fragmentario es posible gracias a la escritura en tanto performativo espacial, cuya fuerza y trazado reúne en la dispersión, espaciando y tejiendo las tramas, uniendo los puntos (*folies*) dispersos para hacer obra (cfr. PsyII: 104). Construyendo desde de la separación y el intervalo, sin valerse de un principio o ir hacia una finalidad; es decir, en la contingencia y lo aleatorio que conviven con lo performativo.

Consecuentemente, tanto los diseños como los ejercicios deconstruktivos de escritura pueden pensarse como el efecto de una construcción contingente y abierta, como una constelación, según el combate o *pólemos* sin agresividad de la amistad de las estrellas nietzscheana enunciada en el párrafo 279 de *La ciencia jovial*. Precisamente, el ejercicio deconstruktivo reitera la distancia, el

diferir, efectúa el espaciamiento en el que el hacer obra mantiene unidos elementos disyuntos, como ocurre con las *folies* en las que la implosión de las formas es generadora. De esto nos habla Derrida en una mesa redonda sobre arquitectura y deconstrucción llevada a cabo en Madrid en 1997:

por otra parte, hay un estilo marcado por el gusto de la disyunción, de la disociación, de la separación. ¿Cómo construir *x* de tal manera que los elementos de esta construcción permanezcan disociados y no se presenten como una bella totalidad, armónica, si no que conserve en ella misma esta especie de respiración de la discontinuidad? La cuestión que planteo en “*Point de folie*” es esta: ¿cómo es posible mantener reunida la discordancia? ¿qué es aquello que reúne lo disyunto? Hay arquitectura desde el momento en que estos elementos disyuntos se reúnen según una modalidad del estar juntos que no es ni aquella del sistema ni aquella de la síntesis, es la juntura de lo disyunto (AdE: 339).

El nexa entre el pensamiento deconstructivo de la disyunción y la obra arquitectónica se puede evidenciar en el diseño arquitectónico para el Parque de la Villete. En efecto, en la lectura y en la escritura que se pone en juego en esta obra de Tschumi se cruzan las artes y los medios, se recurre a los procedimientos o materiales de otras disciplinas, pues sus proyectos remiten a la escritura

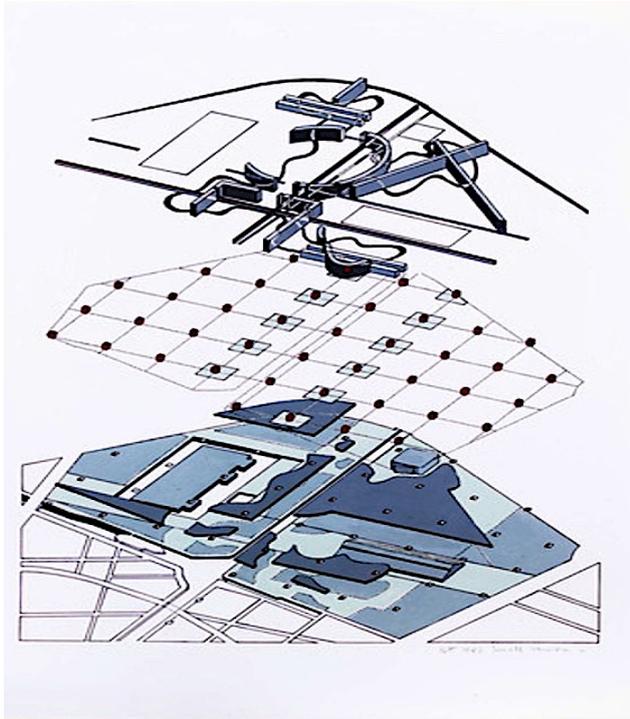


Ilustración 9. Planos con las diferentes capas del proyecto para el Parque de la Villete. Bernard Tschumi.

cinematográfica o a la fotográfica, sus diseños realizan montajes en los que se superponen múltiples series (como en la banda sonora y la banda de imagen de un film) que se reiteran dando lugar a lo aleatorio, al azar y la errancia, a la ruptura y a la discontinuidad. Precisamente, el proyecto de la Villete se estructura por series y aperturas, por narrativas, por movimientos coreográficos o dramáticos, en los que se despliegan y componen los espacios toma a toma, fragmento a fragmento, de modo que, “el significado final de cada toma depende de su contexto” (Tschumi, 1994: 10). Es de tal manera que se articulan las disociaciones de las formas y se reúnen elementos heterogéneos de modo contingente. Lo cual, hemos insistido en

ello, es una característica determinante de la estética derridiana de los indecibles.

Por su parte, la invención de gestos y la espectralidad implícita en toda reiteración generan transformaciones o movimientos intrínsecos a la forma arquitectónica, como es el caso de la combinatoria formal de los cubos de cada *folie*, que se dividen o permutan; siendo simultáneamente

punto abierto y cerrado, divisible e indivisible, serie disyuntiva abierta a sus propias transformaciones y a las de otras *folios*, dado que son permeables pero cerradas en su singularidad (PsyII: 104). Lo que para Derrida remite a un modelo textil común a la escritura y la arquitectura en el que se trama o teje como se tejen los vestidos. Según esto, el arquitecto tejería tramas, series disociadas de puntos rojos con series de movimientos cuyo entramado crea espacios, puntos o células de ruptura, instantes en implosión, las cuales son afectadas por fuerzas de atracción y de dispersión, apelando a la tensión de fuerzas involucradas en la interpretación activa a la que nos invita Nietzsche. Tal escritura arquitectónica no se corresponde con orígenes, esencias o teleologías, con unidades de sentido o de identidad; por ello, insiste Derrida en que,

aquello que las estrategias deconstructivas comienzan o terminan por destabilizar, ¿no es justamente el principio estructural de la arquitectura (sistema, arquitectónica, estructura, fundamento, construcción etc.)? Por el contrario, esta última pregunta me ha guiado hacia otro giro de la interpretación: aquello con lo que nos involucran los *Manhattan Transcripts* o las *Folies* de La Villette, es la *vía obligada* de la deconstrucción en una de sus *puestas en obra* más intensas, más afirmativas, más necesarias (Psy II:100-101).

No obstante, con el trazado de las *folios* para el parque no se evoca una totalidad originaria que posteriormente fue fragmentada o destruida dejándonos con sus desechos o con la nostalgia ante las ruinas, sino que se arriesga la chance de la errancia, de la invención formal en la escritura y el dispositivo arquitectónico, en el que lo estructural es el lugar o la dimensión formal del evento, no solo porque crea el lugar para que algo ocurra, sino porque su propia estructura es acontecimental, es decir, porque el lugar no se separa del acontecimiento.

La interpretación arquitectónica que nos interesa explorar también está en juego en los *Manhattan Transcripts*, una obra de Tschumi acerca de Nueva York que no consiste en un proyecto a ser construido ni en una fantasía diseñada, sino que registra recorridos, mapeos, trazos que corresponden a fragmentos de realidad de la ciudad, pero no se limitan a una proyección planimétrica de los espacios. Pues se cuestionan las convenciones de la representación guiadas por la perspectiva con un punto de fuga, a lo que se contrapone la axometría o geometría descriptiva que incluye varios ejes, en la cual el espacio arquitectónico se compone como un cuadro a partir del movimiento.

Según el arquitecto, los *Transcripts* son interpretaciones arquitectónicas de la realidad por medio de movimientos coreográficos y sus efectos espaciales, lo cual permite leer la ciudad del siglo XXI según disposiciones similares a los *scripts* de Einsestein o a las indicaciones de Moholy Nagy para las *puestas en escena*. Los *Transcripts* son dispositivos que se ocupan de ciertas disyunciones, de actividades híbridas, ya que la no coincidencia entre “significado y ser, movimiento y espacio,

hombre y objeto es la condición inicial del proyecto”, partiendo de tal condición, se ofrecen otras lecturas de “la arquitectura en la que el espacio, el movimiento y los eventos son independientes pero mantienen una nueva relación entre ellos, de modo que los componentes convencionales de la arquitectura están descompuestos y reconstituidos a lo largo de diferentes ejes” (Tschumi, 1994: 7).

Es por ello que se presentan dibujos que no son solo planos arquitectónicos sino que incluyen diagramas de movimientos, planos y fotografías que se distribuyen en cuatro grupos o conjuntos de series, cada una presenta secuencias de tres imágenes que también corresponden a los elementos superpuestos para el proyecto de La Villete (punto, líneas y superficies), y que en los *Manhattan Transcripts* equivalen a planos, diagramas de movimiento y fotografías, respectivamente (PsyII: 101). Entonces, la lógica interna de las secuencias responde a tres niveles de realidad dislocada que constituyen otro modo de la experiencia arquitectónica, estos son: objetos, movimientos y eventos. Es así como los elementos disyuntos se reúnen sin hacer síntesis, pues, como señala Tschumi,

sea internamente, dentro de la lógica de la forma, por ejemplo, o externamente, dentro de la lógica de la forma y el uso, estos niveles disyuntivos rompen cualquier posible balance o síntesis. En su estado individual los objetos, los movimientos y los eventos son simplemente discontinuos. Solo cuando se unen establecen un instante de continuidad. Tal disyunción implica una concepción dinámica puesta en contra de una definición estática de la arquitectura, un movimiento excesivo que lleva la arquitectura a sus límites (Tschumi, 1994: 9).

Lo que nos interesa destacar respecto al Parque de La Villete y los *Manhattan Transcripts* es que llevan a cabo una arquitectura de la disyunción dinámica en la que se aíslan, encuadran y toman elementos de la ciudad, desde una la lectura que incluye el tiempo, y que presenta confrontaciones improbables, “en una nueva reciprocidad y conflicto” (Tschumi, 1994: 9), dando lugar a contradicciones dinámicas sin síntesis entre objeto, hombre y evento. Esto resuena con los planteamientos de Ann Van Sevenant, quien afirma que hay una estética derridiana de la disyunción que remite a conjuntos de elementos que, a pesar de la separación, pueden pensarse en conjuntos articulados por la disyunción (Sevenant, 2000: 73). Precisamente, en estos aspectos la escritura arquitectónica de Tschumi tiene puntos de encuentro con la aproximación derridiana a las artes, puesto que son pensamientos filosóficos y arquitectónicos que trastocan las jerarquías genéricas y los lenguajes disciplinares, además se orienta por la disyunción, sin llegar a anular la conjunción, la síntesis provisoria y contingente de elementos. En resumidas cuentas, la disyunción inherente a la arquitectura de Tschumi y a la estética de los indecibles permite cuestionar “viejos programas humanistas que estrictamente cubren solo requerimientos funcionales necesarios para sobrevivir y para la producción y para favorecer estas actividades generalmente consideradas negativas e improductivas” (Tschumi, 1994: 9).

Habiendo planteado cómo en la arquitectura de Tschumi se dan procedimientos seriales, reiterativos en los que se alteran e implosionan las formas, en los que se generan montajes que mantienen en conjunto o ensamble a los elementos disyuntos; en seguida, veremos cómo ocurre en otros arquitectos el cuestionamiento del origen, de lo humano y del sentido asociado con la arquitectura.

### 3.2.2 Eisenman y la deconstrucción de las escalas

Es posible indagar otras vertientes de lo indecible en el encuentro del pensamiento derridiano con la arquitectura, en particular, en la colaboración con Peter Eisenman para los jardines del Parque de la Villete. Precisamente, la escritura arquitectónica y los proyectos de este arquitecto implican la contaminación de disciplinas, de relatos y de procedimientos, dado que cruza en sus proyectos la literatura y otros órdenes de la ficción, invitando a pensar una arquitectura del entre y del no lugar, de la desestabilización. Además, la indecidibilidad tiene lugar en su arquitectura, en particular, en el procedimiento de composición arquitectónica denominado *scaling* que desestabiliza y desfamiliariza la escala humana, correlato de los valores del origen y de la presencia. De allí la necesidad de contrastar con patrones de medida antropocéntricos como los que supone lo sublime en Kant. Como alternativa, en el entre líneas de Nietzsche, Eisenman y Derrida, recurrimos a las ficciones performativas y a los pseudónimos que evidencian la ficcionalidad del sujeto, así como la recursividad de las escalas no antropocéntricas. Esto lleva a cuestionar el sujeto fundacional, la subjetividad del arquitecto, al igual que la función del nombre propio y de los títulos; asuntos que han sido persistentes en la indagación por lo indecible en las artes que estamos llevando a cabo y que son relevantes en el debate acerca del logocentrismo, las metafísicas de la subjetividad y de la presencia en relación con la arquitectura.

Un aspecto crucial para la estética deconstructiva es el cuestionamiento de lo humano, de las diversas configuraciones de la subjetividad que abundan en la filosofía y en las teorías sobre el arte. En correspondencia con esto, encontramos que tanto Derrida como Eisenman insisten en que “la arquitectura ha sido tradicionalmente relacionada con la escala humana” (PsyII: 108), en que no debe ser exclusivamente antropocéntrica, ni soportada en el valor de la presencia u origen (cfr. PsyII: 107-108), mucho menos, en la escala de un “yo” que funge como punto originario o patrón de medida, que se dice y se escucha a sí mismo con pretensión de certeza. Ocupémonos por un momento de esta cuestión de las escalas y de los patrones de medida. En el apartado titulado “Lo colosal” de *La vérité en peinture* y en “*Economimesis*”, Derrida sigue otra la línea de lectura de la estética kantiana diferente a la del *parergon* pues se remite a la “Analítica de lo sublime”, sección de la *Crítica del*  
156

*juicio* en la que también se encuentran motivos falólogo-centristas. En atención a esto, Derrida problematiza el “hombre” como modelo o patrón de determinación, como máximo subjetivo (Kant, 2007:184), según una lógica de lo superlativo que tiene al cuerpo humano (del hombre) como fundamento y patrón de su propia grandeza (VPe: 147).

Ciertamente, en la *Crítica del Juicio* podemos evidenciar escalas estético-metafísicas que se fundamentan en la figura del hombre, del humano como patrón de medida. En efecto, al tratar sobre lo sublime, Kant sostiene que consiste en lo “absolutamente grande”, pues “es aquello que es grande por encima de toda comparación”; es decir, es una medida fundamental, absoluta y regulativa que tiene una relación negativa con la medida matemática y la aprehensión estética, pero “puede ser aceptada por todos siendo subjetiva y propia del juicio estético de la magnitud” (Kant, 2007: 180).

Mientras que en el juicio sobre lo bello se partía de la cualidad en tanto delimitación formal necesaria para lo bello, en cuanto a lo sublime se parte de la cantidad, pues implica lo informe que excede la limitación y, por lo tanto, hace pensar en lo ilimitado y en la totalidad. De hecho, los objetos de la naturaleza son los más adecuados para producir aquel placer negativo de lo sublime. No obstante, la escala de las obras arquitectónicas colosales permite a Kant aproximarse por tanteos a aquella ilimitación que se vuelve medida desmesurada de sí misma y que resulta ser el ínfimo hombre que erige su valor moral ante las fuerzas y las extensiones que lo exceden. De allí que recurrir al ejemplo de las pirámides egipcias o a las inmensas catedrales nos ofrezca casos en los que al carecer de concepto y al llevar la imaginación a sus límites, se obtiene una aproximación a la comprensión estética que sirve de prolegómeno a la explicación de lo sublime, en la que se desbordan los límites hacia la totalidad o lo absoluto (Kant, 2007: 105).

En el análisis de lo sublime se hace una división según la cual corresponde lo matemático al entendimiento, mientras que lo dinámico remite y afecta a la imaginación. Estos son los dos modos de representar lo sublime en relación con la finalidad subjetiva y con la facultad a la que hacen referencia. Por un lado, la apreciación de magnitudes numéricas o unidades lógicas por conceptos es matemática, sin embargo, supone una intuición estética de magnitudes pues, de lo contrario, no habría una unidad de medida inicial. En las magnitudes matemáticas se trata de unidades determinadas que pueden ser repetidas y continuar siendo comprendidas, sin un fin o un máximo. Mientras que, por otro lado, en las magnitudes estéticas, la aprehensión va al infinito pero no la comprensión, pues se trata de magnitudes que no corresponden a la unidad numérica como patrón de comparación ya que alcanzan el máximo subjetivo y estético. Por ello, la magnitud estética es igual a sí y no requiere comparación con nada. Ahora bien, los análisis de lo sublime matemático y dinámico son

prolegómenos para la consideración de lo suprasensible, puesto que lo sublime, en tanto “absolutamente grande” hace pensar en lo que está más allá de toda medida y comparación sensible, se trata de lo no dado a la intuición, de la idea, que por solo ser pensada lleva a lo suprasensible o lo infinito, a lo que excede las facultades que Kant llama “nuestras”, y que es acorde con la tendencia de la razón hacia la totalidad y lo infinito (Kant, 2007: 186).

Entonces, el máximo subjetivo se tiene como medida absoluta que, en lo relativo a la extensión, lleva consigo la idea de lo sublime (Kant, 2007:184) según una lógica de lo superlativo que tiene al cuerpo humano como su fundamento, pues, “todo se mide aquí con la talla del cuerpo. Del hombre” (VPe: 147). Al sentimiento de la grandeza moral se contraponen a aquello que excede en fuerza y extensión al hombre. Pero es precisamente el hombre mismo el que determina la medida de lo “casi-demasiado grande”, es la medida tautológica de su dignidad y su tendencia hacia lo suprasensible. Así, se plantea una tautología recubierta por numerosas analogías y oposiciones que ocultan las jerarquizaciones. Según está “analogía” nada puede ser tan grande frente al hombre como para hacerlo sentir inferior o pequeño, ni en fuerza ni en tamaño, su grandeza moral es tal debido a que no es mensurable, contable; por lo tanto, solo el hombre puede servir como patrón de su propia medida.

En suma, Derrida sostiene que hay tras los planteamientos estéticos de Kant prescripciones de orden moral, cierta noción del arte libre desinteresado versus el arte mecánico y asalariado, pero también de lo humano que se separa de lo animal. Siguiendo este patrón, la estética kantiana ofrecería una versión del falologocentrismo, en la cual lo arquitectónico y de las escalas la escritura serían antropocéntricas. A ello se opone la estética derridiana de los indecibles y los procedimientos de composición arquitectónica de Eisenman, pues la esencia o identidad como criterio de medida quedan entredichas al desestabilizar esa “metafísica de la escala” considerada humanista, antropocéntrica, al soportarse en el valor de la identidad y del origen. Dejando de lado esta importante digresión, retomamos otros aspectos del pensamiento derridiano que remiten a Nietzsche y resultan fructíferos para pensar la arquitectura, la espacialidad y las subjetividades, puesto que el *scaling* en tanto ficción útil y performativa cuestiona las escalas antropocéntricas.

En capítulos previos, relacionamos los indecibles con las ficciones útiles nietzscheanas que también cuestionan la figura del sujeto, de lo autobiográfico, ahora, retomamos estas ficciones performativas puesto que nos permiten problematizar la figura del autor, filósofo o arquitecto que se autoafirmaría en el comentario autorreferencial, en el relato o la conceptualización. Esta cuestión es abordada en un texto de Derrida sobre la arquitectura de Peter Eisenman en el que se remite a la escritura nietzscheana, su multiplicidad de estilos y las huellas autobiográficas de algunos de sus libros. Se

trata de un escrito que surge de la colaboración para el proyecto de La Villete, cuyo título parangona la autobiografía nietzscheana: “*Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*”.

En la apertura de este escrito una de las voces pregunta ¿qué serán los títulos, los libros y las palabras para un arquitecto? Como respuesta, Derrida presenta un discurso pseudo-autobiográfico lleno de máscaras y seudónimos en el que se multiplican y superponen voces narrativas indistinguibles, “abusando de la metonimia como de la pseudonimia” (Psy II: 107), como en el *Ecce Homo* de Nietzsche. De modo que se recurre a escrituras que no son herramientas fiables de la auto-identificación, si no que iteran y alteran, superponiendo registros y voces (Cfr. Psy II: 116). Esto corresponde con la carencia de origen y fin en las ficciones útiles, con la proliferación performativa de seudónimos o máscaras de Nietzsche. Precisamente, la estrategia narrativa que Derrida propone en ese escrito se aleja de esa lógica que alía el nombre propio con la identidad, de manera que el “yo” que dirige la narrativa (pseudo) autobiográfica, se presenta como el espectro que no dice “yo”, como el abismo sin fondo de *khôra* y de la ficción performativa en la que el “yo”, el sujeto, solo es posible como el engañador que jura decir la verdad, y que asedia toda ficción autobiográfica; por ello, señala Derrida que “la verdad de la obra es esta potencia trapacera, ese embustero (*liar*) que acompaña a todas nuestras representaciones (como Kant lo decía del “yo pienso”), pero que las acompaña así como una lira puede acompañar a un coro” (Psy II: 116), como una flecha que erra sin remitir a verdad, sin alguna finalidad.

En síntesis, en la alusión constante a Nietzsche se trae a escena la multiplicidad de máscaras y de ficciones en el discurso autobiográfico, cuestionando la posición y función del sujeto, tal y como ocurre en el *scaling*. Dado que, al igual que la deconstrucción, el *scaling* pone en evidencia la espectralidad de cualquier escala, la disimetría intrínseca en los criterios denominados “humanos”. Por lo cual, el *scaling* “no es otra cosa que una desestabilización de la arquitectura misma en sus principios, sus fundamentos, su historia, su concepto más fundacional” (AdE: 65-66); a saber, la conmemoración del origen, la funcionalidad según la escala humana, la belleza. Asimismo, se pone en escena la relación entre lenguaje y arquitectura, entre diseño y concepto, entre forma y sentido.

Precisamente, en la escritura arquitectónica de Eisenman, el *scaling* superpone formas geométricas sobre sí mismas a diferentes escalas, en una puesta en abismo de planos que no detiene su repetición por alguna esencia, sujeto o patrón de medida metafísico, llevando las propiedades formales de un objeto a otro contexto o escala, generando desestabilización, evidenciando la fragilidad de ciertos fundamentos de la arquitectura. El *scaling* supone la transformación reiterada de propiedades en la que cada elemento es más grande y pequeño que la serie, según estructuras que proliferan y en las



que se cruzan la necesidad, el azar y el programa; es por esto que “el *scaling* cumple con el criterio del diseño como escritura, en el sentido que el termino tiene en la deconstrucción” (Kipnis, 1991: 40-41). Estas formas auto-semejantes e iterables se ordenan en capas que se extienden bajo otros estratos, conformando conjuntos que funcionan como una cantera de la cual se obtiene el recurso formal para la obra o proyecto. Sin embargo, la propuesta de Eisenman contrasta con una noción de presencia arquitectónica que va dirigida a la totalización, que mantiene las jerarquías entre palabra y objeto, forma y fondo, sólido versus vacío. En consecuencia, la escritura arquitectónica de Eisenman cuestiona los modos de interpretación, así como la totalización arquitectónica causada por el discurso universalizante, puesto que intenta superar las jerarquías y dicotomías, “disolviendo las tradicionales oposiciones entre estructura y decoración, abstracción y figuración, fondo y figura, forma y función”, de modo que, “la arquitectura podría comenzar una exploración del ‘entre’ que se encuentra situado dentro de estas categorías” (Eisenman, 1994: 213).

Ahora bien, es necesario estar dentro de la tradición arquitectónica mientras se la desplazada, como ocurre con la deconstrucción, dado que la arquitectura remite a otras arquitecturas, y las posibles obras, proyectos y estilos previos no surgen de la nada, sino que tienen relaciones complicadas con su pasado, como ocurre en las otras artes. Lo que supone concebir los proyectos como textos e intervenir en la semántica de la estructura “que está disponible a sufrir dislocamientos y disyunciones” (Paz, 2012: 63). No obstante, el arquitecto sostiene que en la tradición arquitectónica la presencia y la simbolización parecen excluir y reprimir el componente de ausencia en la arquitectura, puesto que,

la arquitectura se enfrenta a una tarea difícil: dislocar lo que previamente ha colocado. Esta es la paradoja de la arquitectura. Debido al imperativo de la presencia; es decir, la importancia del objeto arquitectónico a la experiencia del aquí y ahora, la arquitectura afronta esta paradoja como ninguna disciplina (Eisenman, 1994: 213).

Por ello, Eisenman propone una noción de presencia partiendo de su realidad de objeto, de la experiencia espacial y temporal del objeto arquitectónico, la cual da cuerpo a múltiples significados y a sus respectivas contradicciones, por medio de procesos no tradicionales de diseño, pero incluyendo el alojamiento y las funciones específicas de lo arquitectónico sin las cuales no sería ya arquitectura (Kipnis, 1991: 32-33).

Se hace evidente la resistencia, la consistencia y la dureza de una institución y una práctica como la la arquitectónica, pues hay una tradición material y teórica que es difícil de deconstruir, al igual que ocurre con la filosofía. Es por ello que en la aproximación derridiana a estas cuestiones, se busca

desestabilizar las jerarquías excluyentes, la presencia y el origen por la discontinuidad y la no coincidencia, por la recursividad de formas auto-semejantes que combaten el valor del sitio, del programa y la representación (PsyII: 108). Se obtiene así una narrativa sin origen (*arkhê*) ni finalidad (destinación), una escritura arquitectónica en la que el interpretar es performativo, productivo; dando lugar a construcciones en las que muchos registros de voces intervienen, de allí el aspecto *coral* de las obras arquitectónicas que además se completa con la interpretación.<sup>49</sup> Estos son aspectos cruciales de la poética arquitectónica que venimos explorando, la cual no se reduce a lo discursivo, si no que superpone escrituras y materialidades, escalas o registros que se imprimen uno sobre otro, en estratos plurales que se mantienen en disyunción, y retornan intempestivamente, según reiteraciones no calculables que se estratifican sin formar identidades, ya que, al igual que el espectro, “no sabríamos cómo controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*” (SpdM: 32).

Por su parte, haciendo eco del apartado 169 de *Aurora* acerca de una arquitectura para nuestro tiempo y nuestra subjetividad, Eisenman señala que después de Freud el hombre está fragmentado, que no es el mismo de antes ni un todo completo; entonces, considera que hay que desestabilizar la arquitectura soportada en el sujeto y buscar una arquitectura que no cierre o unifique, sino que desestabilice sus principios, conceptos y fundamentos, al igual que los de la filosofía, dado que, la de Eisenman es una arquitectura “influenciada por la crisis de la ‘representación’, la crisis del ‘sujeto’, la crisis del autor en las ciencias humanas a fines del siglo XX” (Paz, 2012: 65). Ahora bien, se precisa revisar el planteamiento de Nietzsche y la réplica derridiana. Discutiendo acerca de lo que diferencia lo moderno de lo griego con su simplicidad para expresar lo sublime, circa 1881 señala Nietzsche:

por otro lado, ¡qué sencillos eran en Grecia los hombres en lo referente a su *idea* de ellos mismos! ¡Qué lejos están de nosotros en cuanto al conocimiento de los hombres! ¡Qué laberínticas resultan nuestras almas y nuestras ideas del alma en comparación con las suyas! Si quisiéramos y nos atreviésemos a crear una arquitectura tornando como modelo nuestra alma (¡somos demasiado cobardes para hacerlo!), nuestro modelo sería el laberinto. En la música que realmente nos corresponde y que nos es propia se deja adivinar ya el laberinto (pues ante la música los hombres se dejan llevar, imaginando que nadie es capaz de verles ocultos *bajo* su música) (Nietzsche, 2000: 165).

Según el comentario a este fragmento que se da en la entrevista “*Postface à Chora L Works*” con Jeffrey Kipnis (1997), Nietzsche plantearía una distinción entre música y arquitectura que para Derrida resulta problemática, pues asocia la música con lo laberíntico de una subjetividad que logra allí encubrirse, mientras que la arquitectura correspondería a lo que muestra o deja ver y a su vez engaña, pues “Nietzsche asimila la arquitectura a la visibilidad y hace de la visibilidad el rasgo principal y esencial de la arquitectura” (AdE: 320). Por su parte, Derrida cuestiona la distancia entre

---

<sup>49</sup> La interacción entre deconstrucción y arquitectura lleva a pensar en la contaminación de límites entre escritura, música y arquitectura, como lo señala Vela Castillo (2006).

artes visuales y no-visuales, así como el privilegio otorgado a la música, la cual también traicionaría, al igual que la arquitectura, la escritura, el subjectil o las imágenes. Consecuentemente, Nietzsche iría en otro camino diferente al de Peter Eisenman. Sin embargo, podría intentarse otra ruta de interpretación, pues la oposición y jerarquía denunciada por Derrida requiere de análisis.<sup>50</sup>

En suma, con Nietzsche, con los textos de Libeskind y el *scaling* se cuestionan las metafísicas de la escala como la que está afincada en la estética kantiana, así como el logocentrismo en la estética que corresponde con las jerárquicas coronadas por la palabra humana, por la comunicación con instancias de verdad o de sentido. Asimismo, en concordancia con la deconstrucción de la metafísica emprendida por Derrida y que rastreamos ahora en relación con la arquitectura, observamos cómo se da la proliferación de las ficciones del sujeto en la escritura, sea arquitectónica o filosófica.

### 3.2.3 Daniel Libeskind y el museo

Las discusiones entre deconstrucción y arquitectura también llevan a indagar por los proyectos de Daniel Libeskind, dado que suscitan consideraciones acerca de la temporalidad y la espacialidad en la filosofía, invitando a pensar problemáticas recurrentes en esta investigación acerca de las artes y lo indecible; en particular, el cuestionamiento del origen, de lo fundacional y la función simbólica, así como el uso conmemorativo de la arquitectura, aspectos ya explorados previamente por ser focos de tensión entre la arquitectura y la filosofía derridiana. Con la intención de precisar esto, nos remitimos al proyecto para el Museo Judío de Berlín, para el cual Libeskind recurre a la música, a la historia, a la literatura para la concepción de sus diseños, incurriendo en la contaminación de medios y de discursos de diferentes artes, tal y como corresponde con la estética derridiana de lo indecible.

El proyecto dedicado a la memoria de la comunidad judía de Berlín (1993-1998) amplía el ya existente museo de la ciudad al modo de un suplemento, poniendo en discusión la memoria e identidad de la ciudad, por lo cual, resulta de interés para la reflexión filosófica y arquitectónica.

---

<sup>50</sup> Tanto Gleiter (2014), Llinares (2015) y Ruiz Salvatierra (2014) consideran que en la última época de la escritura nietzscheana la arquitectura es de gran importancia, lo cual muestra que hay una importante ruta de investigación que no es tan frecuentada como los asuntos musicales. En efecto, es posible adentrarse en el pensamiento nietzscheano indagando sobre la arquitectura, teniendo en cuenta esta pregunta formulada en un fragmento póstumo de 1888, acerca de la fisiología del arte: “¿dónde clasificar la arquitectura?” (Nietzsche, 2004: 129, Mayo-junio de 1888, 17 [9]). Precisamente, este fragmento corresponde a la época de las estancias de Nietzsche en Turín, momento en el que la alta consideración que se le había otorgado a la música (y al mismo Wagner) en sus otros escritos es nuevamente cuestionada por el descubrimiento de la ciudad y de la arquitectura como escenarios apropiados a sus nuevos intentos de pensamiento, que tienen ahora a la fisiología del arte como aspecto crucial. En efecto, recuerda Gleiter que “en mayo de 1888, la arquitectura, que no había sido previamente un tema para él, ha pasado al centro de su interés filosófico en Turín” (Gleiter, 2014: 4).

Precisamente, el concurso ganado por Daniel Libeskind sirve como pretexto para un debate con Derrida a propósito de la memoria y la identidad de la ciudad, dado que el museo hace parte de procesos de reformas de la ciudad que fueron emprendidas en la época de transición de la caída del muro y con posterioridad a ella. En el contexto de la caída del muro y de la designación como futura capital, también tuvo lugar el denominado *Berlin City Stadforum Symposium* (1991), al que fueron invitados representantes de diferentes disciplinas como Win Wenders, Jacques Derrida, Kurt Forster y Akira Asada para discutir acerca del porvenir de la ciudad, al igual que para pensar sobre la refundación de una ciudad que alberga en sus diferentes capas materiales las memorias estratificadas de procesos de destrucción y construcción. Al ocuparse de esto, dice Derrida,

es como si una ciudad —una ciudad antigua con una historia y una memoria enormes— estuviera en proceso de ser refundada, de construirse de nuevo. Y como cada uno lo sabe, cuando el acontecimiento de la fundación tiene lugar, no hay leyes, no hay fundamentos. Efectivamente, la fundación como tal inaugura algo, no despliega, no prolonga simplemente el pasado. Pero al mismo tiempo, esto no es del todo cierto, Berlín no está por ser refundada, ya había sido fundada antes (AdE: 212-213).

Entonces, Derrida define un punto nodal de su interpretación: controvertir la fundación como hito originario, ya que cada fundación es refundación, que toda construcción es reconstrucción y está asediada por el anacronismo. Por su parte, el arquitecto consideró que el museo no solo debía ser accesible y tener en cuenta a los ciudadanos del presente, sino a los del pasado y los del futuro, pues tienen una herencia común, comparten una identidad cultural problemática que los hace a todos simultáneamente berlineses y sobrevivientes. Con este proyecto se buscaba que la ciudad y el museo hicieran memoria de aquellos que no estaban en su pasado oficial. Pero no como una memoria redentiva, reconciliadora y re-apropiadora, pues se trata de escarbar un pasado enterrado, un vacío que interrumpe la cronología o la narrativa histórica de la ciudad y de sus museos.

El arquitecto recurre a varias dimensiones a la hora de desarrollar la propuesta: textos, música y el trazado aparentemente aleatorio tomado de sitios de la ciudad de Berlín.<sup>51</sup> El proyecto fue concebido desde la transgresión, llevando al límite las condiciones del concurso, pero también la monumentalidad y la representación, pues algunas partes no son accesibles a la mirada, se extienden bajo tierra o entre los pisos y los muros del edificio barroco previamente existente. En efecto, el ingreso se hace desde el sótano del antiguo edificio por espacios vacíos y reducidos, generando sensaciones de desorientación y confusión; también tiene muros y escaleras que se elevan hacia los

---

<sup>51</sup> Según explica James E. Young, el proyecto para el museo debía tener en consideración: “(1) la religión, costumbres y objetos rituales judíos; (2) la historia de la comunidad judía en Alemania, su crecimiento y su terrible destrucción en manos de los Nazis; y (3) la vida y obras de judíos que dejaron su marca en la imagen y la historia de Berlín a lo largo de los siglos” (2000: 8).

puntos por los que ingresa la luz. Con estas estrategias de diseño se busca repensar la forma museística, haciendo que el museo sea el objeto de la experiencia, para evitar la pasividad y la relación estandarizada entre el turista y los objetos ofrecidos a su observación, según una configuración espacial que sirve a una narración histórica particular.

Otro desafío que se propuso fue el de no destinar cada uno de los espacios a alojar obras, haciendo de los pasillos el escenario de experiencias de extrañamiento, de lo *Unheimliche*, que suspenden las certezas racionales y la familiaridad de lo próximo. Además, se cuestiona el orden de lo visible, pues el lugar no puede ser aprehendido por la vista, ni siquiera aéreamente, por lo cual se convierte en una invitación a agregar, a interpretar. De hecho, en “*Entre les lignes. Le musée juif de Berlin*”, señala Libeskind que es un edificio no visible para mostrar el vacío, ya que la extensión del museo es concebida como “un emblema en el que lo no visible se hace manifiesto en tanto que vacío, en tanto que invisible. La idea es muy simple: construir el museo en torno de un vacío que lo atraviesa, un vacío que debe ser percibido por el público” (Libeskind en AdE: 145). Lo que correspondería con una filosofía inexistencial, del exilio y de la privación. Esto se logra con una arquitectura que, en vez de estabilizar, da cabida a las cualidades ominosas, que “nos invita a sus espacios aparentemente hospitalarios solo para alejarse de nosotros inmediatamente al ingresar” (Young, 2000: 3).

Los diseños para este proyecto trabajan sobre paradojas y dicotomías entre lo que es abierto y lo que es cerrado, lo estable o lo agregado, lo barroco y lo moderno, entre la línea derecha y la línea cortada en fragmentos que se desarrollan por sí mismos sin poder reunirse o separarse del todo. Esto lleva a alterar la conexión entre forma y función, explotando las figuras geométricas en sus componentes, formalizando la desintegración, confronta con la ausencia de certezas y con el entre de las líneas y los trazados que materializan vacíos arquitectónicos. Por lo tanto, recuerda Young que, “Libeskind se dedicó a la puesta en acto espacial de un problema filosófico” (Young, 2000: 10), con el fin de mantener vacío el vacío, informar lo informe y dar cuerpo al vacío con el espacio entre las líneas. Como ocurría en los cementerios judíos que Libeskind visitaba, los cuales se encontraban desolados, llenos de vegetación, evidenciando el vacío en las lápidas sin inscripciones a la espera de generaciones futuras que las ocupen. Por otra parte para materializar los vacíos se construyeron 6 pilares de concreto que no cumplen función alguna entre las requeridas por un museo o por la estructura. Solo uno de los seis es accesible. El resto permanecen solo visibles a través de agujeros en los muros. Atraviesan toda la estructura, materializando un vacío entre las paredes, no un vacío preexistente, física o existencialmente, sino un vacío “entre las líneas” producido por la escritura performativa del diseño, un vacío sin significación. Por ello nos dice el arquitecto que

las líneas hacen notar su separación para que el vacío, que atraviesa la continuidad desde el inicio, se materialice y exteriorice como aquello que ha sido arruinado, o mejor, como el resto en el que reside una estructura independiente. Llamo a esto el “vacío vaciado” [*voided void*], un vacío que el mismo ha sido vaciado y anulado, una deconstrucción que ella misma ha sido deconstruida. La fragmentación y el desplazamiento marcan la coherencia del conjunto en cada operación, pues la cosa es rehecha para llegar a ser accesible, a la vez funcionalmente e intelectualmente (Libeskind en AdE: 146-147).

Este elemento del proyecto llama la atención de Derrida, pues lleva a una experiencia que corta el aliento y que corresponde a un vacío determinado históricamente por la *Shoah*, vacío que trata de separarse del einsmiano y del griego (la *khôra*) como lugar indeterminado que da lugar a todo y por ende es preexistente; por el contrario, el vacío de Libeskind se produce gracias al trazado arquitectónico, no es receptáculo sino efecto, remite a la tradición de los rabinos comentadores del Talmud, quienes afirman que Dios creó el mundo a partir de la nada y que corresponde a los fieles intentar extraer de la nada el vacío creativo del que todo ha nacido. Por ello, señala Libeskind:

no comparto la noción de “vacío” de Peter, que es esencialmente platónica, estando ligada a la concepción griega del vacío. Para mí el código está más cercano de la vanguardia, es decir, a Moisés. La vanguardia es un pueblo bajo la mirada de Dios sin circunstancias mediadoras, sin explicación en cuanto al “porqué” y sin posibilidad de renegar —se la tiene o no se la tiene (AdE: 165).

Para Libeskind esa vanguardia no coincide con los movimientos artísticos de inicios del siglo XX, sino con un paradigma de lo irracional y de la transgresión que atañe a Moisés guiando a su pueblo sin certezas racionales. En contraste con la tendencia a la racionalización, es un paradigma de lo irracional en el que se reúnen elementos contradictorios que parten de la aleatoriedad o indeterminación, los trazos siguen líneas, vectores arbitrarios, anónimos o ficticiales, en vez tener un punto de partida originario. Este paradigma cuestiona la noción de origen como punto de orientación teleológica, dando lugar a un vacío que no es teológico o metafísico (Libeskind en: AdE: 141-142). Desde allí se justifica y da forma a los trazados del museo que buscan la coherencia del conjunto teniendo en cuenta la fragmentación y el desplazamiento, pues “la noción misma de un punto de partida original, en la medida en que presupone un pasado, es en sí dudosa, porque el pasado nunca ha sido experimentado como presente” (Libeskind en: AdE: 141). Este planteamiento corresponde con el cuestionamiento de la presencia y del origen en la deconstrucción y con la necesidad de problematizar la persistencia de la metafísica de la presencia en la arquitectura

En las referencias literarias, musicales y fotográficas en los proyectos de los arquitectos recientemente presentados, se evidencia la contaminación de disciplinas, discursos y la superposición de registros (PsyII: 139), que también tiene lugar en la composición arquitectónica de Libeskind, en efecto, para el proyecto del museo, Libeskind primero trazó una serie de rejillas a partir de ciertos puntos geográficos de la ciudad; teniendo en cuenta las coordenadas de los lugares donde residieron en algún

momento judíos representantes de la cultura y “espíritu berlinés”: escritores, músicos o intelectuales: Paul Celan, Mies Van der Rohe, E.T.A Hoffmann, Walter Benjamin, Gershom Scholem, Arnold Schönberg, entre muchos otros. Dadas estas localizaciones poco conocidas en el espacio de la ciudad, se realizan trazos que permiten encontrar conexiones en la dimensión arquitectónica del diseño.

En la dimensión musical del proyecto, además de presentar la propuesta en hojas de escritura musical, Libeskind remite a *Moises und Aron* de Schönberg, cuya composición se inició en Berlín, y que según Libeskind quedó inacabada debido al agotamiento de su propia estructura serial, ya que la lógica operacional y formal de la composición llevó a la inmovilidad operativa del conjunto de la obra. La relación entre arquitectura y música evidencia las contaminaciones entre prácticas y teorías artísticas gracias a la espacialidad, el ritmo y la materialidad, lo que implica otros modos de escritura arquitectónica, pues en sus procedimientos cruza dimensiones textuales, musicales y espaciales. De hecho, estos aspectos diferenciaron al proyecto de Libeskind de los demás en la competencia.

La tercera dimensión tenida en cuenta, el otro ejercicio para concebir el proyecto, es textual y parte de dos volúmenes ordenados alfabéticamente con los nombres y las fechas de nacimiento y de deportación de los berlineses durante el Exterminio. Con esas tres dimensiones, a las que no remite convencionalmente un proyecto arquitectónico, se presentan alternativas al punto originario, racional, al sentido y la representación en lo arquitectónico, pues reúne lógicas y procedimientos transgresivos. Esto muestra cómo, en concordancia con la perspectiva derridiana de las artes, el diseño del arquitecto traspasa las fronteras entre las artes, como ocurre también en los proyectos de Eisenman y Tschumi.

En este recorrido observamos que, aunque no hay una aplicación de la “deconstrucción” a la obra de los arquitectos, el encuentro entre disciplinas y pensadores induce a la indagación crítica de los procedimientos de la autofundación e institución filosófica que tienen su análogo en la correspondencia entre arquitectura, logocentrismo y metafísica de la presencia. Además, evidenciamos que el pensamiento de Derrida depende de cierta noción de la arquitectura, pues opera según procedimientos analíticos y desestructurantes que trastocan las unidades y los dualismos conceptuales, gracias a la escritura como superposición y desplazamiento performativo que produce espacios e intervalos. Precisamente, la escritura como producción performativa y espaciante construye en la dispersión espacio-temporal, reúne en conjuntos abiertos con elementos heterogéneos que toman consistencia, que se hacen piedra y acero. Tales procedimientos se encuentran en los planteamientos teóricos y los proyectos de los arquitectos mencionados, pues recurren a la alteración de escalas mediante procesos reiterativos de trazado, registran coreografías y movimientos seriales en los que se repliegan los registros de escritura al modo de palimpsestos. Con lo cual se cuestionan

los patrones antropocéntricos de la estética como correspondería con una perspectiva posthumanista (Braidotti, 2011: 21).



### *3.3 Espacio, ciudad y habitar*

#### *3.3.1 Entre memoria y porvenir*

Al ocuparnos de la espacialidad y de la arquitectura, la ciudad resulta ser un tema ineluctable, al igual que sus memorias, herencias y ruinas. En consonancia con la insistente deconstrucción de la presencia, al tratar sobre las ciudades no se parte de la hegemonía del presente, de la identidad o del tiempo progresivo, sino que se busca pensar la arquitectura y la construcción de la ciudad para que no se limiten a ser fortalezas de la metafísica. Es por ello que, en lo que sigue indagamos por la ciudad poniendo en escena el anacronismo, lo intempestivo y lo espectral que tiene lugar en las diferentes capas, trazados, escalas temporales, materiales, tecnológicas e históricas que se entrecruzan en ella. Esto supone la complicación de las temporalidades, del presente, del pasado, así como interrogarse por el futuro, por la ciudad y los ciudadanos por venir.

Teniendo en cuenta estas problemáticas, remitimos a las nuevas configuraciones de aquello que se ha llamado “ciudad”, en contraste con un modelo de “polis” que puede cuestionarse y que tiene algunos antecedentes en la definición aristotélica de la comunidad de animales políticos racionales (Aristóteles, 1988: 50, *1253a*), y que se asocia con el lugar de reunión, de encuentro y de participación política (AdE: 51): aquel en que la presencia es determinante, pues para hablar de lo público o para las conmemoraciones, los miembros de la comunidad deben estar reunidos (AdE: 51). Igualmente, se evidencian situaciones conflictivas en algunos cuentos de Kafka acerca de la construcción de muros y ciudades. Ante tales conflictos, lo indecible en la ciudad toma una vertiente ético-política que lleva a pensar acerca de la responsabilidad ante sus habitantes y las generaciones futuras, pues se pone en juego la obligación de tomar decisiones con consecuencias futuras impredecibles (CTP: 16; GS). Esto también es abordado por Derrida al pensar el derecho de asilo, de hospitalidad, la trashumancia y el cosmopolitismo en un contexto en el que las migraciones forzadas, el creciente número de indocumentados y la necesidad de las ciudades-refugio motivan reflexiones ético-políticas desde la filosofía deconstructiva (Solis, 2020: 17).

Asimismo, mostraremos que Derrida coincide en algunos puntos con otros autores que se ocupan de pensar la ciudad del siglo XX y XXI y que tienen al urbanismo moderno como centro de sus críticas. Esto lleva a tratar sobre el urbanismo (Le Corbusier, 1993; Ascher, 2007) y sobre movimientos artísticos y teóricos que se han ocupado de la ciudad (el situacionismo, Lefebvre, Koolhaas), esto nos permite ubicar las reflexiones derridianas en el contexto de otras teorías sobre la arquitectura y la ciudad, como es el caso de la deriva situacionista que invita a desviarse de los recorridos habituales

por rutas imprevistas y sin finalidad instrumental, para enfrentar la instrumentalización de la vida en la ciudad. Por su parte, Derrida propone la *faxitextura*, noción indecible que permite discurrir acerca de lo tecnológico y lo arquitectónico, el envío y el trazado, aspectos que remiten a otros indecibles como la *différance*, la *destinerrance* e incluso a la deriva situacionista, puesto que nos permiten problematizar el habitar como alojar y apropiar. Teniendo esto en cuenta, afirmamos que hay resonancias situacionistas en la *différance* en tanto espaciamiento, así como aspectos deconstructivos en la deriva. En efecto, tanto la deriva como la *destinerrance* operan como movimiento sin destinación ni origen, por lo cual dan lugar a trayectorias aleatorias y contingentes. De allí que el recorrido errático de las derivas se pueda entender como escritura automática de la ciudad o como montajes fragmentarios que temporalizan un registro espacial. Asimismo, la deriva situacionista problematiza las escalas *demasiado humanas* que soportan los discursos y las prácticas de estas disciplinas, permitiendo interrogar el “quién” del habitar, del espacio, de la ciudad, de la filosofía y de la arquitectura.

Al participar en foros acerca de la planeación, intervención o reconstrucción de ciudades como Berlín, Los Ángeles y Praga, Derrida planteó que las ciudades se debaten entre su memoria y su porvenir, generando la necesidad de decisiones, de planificación, de negociaciones e intervenciones que se inscriben en sus vías, en las piedras, en el trazado de sus espacios. Entonces, la pregunta por la ciudad convoca asuntos de relevancia no solo económica, ética, política, sino también arquitectónica y filosófica. Dado que supone escenarios híbridos de muchos modelos y dinámicas, tanto económicas, tecnológicas como ecológicas, la construcción y planeación de la ciudad resultan ser espacios de combate en los que se decide sin conocer todas las posibles consecuencias, llevados por la necesidad y obligación de decidir, de tomar alguna opción, sin poder anticipar lo que ocurrirá. De allí la relevancia ética de esta invitación a pensar *la ciudad por venir*, puesto que, además de involucrar la exigencia de decisiones sin certezas anticipadas, supone la complicación de las escalas espacio-temporales, ya que tiene que ver con lo que será heredado en el futuro por otras generaciones, así como con las memorias de las ciudades.

Asimismo, para Derrida la ciudad ha de pensarse en el encuentro de diversas lenguas y culturas, de diversas capas temporales, pues no se reduce exclusivamente a la presencia o el sentido. En efecto, al participar en el coloquio “*Prague. Avenir d’une ville historique capitale*”, en 1991, Derrida habla de Kafka, escritor eminente de esa ciudad en la que concurren los horizontes de diversas lenguas. En algunos cuentos como *La muralla china* o *El escudo de la ciudad* se trata acerca de la construcción incesante de la ciudad o de la muralla que se extiende por miles de kilómetros; ambas construcciones requieren de varias generaciones para su consecución, pero permanecen inacabadas debido a lo

prolongado y ambicioso de estos proyectos. Con alegorías del ejercicio de la planeación, pero también de la obra inacabada y reducida a ruinas, ambos cuentos hablan de la construcción interminable, siguiendo un deseo y un orden excesivo ante el cual todo es secundario. Este deseo contrasta con la lentitud para poner los cimientos o con el tiempo requerido para la consecución de las obras.

La contribución de Derrida se titula “*Générations d’une ville: mémoire, prophétie, responsabilités*”, y sus propuestas oscilan entre la ciudad de Praga y el relato babélico, puesto que remite a los cuentos kafkianos en que se encuentran alusiones no solo a la construcción y destrucción de la torre, sino a la correspondiente confusión de lenguas y de pueblos. Al respecto, dice Derrida: “la Torre de Babel no me interesa tanto por su valor arquitectónico, por su verticalidad, por su desmesura humana, sino por la historia de los nombres y de los nombres propios que allí se despliegan” (AdE: 49). De modo que, en el relato sobre Babel se plantea la cuestión de la pluralidad de lenguas intraducibles, al igual que una historia de los nombres que no se reduce a la desmesura y a la verticalidad, pues reúne la cuestión constructiva, la del nombre, y nos lleva a pensar acerca de la traducción, de lo problemático de imponer un idioma universal y del proyecto de llegar al cielo, ya que esto conlleva la programación del destino de las generaciones futuras; lo cual parece apropiado a una mentalidad calculadora como la de una comunidad que quiere asegurar su supervivencia, pero, con tales decisiones, también se cancelan otras posibilidades futuras. Ejemplo de esto se da en el cuento *El escudo de la ciudad*, cuando se señala que hay un exceso de confianza en el progreso del saber y de la técnica que impide preocuparse por el futuro:

el saber de la humanidad va en aumento, el arte de la construcción ha hecho progresos y hará aún otros nuevos; un trabajo para el cual necesitamos un año, será realizado dentro de un siglo quizá sólo en seis meses y, por añadidura, mejor y más duraderamente (Kafka, 1975: 76-77).

Asumiendo el supuesto progreso en el conocimiento y en la técnica constructiva, la destreza de las nuevas generaciones siempre habría de ser mayor, y podría ocurrir que una generación posterior considerase que el trabajo previo fue inadecuado y que debería ser demolido. Según la narración, este tipo de pensamientos llevaron a que se paralizara la construcción, debido a que se dieron luchas incesantes y conflictos en la comunidad de constructores, conflictos que crecieron junto con el saber y la destreza técnica, de modo que “paralizaban las fuerzas, y la edificación de la ciudad obrera desplazaba la construcción de la torre” (Kafka, 1975: 77). En consecuencia, se renuncia al proyecto totalizador de la torre absoluta en favor de la instauración de una ciudad y una comunidad surgidas en torno al proyecto y a las disputas, puesto que “los vínculos mutuos eran ya demasiado fuertes para que se pudiera dejar la ciudad” (Kafka, 1975: 77). Se evidencia, así, la conflictividad y la responsabilidad que se genera en la construcción de las ciudades, puesto que, según expresa Derrida,

este exceso, esta multiplicidad de idiomas, de intérpretes y de naciones, estas guerras incesantes permiten pensar que la esencia de la ciudad está afuera o, más precisamente, que su esencia es otra que la de la torre. Renunciando a la torre capital, a la más alta ambición de una torre única, de una erección capital que toca el cielo, después de unas generaciones, una comunidad se forma en la renuncia misma y se toma la decisión de conservar precisamente la ciudad en vez de la torre imposible. Y esta decisión responsable se toma en nombre del porvenir. Se renuncia al proyecto totalitario de la torre, se derrumba la idea de la torre en el momento en el que se toma conciencia que aquello que cuenta es la apertura de la promesa y por lo tanto, el porvenir (AdE: 133).

Esto nos lleva a inquirir: ¿cómo responde una ciudad? ¿con qué título se asume esa responsabilidad? Pensado a nivel ético o político, lo indecible no implica la ausencia de responsabilidad o la inacción; por el contrario, supone el hacerse responsable ante lo indecible, ante aquello que no se sabe con anticipación. En efecto, la responsabilidad confrontada con la escala temporal y material de la ciudad supone asumir el pasado, debatirse entre su conservación o transformación, así como las exigencia a futuro de decisiones y acciones en contextos y situaciones no previsibles. De allí que, heredamos la ciudad que alguna vez se legará a los ciudadanos futuros, pero como en todos los casos, la herencia no se escoge; ya que la ciudad es más antigua que nosotros, es finita, mortal y, seguramente, nos sobrevivirá. Al respecto, señala Derrida:

aquello que habremos de pensar hoy es el lugar en que estamos, nada menos. Esto es difícil. Es difícil pensar el lugar, la unidad del lugar, la identidad del lugar de una construcción necesariamente interrumpida, discontinua pero en el curso de la cual, es decir, su historia, un extraño contrato comunitario ha ligado y ligará a las generaciones de constructores/fundadores, el hecho del inacabamiento [...] no los desalentará sino que al contrario los *obliga* endeudándolos, sujetándolos más al deber, responsabilizándolos más que nunca por el destino de la ciudad, como si la renuncia a la totalización fuera el origen de la comunidad. Pensar la ciudad es difícil por muchas razones. Difícil porque en realidad siempre ha sido imposible pensar la esencia general de la ciudad, es decir, aquello que en ella debería reducirse a algún ser-presente de su existencia, a alguna representación o alguna presentabilidad actual (AdE: 130).

De allí la dificultad y la obligación de afrontar las exigencias que el pasado y el futuro de la ciudad imponen, dado que, según la cita, toda responsabilidad y herencia remite a una serie de exigencias contradictorias, no solo para los expertos, técnicos o planeadores urbanos, sino también para los ciudadanos, ya que la ciudad no habla, pero ordena, obliga a interpretar y traducir, enfrentándonos a problemas técnicos, políticos y éticos concretos que exigen soluciones y decisiones. Por ejemplo, qué conservar y qué no, si “restaurar, mantener intacto un patrimonio, heterogéneo en su estratificación [...] y, *por otra parte*, no conservar y restaurar con el único propósito de restaurar” (AdE:138). Todas estas son decisiones que asedian al presente, confrontándolo con el pasado y el futuro de las ciudades. En correspondencia con tal situación, en el foro acerca de Berlín al que aludimos previamente, se plantea la necesidad de la apertura ante lo inesperado, de no intentar resolver completamente y con

antelación el uso de los espacios y la proyección de la ciudad, pues es necesario dejar abiertas posibilidades para los ciudadanos y la *ciudad por venir* sin reducirlos a un programa, lo que implica

la aceptación de aquello que un lógico definiría, posiblemente, como un “axioma de incompletitud”. Una ciudad es un conjunto que debe permanecer indefinido y estructuralmente no saturable, abierto a su propia transformación [...] una ciudad debe permanecer abierta respecto a aquello que no sabe aún, aquello que será: se debe inscribir, como un contenido, el respeto por ese no-saber en la ciencia y en la competencia (habilidad, capacidad, jurisdicción) arquitectónica o urbanística (AdE: 129).

Se trata de tener en cuenta la indeterminación en la planeación, así como de aceptar que la delimitación de las ciudades es difícil de precisar, lo cual resulta altamente problemático para el ejercicio urbanístico. De hecho, los límites demográficos o fronteras políticas no son delimitables suficientemente, las fronteras de la ciudad se ven asediadas por las migraciones, las conurbaciones o la expansión no regulada, también las leyes exceden los marcos territoriales (transnacionales), al igual que las maneras de comunicarse o transportarse que generan otros modos de exclusión, por lo cual conviene más pensar en umbrales que en determinaciones identitarias (Fajardo, 2016: 133). Son estas las condiciones que la pregunta por la ciudad, por la democracia y por los ciudadanos por venir ha de tener en cuenta. A esto apunta Derrida cuando habla de una ciudad y una ciudadanía que no dependan del emplazamiento físico, cuyo porvenir no se limite por la forma del estado y su soberanía, sino que funcione según otros parámetros: con autonomía pero unidas por la solidaridad, respondiendo a situaciones migratorias y políticas con diversas motivaciones. Precisamente, ante estas problemáticas, en *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* se habla de la necesidad de la ciudad-refugio como escenario inédito para un cosmopolitismo por venir y como forma deseada para la ciudad futura:

un derecho de las Ciudades, una nueva soberanía de las ciudades, ¿abrirla un espacio original que el derecho inter-estado-internacional no ha conseguido abrir? No debemos vacilar en declarar nuestra última ambición, la que da sentido a nuestro proyecto: lo que llamamos, solicitándola con todos nuestros deseos, la “ciudad-refugio” no es ya simplemente un dispositivo de nuevos atributos o nuevos poderes añadidos a un concepto clásico e inalterado de la ciudad. Ya no se trata simplemente de nuevos predicados para enriquecer el viejo sujeto llamado “ciudad” (CTP:21-22).

Entonces, ante la figura del inmigrante, del desplazado o refugiado es necesaria otra política y otras maneras de pertenecer a la ciudad que no se limiten a los dictados de la soberanía estatal (CTP:13-14). De allí que plantear la pregunta por la ciudad-refugio lleve a indagar por la relación entre arquitectura y hospitalidad, por esa hospitalidad que ha de oscilar entre lo familiar y lo extraño, de convivir con el espectro de la hostilidad (Cfr. Hop). Ahora bien, la hospitalidad implica la antinomia entre acoger al extraño, aceptar al otro en casa y la apertura al huésped indeseable o intruso que amenaza. Además, supone la aporía de la imposibilidad, pues se enfrenta la incondicionalidad con la condicionalidad (aquella de la hospitalidad kantiana). Ya que, en tanto incondicional, la hospitalidad

no puede estar restringida por sistemas normativos (por más que se pretendan cosmopolitas), por lo tanto, se ponen en jaque las condiciones del derecho de asilo, de migración o de hospitalidad, ya que una ciudad-refugio habría de estar abierta a la llegada del otro sin condicionar su llegada, sin identificarlo (CTP: 16; Solis, 2020: 16).

No obstante, la incondicionalidad de la hospitalidad ha de convivir con la condicionalidad y la violencia de las limitaciones a la hospitalidad, pues el acogimiento convive con el rechazo y la exclusión. Tal y como se señala con respecto a los espectros no se los “acoge más que para ahuyentarlos. Desde el momento en que hay espectro, la hospitalidad y la exclusión corren parejas”. SpdM:158). Por lo cual, nos enfrentamos a la indecidibilidad entre la hostilidad y la hospitalidad que Derrida condensa en la palabra *hostipitalidad*, la cual traspasa “las oposiciones binarias metafísicas [...] contrariando los principios lógicos de la contradicción y del tercero excluido presentes en la tradición lógico-metafísica occidental” (Solis, 2020: 12).

Lo que nos interesa es que la *hostipitalidad* resulta ser un indecible formulado ante la pregunta por la ciudad, por la alteridad y por el acogimiento del extranjero, pues pone en escena la tensión entre el hospedador y el huésped, la indecidibilidad entre hostilidad y hospitalidad. Asimismo, este recorrido nos confirma que, al tratar sobre la arquitectura y la ciudad, la estética derridiana afronta cuestionamientos ético-políticos que también tienen la impronta de lo indecible, lo que supone difíciles negociaciones e implica hacerse responsable por todas las decisiones que se hacen ante lo incalculable, en situaciones ineludibles, como se evidenció en los cuentos kafkianos, dado que toda responsabilidad y herencia remiten a exigencias contradictorias ante una ciudad que es más antigua que nosotros, que es finita y mortal, que nos sobrevivirá, puesto que excede la dimensión del individuo, el cálculo del sujeto, pero también su escala temporal (AdE: 136). Pasamos ahora a contextualizar y contrastar las propuestas derridianas sobre la ciudad con las de algunos teóricos del urbanismo para determinar los puntos de divergencia y de confluencia.

### 3.3.2 *El lugar y las derivas*

Revisaremos algunos referentes teóricos para integrar nuestros planteamientos con otras teorías acerca del habitar y de las configuraciones urbanísticas que determinan la cotidianidad y la circulación de sus habitantes. En primer lugar, remitimos a *La carta de Atenas* de Le Corbusier de 1933, que proporciona lineamientos de intervención ante situaciones desfavorables generadas por la carencia de alojamientos y las aglomeraciones urbanas. En contraste, se encuentran las posturas de

Henry Lefebvre (1973), Guy Debord y los situacionistas, quienes abordan el habitar, las rutinas y recorridos desde una perspectiva en la que la ciudad no está regulada solo por criterios económicos o funcionales, sino también por el uso y el goce. Veremos que la propuesta de estos teóricos se puede conectar con la temporalización y el espaciamiento insistente en la *différance* y en otros ámbitos de la reflexión derridiana acerca de los recorridos y tensiones en la ciudad, así como por la subjetividad que corresponde con tales formas de pensar el espacio. Precisamente, el habitar y el recorrer la ciudad han de ser entendidos desde la *différance*, en tanto intervalo que impide identidades cerradas, y desde la *destinerrance*, como movimiento errante sin destino asegurado.

Inicialmente, remitimos a *La carta de Atenas* de Le Corbusier para desplegar algunos planteamientos sobre la ciudad que contrastan o amplían las perspectivas que exploramos. Dado que es uno de los textos programáticos del urbanismo moderno que fue gestado en el periodo de entreguerras. Allí se sostiene que el urbanismo se ha de ocupar de la planificación de las ciudades para aliviar situaciones desfavorables generadas por el crecimiento demográfico, las aglomeraciones urbanas, las migraciones y la destrucción en las guerras. Para estos cometidos, es preciso determinar las distancias y los emplazamientos, la distribución y uso de los espacios libres, de las zonas industriales y las zonas de viviendas, de modo que se conecten funcionalmente (Le Corbusier, 1993: 45). Por ello, es indispensable determinar el uso de los tiempos, insistir en la higiene y en la salubridad derivadas de mejores reglas de construcción que tengan en cuenta la ventilación, la cercanía a zonas verdes y las horas de sol diarias necesarias para cada ambiente (Le Corbusier, 1993: 59).

Concretamente, los principios propuestos en *La carta de Atenas* buscan asignar a cada zona una función repetitiva y masificada, lo que supone la sincronía en la ejecución de las actividades, así como la simplificación de las rutinas y funciones en espacios determinados. Es de este modo que el urbanismo moderno aplica a las ciudades los principios tomados de la industria, como son la zonificación, la especialización y masificación. Con estos criterios se buscaba adaptar las ciudades a la sociedad industrial y aportar reglas que condicionaran el diseño de las viviendas y de la ciudad. A propósito de esa zonificación llevada al límite por Le Corbusier, escribe François Ascher que “la noción fundamental es la especialización: el taylorismo la sistematizará en la industria, en la que tratará de separar y simplificar las tareas para hacer su ejecución más rentable” (Ascher, 2007: 25).

Como es plausible para una estética deconstructiva, estamos ante un escenario en el que urbanismo y política se implican, se remplazan y hasta se identifican. Efectivamente, los procesos de urbanización no se dan separados de las dinámicas políticas y económicas, lo que hace que las intervenciones físicas en la ciudad no sean neutras política o filosóficamente, pues la ciudad es el escenario de

posibilidad y el resultado de tales transformaciones. Por lo tanto, las cuestiones arquitectónicas y urbanísticas no son algo auto-referente, de interés solo para clientes o empresarios, para los expertos en esas áreas. En esto concordamos con Francisco Jarauta, quien en la conferencia “La construcción de la ciudad genérica” sostiene que el actual orden económico (globalizado) y político transforma las condiciones de la reflexión sobre lo social y la acción política, haciendo que la ciudad sea el escenario complejo de las luchas sociales, en consecuencia “la arquitectura contemporánea es uno de los espacios en los que de forma más directa inciden los interrogantes acerca de la nueva civilización” (Jarauta, 2010: 232).

Por un lado, la preocupación de Le Corbusier por regular las rutinas y los usos de los espacios nos permite ver la importancia de la relación entre tiempos y espacios. Puesto que si el fin de semana es el tiempo asignado para ir a parques, centros deportivos o eventos culturales, en épocas claramente marcadas por el calendario laboral deberían ir de vacaciones a sitios preparados para recibirlos, resolviendo así los recorridos según ciclos económicos y no solo climáticos.<sup>52</sup> Si los recorridos, los horarios, las actividades están reguladas, ¿cómo obtener el tiempo necesario para habitar o usar de esos espacios, si incluso el ocio se regula según un tiempo y una función?

Por su parte, en *El derecho a la ciudad*, Henry Lefebvre plantea críticas a este modelo. El autor se ocupa del proceso de industrialización en los siglos XIX y XX, así como de las implicaciones que tiene para la planeación de las ciudades europeas guiada por un urbanismo que concibe la ciudad como espacio ordenado para la concreción de cuatro funciones: el trabajo, la recreación, el habitar, siendo conectadas por la circulación que impide la concentración de individuos, como bien nos recuerda Benjamin respecto a Haussman y París (Benjamin, 2005: 24). Por ello, Lefebvre señala lo problemático de limitar la ciudad a una red de circulación y de comunicación entre los lugares de trabajo, de ocio, de comercio y de resguardo, siguiendo una concepción funcional y racional que fragmenta la cotidianidad y el espacio urbano; además, supone individuos disciplinados para reproducir el modelo económico imperante (1973: 117-118). De hecho, el urbanismo moderno busca masificar las viviendas o alojamientos con el menor costo posible, haciendo del habitar una función guiada por cálculos económicos. Además de ordenar funcionalmente el espacio, también lo hace con el tiempo, de allí la gran influencia de la arquitectura a escala urbana en la construcción de nuestras subjetividades. Un ejemplo de esto se obtiene al trazar el mapa de los recorridos anuales de una

---

<sup>52</sup> Esto nos lleva a preguntar: ¿los desplazamientos regulados por temporadas se rigen por dinámicas económicas o que simulan dinámicas ecológicas de migración? ¿Es posible en las ciudades o regiones alguna resistencia a los ciclos de turismo que alteran de manera desproporcionada espacios, comunidades y ecosistemas?



estudiante que va desde su casa a la Escuela de ciencias políticas y a la clase de piano, formando un reducido triángulo de desplazamientos (Debord, 1999: 50-51).<sup>53</sup>

Los cuestionamientos de Lefebvre y de la Internacional Situacionista (Guy Debord y Constant, entre otros) indican que tras las reformas urbanas primaban criterios económicos, funcionales y racionales, en detrimento de otros aspectos de la vida urbana como la experiencia estética de la ciudad. Precisamente, cuando propusieron mapas psicogeográficos de París, la deriva y el collage de placas que rompe la unidad espectacular de la ciudad, los situacionistas evidenciaron que el mapa es un discurso producido, una imagen o representación espacial que ignora la ciudad real y las situaciones vividas en ella, dado que nos ofrece una vista de un espacio que no puede ser habitado u ocupado, pues no tienen en cuenta las temporalidades propias de los lugares en la ciudad. Ese tipo de mapa se rige por una estructura de conocimiento basada en la visión aérea que proporciona una imagen de la ciudad desde un punto de vista totalizador. Dejando fuera la intensidad atrayente y particular que no puede ser percibida en dos dimensiones. Entonces, resulta necesario explorar otras maneras de pensar y experimentar la ciudad, partiendo de las críticas severas a la planeación urbana y de la imagen de la ciudad que nos aportan los mapas, dado que esta no tiene en cuenta el aspecto lúdico o vivencial de la experiencia de la ciudades, mientras que, para los situacionistas “la arquitectura del futuro será pues un medio de modificar las concepciones actuales del tiempo y del espacio. Será un medio de *conocimiento* y un medio de acción” (Andreotti; Costa, 1996: 15).

Contra la instrumentalización de la vida en la ciudad se erige la necesidad del *détournement*, del desviarse por rutas imprevistas y sin finalidad instrumental, deriva que no puede prescindir de la distribución espacial de la ciudad y sus edificaciones, pero se desvía de los recorridos habituales o ideales, como los indicados por las guías turísticas con rutas por lugares “representativos” y no por zonas más intensas y menos concurridas de la urbe. La deriva o *détournement* es una manera distinta de relacionarse con el espacio de la ciudad, teniendo en cuenta los valores afectivos y psicológicos que exceden lo previsto por el funcionalismo racionalista. Por lo tanto, la deriva implica una conducta experimental, una práctica que altera el sentido de la ciudad, dado que, es un procedimiento de desvío según recorridos fortuitos, no planeados ni utilitarios, pues no están reglados por funciones y tiempos

---

<sup>53</sup> En este orden de ideas, en décadas recientes, encontramos que David Harvey (2014: 100) señala el vínculo entre las dinámicas económicas y ciertas tendencias de la arquitectura que toman con más relevancia la producción de valor que las cuestiones asociadas al uso; de manera que las casas se toman como productos que generan importantes flujos financieros, son concebidas como máquinas de habitar muy rentables, porque alimentan los mercados y la especulación económica. Así mismo, este modelo que genera la obsolescencia programada de los espacios (Koolhaas; Foster: 2013), debido a las funciones acondicionadas y restringidas con las que se planifica y construye, obligando a construir constantemente para adecuarse, supuestamente, a las necesidades y deseos de los usuarios, en vez de pensar en usos alternativos de los espacios ya construidos, en habitarlos de otro modo (Monteys; Callís; Puigjaner: 2009).

rutinarios, de allí que, “como una herramienta importante en la lucha de los situacionistas sobre quien ha de hablar de la ciudad durante la década de 1950, la *deriva* fue un intento de cambiar el significado de la ciudad al cambiar el modo en que es habitada” (Mc Donough, 2002: 261-262).

En consecuencia, la deriva tiene carácter fortuito y en parte azaroso, pues lo que importa no es el punto de llegada o la meta, como en el materialismo aleatorio de Althusser (2002), sino el recorrido, las experiencias que se tienen y los nuevos sentidos construidos en situación. Entonces, en una ciudad pensada para la efectividad en el uso de los espacios según tiempos determinados, la deriva situacionista propone perder tiempo para ganar espacios, puesto que, al darse como una escritura automática de la ciudad que se opone al recorrido turístico, el recorrido errático de las derivas, temporaliza un registro espacial, evita la reificación del territorio (De Certeau, 2008; Fajardo, 2016).

La deriva situacionista, el collage de placas que rompe la unidad espectacular de la ciudad, permite insistir en un aspecto: el “quién” del habitar, del espacio, de la ciudad y de la arquitectura. Lo que se puede entender desde el rol que juegan las subjetividades en este escenario, sean las de los paseantes de la ciudad situacionista o las de los planeadores y arquitectos que intervienen en la construcción de la ciudad. Efectivamente, en un artículo titulado “Para un léxico letrista” encontramos cuatro posibles definiciones o significados para la deriva: 1. Desviar el agua de su curso. 2. Desviar de la orilla. 3. Ir a la deriva. 4. Desatar lo que está atado (Cfr. Andreotti, Costa, 1996: 60). Estas definiciones son todas muy sugestivas, sobre todo, si son aplicadas a la ciudad. Entre ellas, la última acepción (desatar lo que está atado) permitirá relacionar la deriva por la geografía de la ciudad con la indagación por la ciudad y el habitar en la estética de Derrida. En efecto, con la deriva situacionista se intenta desatar o desatarse, zafarse o liberarse de aquello que nos ata y nos sujeta, así sea durante el lapso que dure la deriva (la andadura del paisaje): el sujeto. Lo que significa alterar esa posición de sujeto-espectador instrumentalizado y alienado por la ciudad capitalista.

Al igual que para Derrida, el interés por el futuro de la ciudad era un punto crucial para los situacionistas, puesto que, en tanto proyección espacial y temporal, las ciudades son determinantes de las posibilidades futuras de las sociedades y de sus habitantes, al igual que el foco de atención de las luchas políticas. Ahora bien, los situacionistas estuvieron interesados en la forma anónima, en una arquitectura sin arquitectos, pero esto supone preguntas prácticas, operativas, políticas y filosóficas. De allí el desafío de pensar en la construcción de una ciudad situacionista para no limitarse a usos situacionistas de ciudades ya existentes.

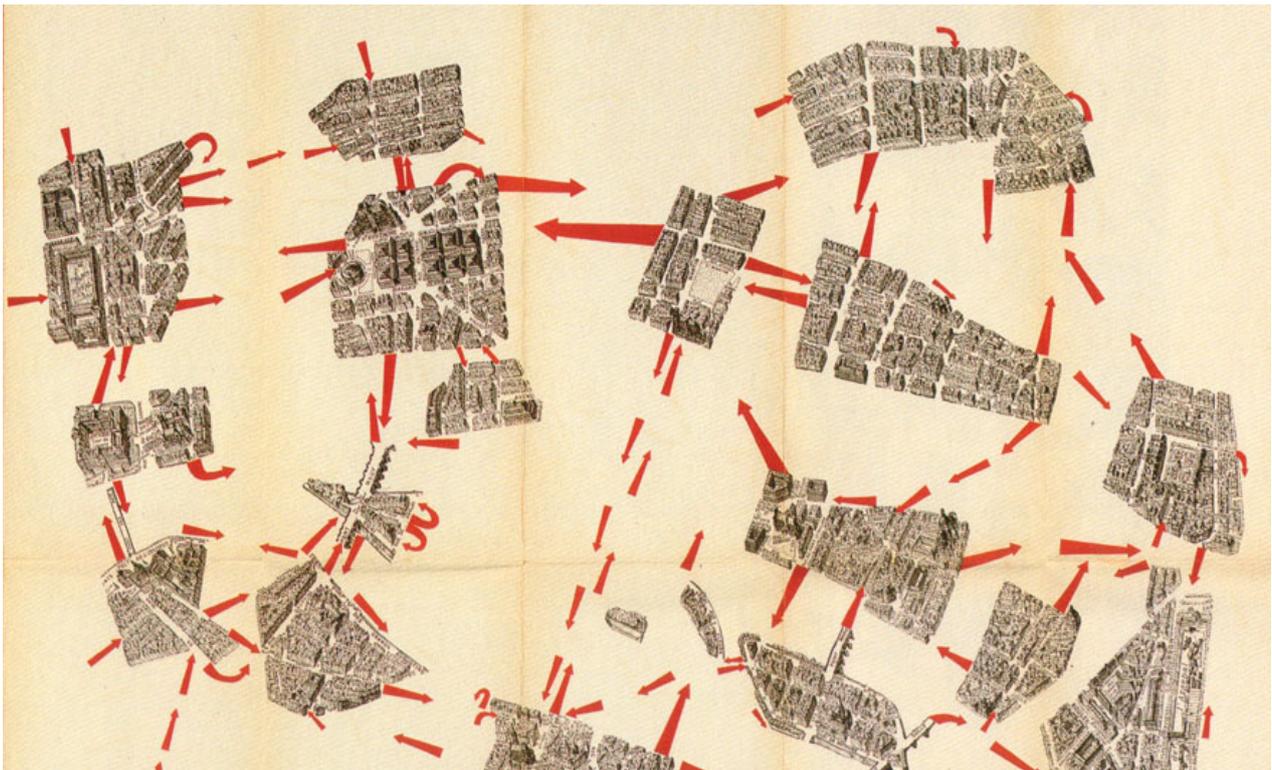


Ilustración 10. "La ciudad desnuda". Guy Debord, 1957.

Constant Nieuwenhuys, miembro holandés de la Internacional Situacionista, estuvo trabajando desde inicios de la década de 1960 en un proyecto que finalmente se denominó *New Babylon*. Se trata de una ciudad móvil, lúdica, con varios niveles elevados sobre el terreno, cuyas partes o módulos podían ser reorganizados. Asimismo, tenía plantas para la habitación, otras para los servicios mecanizados y automatizados, así como otras superficies para el derivar, para el circular extraviándose. A pesar del supuesto automatismo, de las formas abiertas decididas por los habitantes de la *New Babylon*, “debía pensarse un vínculo con las reformas institucionales, alguna mediación con los instrumentos concretos de gestión política” (Santángelo, 2015: 64); por lo cual, retorna la pregunta por el sujeto que toma las decisiones, por quién mueve la máquina, como lo precisa Mariana Santángelo,

lo que en definitiva estaba en discusión era la pregunta por el *sujeto*, que en realidad todos benévolamente daban por descontado. Como diría el nacional *Kartun*, detrás de escena se agitaba la pregunta “¿quién mueve la *macchina*?”. Por otro lado, si en los proyectos de los Archigram parece desvanecerse la figura demiúrgica y elitista del gran arquitecto a manos de un proceso no individual, este anonimato resultaba más propio de una cultura de masas y de consumo, de un mercado que se muestra como el verdadero impulsor del cambio tecnológico, que de la participación desalienada y lúdica de cada individuo (Santángelo, 2015: 62).

Las problemáticas enfrentadas por el situacionismo nos permiten trazar las conexiones con los planteamientos de Derrida acerca del cuestionamiento del “quien”, del sujeto, del filósofo y del

arquitecto, de las escalas *demasiado humanas* que soportan los discursos y las prácticas de estas disciplinas. Ahora bien, según nuestra propuesta, consideramos que hay resonancias situacionistas en la *différance* en tanto espaciamiento, así como aspectos deconstructivos en la deriva, dado que el espaciamiento es cuestionamiento de la identidad, de la interioridad, se encarga de espaciar lo que no debería tener mediación o intervalo, complica lo interior, ya que el espaciamiento y el diferimiento son irreductibles a la lógica de la identidad y de la mismidad, sino que exponen a la alteridad, pues no resulta fácil separar la noción de espaciamiento con “el motivo de la heterogeneidad” (Pos: 107).

He aquí condensada la cuestión de la planeación de la ciudad y de la subjetividad, así como problemáticas que remiten al cuestionamiento del “quien”, del sujeto, del filósofo y del arquitecto, de los patrones de medida, a los polos de intencionalidad o afectividad que son frecuentes en las prácticas y discursos de las filosofías, de las teorías arquitectónicas y del habitar (Pallasmaa, 2016). Pues es el sujeto-patrón de medida el que en muchas ocasiones sirve de fundamento y el centro relacional al que remiten las escalas y necesidades de la arquitectura.

Ahora bien, si se entiende tanto como desviar y errar (Cfr. Andreotti; Costa, 1996: 60), es posible relacionar la deriva por la geografía de la ciudad y el habitar con la *différance* y la *destinerrance* en la obra de Derrida. Puesto que, la errancia por la ciudad llevada a cabo en la deriva y en la construcción de situaciones. Esto supone que sea posible una resistencia desde otros modos de subjetivación, desde otros modos de pensar el habitar o la casa que acoja sin blindarse ante la alteridad ni el porvenir. Sin delimitar lo propio construyendo al otro como enemigo según las ficciones identitarias, o sustentándose en los relatos del origen que son hieráticos (Young, 2015; Vitale, 2015). Es decir, se trata de un resistir como apertura y no como cierre inmunitario e identitario, que permita pensar la casa y el habitar desde una construcción de lo propio entendida como refugio asediado, como se mencionó más arriba al tratar de la hospitalidad, de la ciudad-refugio y del habitar

Para mostrar que hay resonancias situacionistas en la *différance* (en tanto espaciamiento y diferimiento), así como aspectos deconstructivos en la deriva (en tanto propone intervenciones performativas que escriben espacialmente), nos apoyamos en un tercer elemento, un indecible entre la deriva situacionista y la *différance*: la *destinerrance*, el cual alude al movimiento errático entre los signos, al collage de imágenes y textos que circulan sin destino certero ni origen determinable (CP; Kamuf, 2006). Asimismo, esta triada de elementos (*différance*, deriva y *destinerrance*), permiten continuar con la crítica a la figura de una subjetividad entendida como intimidad o escenario existencial, para ir en busca de otra concepción del habitar; ya que la formulación de la *destinerrance* es posible por el cuestionamiento del sujeto como emisor, receptor y controlador del mensaje y su

sentido. En suma, el recorrido errático de las derivas como escritura automática de la ciudad o como montajes de imágenes fragmentarias que temporalizan un registro espacial, evitan la reificación del territorio, oponiéndose al recorrido turístico y a los relatos con un solo sentido.<sup>54</sup>

En suma, la aproximación derridiana a la arquitectura desde lo indecible supone pensar el espacio y el habitar desde el diferimiento, el espaciamiento y la alteridad, lo performativo y lo artefactual de la escritura. Además, vimos que el pensamiento deconstructivo se opone a la lógica constructiva del sistema unitario, orgánico o totalizante, puesto que propone una arquitectura de lo disjuncto y de lo espectral, del espacio y del tiempo *out of joint* (SpdM), lo que implica la cohesión provisoria y contingente de elementos que mantienen su heterogeneidad, ensamblando los elementos en dispersión, aunque se escape al sujeto del saber la orientación exacta de esta dinámica. Por último, mostramos que el habitar no se contrapone al desplazamiento errante, sino que es cuestión de derivas sin destinación (destinerrantes), es decir “sin recuperación posible en alguna totalidad, de la cual ella no aparecería más que como el fragmento separado: ni fragmento ni ruina” (PsyII: 113).

### 3.3.3 *La ciudad en deconstrucción*

Además de sobreponer diferentes escalas temporales y materiales, de complicar los vínculos entre el pasado, el presente y el futuro, la pregunta por la ciudad desde la filosofía derridiana nos lleva a indagar por los escenarios altamente mediados por dispositivos electrónicos y de comunicación en los que se desarrolla la vida urbana en la actualidad y desde hace varias décadas. En efecto, Derrida sostiene que la ciudad no es la misma al estar permeada por las infraestructuras de las telecomunicaciones, cuando la representatividad de los espacios físicos ha cambiado, cuando la centralidad política administrativa no es tan fuerte o tan limitada a una geografía. En correspondencia con estos escenarios se plantea la noción indecible de *faxitextura*, análoga a la artefactualidad planteada respecto a los medios de telecomunicación, para poner en evidencia el cruce entre la arquitectura y las tecnologías. De hecho, el internet, el teléfono, y los actuales medios de transporte cuestionan la configuración del lugar propia de otros modelos de ciudad, los cuales no han desaparecido, sino que se superponen con los escenarios permeados por las mediaciones y las prótesis tecnológicas (AdE: 290). Por otra parte, el énfasis en la influencia de lo tecnológico al concebir la

---

<sup>54</sup> Aludiendo a la deriva situacionista, señala Bourriaud que el caminar se convierte en un texto, en la escritura de su historia-recorrido, de modo que “la errancia representa una interrogación política de la ciudad. Es escritura en marcha, y crítica de lo urbano considerado como la matriz de los guiones en que nos movemos. Fundamenta una estética del *desplazamiento* (Bourriaud, 2009: 115). También Michel De Certeau considera el desplazamiento por la ciudad o el espacio concreto como una escritura, pues “la historia comienza a ras de suelo, con los pasos” (2008: 5).

ciudad contemporánea permite entablar un debate con algunos teóricos de la ciudad, por ejemplo, es acorde con lo que Rem Koolhaas denomina Ciudad Genérica (2007: 15), al igual que con los planteamientos sobre la “*Post-City Age*”, término que se refiere a problemáticas urbanas que no solo dependen de lugares geográficos fijos, y que tampoco corresponden a los criterios ni a los diagnósticos del urbanismo moderno (Webber, 1968: 1099).

Cabe preguntarse ¿a qué modelo filosófico o antro-po-teológico corresponden las ciudades actuales y su proyección a futuro? Derrida define tres aspectos de un modelo de ciudad que ha de ser cuestionado, a saber: 1) la centralidad y los recorridos; 2) la posibilidad y necesidad del encuentro de hombres y mujeres que tienen una voz y un lugar para reunirse. 3) La arquitectura como representativa, sea de su propia presencia (de su historia o de otras arquitecturas), así como de lo divino, de lo humano o de lo político. Este es un modelo que todavía existe, en el que la presencia es determinante, en el que para hablar de lo público y para conmemoraciones del orden los hombres deben estar reunidos, dado que “un lugar de reunión es un lugar de memoria. De allí la presencia: reunión de los humanos en un cuerpo que les es propio, en el centro de la ciudad” (AdE: 51). Este modelo es insuficiente dado que la *polis* no corresponde con la unidad del espacio social ni las necesidades son ahora las mismas que en épocas anteriores, puesto que la ciudad ya no es exclusivamente el centro estratégico de acción, el eje de las comunicaciones, del comercio, no es el lugar de la *res* o voz pública. Además, la noción de asociación y participación política que supone no es suficiente para la situación actual.<sup>55</sup> Por ello, Derrida señala que

si no tenemos necesidad de construcciones elevadas, es porque el poder no está asociado hoy a la piedra y el espacio sino a la información: los procesos de información tecnológica, las conexiones telefónicas, etc. Es por ello que la identidad de una ciudad y de aquello que ella sea hoy no puede medirse por la piedra sólida, sino, sobre todo, por el poder técnico y los aparatos técnicos. En consecuencia, el plano no hace parte esencial de la concepción de una ciudad y el emplazamiento de un edificio no es esencial (AdE: 217).

La argumentación derridiana supone que tanto el habitar como la institución arquitectónica han estado condicionadas por una experiencia griega del habitar, por “el vínculo que une la identidad de un individuo y de una comunidad a un territorio entendido como el origen y fundamento estable de tal

---

<sup>55</sup> Según Jordi Borja, la relación entre participación ciudadana y espacio público, el asentarse y residir en la ciudad también produce ciudadanía, pues remite a la apropiación del espacio urbano y la aprehensión que hacemos a diario de la ciudad: “como consecuencia de lo anterior, o quizás como premisa, la recreación del concepto de *ciudadano*, como sujeto de la política urbana, el cual ‘se hace’ *ciudadano* interviniendo en la construcción y gestión de la ciudad. El marginal se integra, el usuario pasivo conquista derechos, el residente modela su entorno, todos adquieren autoestima y dignidad enfrentándose a los desafíos que les plantean las dinámicas y las políticas urbanas. El *ciudadano* es el que tiene derecho al conflicto urbano” (Borja, 1998: 17). Entonces, la ciudad es un proceso que está en constante elaboración, y los agentes (actores urbanos) de esa construcción son los ciudadanos con sus prácticas, sus organizaciones, discursos e intereses.

identidad” (Vitale, 2015: 88-89). Se trata de un contrato simbólico y material que soporta una identidad, se funda en un lugar y tiene un emplazamiento. Francesco Vitale identifica allí la función político-religiosa que hace posible la fundación mítica en la que se da la alianza entre la identidad, el lugar y el culto funerario a los héroes, completando una “elaboración simbólica de una fundación mítico religiosa, de una ‘archihierática’” (Vitale, 2015: 98).<sup>56</sup>

Si el orden arquitectónico tiene una historia contingente, la determinación de la arquitectura en vistas al habitar, a la conmemoración del orden político, heroico y mítico es un constructo histórico, no natural ni caído del cielo, como tampoco lo es la ciudad o la comunidad; en tanto artefactos responden a configuraciones de técnica, política y metafísica inscritas en los muros o en las vías, suponen axiomáticas que no varían en ciertas épocas, así como jerarquías que informan la piedra y se heredan (PsyII: 94). Según lo anterior, el espacio arquitectónico no es inocente, pues las teorías de la representación espacial configuran una forma de ver, de estar y posicionar los sujetos, además, ofrecen una fachada del orden, del origen, de la finalidad, del funcionamiento organizado. En dicho modelo, el sujeto se concibe como punto indivisible y calculable (predecible y sin singularidad), mientras que la *polis* se considera la unidad demográfica que reúne esos puntos, de modo que las categorías de la filosofía política clásica o moderna son “construidas en torno al concepto de unidad, del uno, en torno de estas unidades llamadas ‘polis’, ‘ciudad’, ‘Estado’” (Ade:177).

En efecto, estas características de la arquitectura configuran una experiencia del habitar como reunión cuyas coordenadas generales se resumen en: 1) el sentido, 2) el *arkhé*, en tanto organización centrada y jerarquizada para la presencia o la representación, para conmemorar el origen y el orden, 3) el *télos*, en tanto finalidad orientadora, programática; 4) la exterioridad de las jerarquías que vienen dadas por el orden de las bellas artes. Según esta configuración, *arkhé* y *télos* son externos, mientras que la significación es interna y determina la función, la forma y la sintaxis arquitectónica. Se configura así una economía que “se mantiene necesariamente como una teleología del hábitat, suscrita a todos los regímenes de la finalidad. Finalidad ético-política, servicios religiosos, finalidad utilitaria o funcional” (PsyII: 95). Precisamente, es esa versión de lo arquitectónico y del habitar la que cuestionamos, intentando disociar el habitar del sentido, para dejar de pensar la arquitectura como algo exclusivo del hombre o creadora de espacios para la reunión (Hegel, 2006: 379).

---

<sup>56</sup> Estos planteamientos corresponden con lo que el arquitecto Juhani Pallasmaa sostiene acerca los dos orígenes de la arquitectura: el habitar y la celebración: “lo primero constituye el medio para definir el domicilio propio en el mundo; lo segundo es la celebración, veneración y elevación de actividades sociales, creencias e ideales específicos. Este segundo origen de la arquitectura da lugar a las instituciones sociales, culturales, religiosas y mitológicas” (Pallasmaa, 2016: 8).

De allí la importancia de indagar por el modo en que se piensa el punto: como coordenada de partida, de origen o de destinación a partir de la cual se construyen la línea y las superficies. En efecto, en diferentes teorías, incluyendo las de Descartes y Hegel, Derrida evidencia que las cuestiones espaciales configuran una arquitectónica del sujeto, una arquitectura de sí en la que se mantienen atados el sujeto, el discurso y la arquitectura. A propósito de esto, señala Derrida, en el coloquio “*Anyone*” de 1991, que “sea en el lenguaje de Hegel o de Klee, la derivación punto, línea, plano, volumen, tiempo es la forma normal de la derivación y de la construcción del espacio, al igual que en el espacio” (Ade: 172). Por ello, “es suficiente un pequeño esfuerzo retórico para sostener que la pregunta por el punto vincula las cuestiones de la arquitectura a la del sujeto, del sí, de la identidad, del uno de cada uno (*the one of anyone*). En este sentido, el punto está fuertemente determinado” (Ade: 172). Pero se trata de un punto indivisible que no tiene relación a sí, ni singularidad; es reemplazable y calculable. A partir de estas nociones del punto y de la línea, se construye el espacio y el sujeto, la ciudad y la identidad.

Por otro lado, es posible rastrear este debate acerca de las cuestiones tecnológicas, de la comunicación y el desplazamiento que alteran el modelo de ciudad en un artículo al que Derrida remite reiteradamente: “*The Post-City Age*”, de Melvin Webber, el cual trata sobre la “reconstrucción” de la ciudad de Los Ángeles tras los disturbios de 1965; de allí que suponga otro contexto económico, social y tecnológico que el nuestro o el de la década de 1990, cuando Derrida escribía los textos que estamos discutiendo.<sup>57</sup> No obstante, aporta elementos de debate, pues Webber plantea que la ciudad no se reduce ya al centro localizado, que no es solamente un escenario de producción de bienes, sino también de servicios y una fuente de información. De manera que, la sociedad norteamericana de la década de 1960 es vista por Webber como una sociedad en la que el conocimiento y la información tienen una gran importancia. Ya que el conocimiento se deslocaliza, no depende de lugares geográficos fijos y “por su propia naturaleza, el conocimiento no es específico de las ciudades ni de las naciones” (Webber, 1968: 1099). A causa de esto Webber dice que no es suficiente un abordaje de las problemáticas urbanas desde lo local, sino que hay nuevos escenarios, en los que el trabajo o las interacciones con otras personas no tienen las mismas limitaciones temporales y espaciales que antes.

De los planteamientos de Webber, Derrida retoma los que tienen que ver con los medios de comunicación instantánea y a distancia, así como con las interacciones posibilitadas por los medios

---

<sup>57</sup> Las lecturas que Derrida propone acerca de estas condiciones no son ajenas a conflictos y crisis sociales. De hecho, lo que lleva a discutir acerca de la ciudad de los Ángeles tiene un tono bastante particular. Tiene que ver con los disturbios y conflictos generados por la tensión racial generada en torno al caso de Rodney King, quien fue golpeado brutalmente por la policía (Cfr. Ech). Esta golpiza fue registrada por un chico que tenía una cámara de video. La grabación circuló por todos los medios, sin embargo, no fue suficiente prueba del abuso policial. Los destrozos ocurridos en la ciudad fueron tales, que un comité se encargó de reconstruir la ciudad y pidieron el consejo o aporte de diferentes personas y disciplinas.



de transporte que no son limitadas a lo local. Es suma, el filósofo insiste en que los límites espaciales no son tan rígidos, las situaciones no son del todo localizables; pues, como sostiene Webber, estamos

pasando por una revolución que dinamiza el proceso social de urbanización. Un nuevo tipo de sociedad urbana de gran escala está emergiendo, y es cada vez más independiente de la ciudad. En consecuencia, los problemas del lugar de la ciudad generados por la temprana industrialización están siendo suplantados por un nuevo ordenamiento de diferente tipo (1968: 1092).

No obstante, al igual que en Le Corbusier, Webber se guía por una intención higienista o de mejoramiento social, pues considera que las diferencias sociales se pueden minimizar, que es posible la movilidad social y económica gracias a esas nuevas tecnologías y a las condiciones de acceso al conocimiento, desconociendo que incluso en las reestructuraciones urbanas con un fuerte énfasis en lo tecnológico y las telecomunicaciones también se dan nuevas dinámicas de exclusión (Roth, 1992: 482-481).

Consideramos que la perspectiva de Derrida se acerca más a *La Ciudad Genérica* de Rem Koolhaas, texto en el cual el arquitecto se refiere a una concepción de la ciudad que no se rige por los criterios del urbanismo moderno ni corresponde a sus diagnósticos, dado que supone mutaciones e interferencias en la memoria e identidad que definen otro modelo de ciudad. Respecto a la ciudad genérica, señala Francisco Jarauta que se contrasta con “una tradición difícil de restaurar y que hallaba en los principios del humanismo las referencias programáticas para pensar el proyecto [...] *La ciudad genérica* produce un nuevo ser social, construido desde la materia híbrida de las diferencias, de las ausencias forzadas por la distancia del lugar de origen, de su voz suspendida, de la mirada extraviada” (Jarauta, 2010: 234). Las consideraciones de Rem Koolhaas coinciden con los planteamientos sobre la artefactualidad o la mediación técnica en cuanto a la producción de lo que se denomina la actualidad, el presente y la ciudad; de manera que corresponde con las interferencias entre artefactualidad y *faxitextura*; así como con la urgencia de otros modos no representativos o simbólicos de pensar la ciudad, el sentido, la voz y el encuentro. Además, la propuesta de Koolhaas acoge la exigencia de pensar la ciudad acorde con escenarios en los que está en juego la mediación teletecnológica. Precisamente, en la ciudad genérica lo arquitectónico y lo habitable están permeados por el ciberespacio y la tecnología, esto es un punto en común entre Derrida, Webber y Koolhaas, puesto que, como indica el arquitecto:

la Ciudad Genérica es lo que queda detrás de grandes secciones de vida urbana cruzadas con el ciberespacio. Es un lugar de sensaciones distendidas y débiles, pequeñas y lejos de las emociones, discretas y misteriosas como un gran espacio iluminado por una lámpara de mesita de noche. Comparada con la ciudad clásica, la Ciudad Genérica está sedada, usualmente apreciada desde una percepción sedentaria (Koolhaas, 2007: 15).

Efectivamente, Derrida pone el acento sobre los aspectos tele-tecnológicos que intervienen en los procesos de producción y circulación de imágenes y discursos. La arquitectura no es la excepción, pues actualmente supone un complejo sistema tecnológico, computacional y multimedia para sus proyectos. Además está permeada por la dinámica del envío a distancia, del mensaje codificado pero expuesto. Teniendo en cuenta el modo televisual del fax, el cual comunica por medio del papel lugares distantes, Derrida propone hablar de la *faxitextura*, un término indecible que supone transformación de los lugares, de los soportes, de la escritura y el diseño gracias a las comunicaciones a distancia, como ocurría con el fax en momentos en los que no disponíamos masivamente de dispositivos para envío y recepción de mensajes, imágenes, datos y sonidos. Es por ello que, “la deconstrucción o, si lo prefieren, la “reconstrucción” del espacio político debería tener en cuenta esta economía espacio-temporal, es decir, diferencial, del *tele-fac-simile*” (AdE: 291). Esto nos recuerda lo que mencionamos en el primer capítulo de este trabajo acerca de la artefactualidad o el cribado técnico de lo que es la actualidad, pero ahora, siendo desplazados hacia la cuestión por la ciudad, en una época en la que la ciudad debe ser pensada en relación con las configuraciones que las teletecnologías hacen posible, de allí que sea necesario

poner el énfasis en la artefactualidad, porque esta nueva estructuración política del espacio público y privado no puede fingir más que confiar en la oposición de lo auténtico y de lo inauténtico, de lo real y del simulacro, del tiempo real y del tiempo diferido o reconstruido. ¿Qué es lo que *llega* por el *fac simile* (es decir, la telecopia del *fac simile* que puede reemplazar de modo no inmediato pero *cuasi*-inmediato todo aquello que es iterable, por lo tanto todo, todo aquello que uno puede determinar, decir, ver y mostrar) (AdE: 290).

Al conmocionar los valores que pretenden atarse necesariamente a la arquitectura, como la remisión al origen, a la dimensión y hábitat humano, a la belleza, es decir, la utilidad y lo estético, es posible hablar del grado cero de una arquitectura que ya no coincidiría con aquello que se consideraba propio de su concepto o nombre; pero no se trata de caer en el gesto metafísico de purificarla de todo lo que la recubre o subyuga. Puesto que, desde la perspectiva que exponemos, no hay una pureza del construir o del habitar que sea previa al orden de la técnica, de lo económico y de las contingencias históricas concretas, “sino trazas sin presencia, memorias sin origen, textos en los que el substrato no será solamente verbal o en piedra, una impureza arquitectónica en obra” (AdE :57).

Ahora bien, la arquitectura y la deconstrucción son pensamientos del lugar y del acontecimiento que cuestionan la ficción del punto originario, de la espacialidad representada, de lo que se presenta como natural o ajeno a lo que deviene; de manera que, la aproximación desconstruccionista a la arquitectura en la cual el habitar, en vez de localizar el sujeto, de direccionar el discurso por teleologías u orígenes, en vez de preguntar “de dónde viene y a dónde va”, propone que el lugar tiene lugar, que las

configuraciones de la subjetividad son estratificaciones que no responden a teleologías sino que acontecen, y como todo acontecimiento, suponen algo técnico, artefactual, *faxitextural* y espectral; de allí que podamos comprender el espacio desde la re-emplazabilidad o la reiteración contingente, no calculada exhaustivamente, como reiteración *ad infinitum* y re-emplazamiento (*différance*).

Como hemos mostrado, Derrida explora las condiciones que las nuevas tecnologías de la comunicación ofrecen para pensar de otro modo la política y la ciudad, pero también el ejercicio de la arquitectura, por ello, recurrimos a la *faxitextura*, indecible que evidencia que la arquitectura y la ciudad no pueden limitarse a la presencia, a la representación y a la identidad; ya que el fax, el teléfono, el internet y la vigilancia que se realiza a través de los espacios virtuales, cuestionan las nociones precedentes de la ciudad, de la organización política establecida en territorios delimitados.

En suma, en vez de conmemorar el origen o seguir teleologías, la aproximación derridiana a la arquitectura parte de lo indecible, de la reiteración de elementos contingentes, de ensamblajes provisionales y de la invención performativa. Por otra parte, dada la tensión entre su pasado ruinoso y su futuro, se evidenció que la historia anacrónica estratificada en los muros, calles y redes de comunicación. Además, en la perspectiva que se explora las ciudades dan lugar a temporalidades intempestivas, a la superposición de tiempos y espacios con diversas materialidades, escalas y dinámicas (como en el *scaling*). Estos aspectos también se han de tener en cuenta para pensar el habitar desde las coordenadas de la estética derridiana.

### 3.3.4 *Del habitar a la errancia*

Ahora abordamos la cuestión del habitar, que remite a las metáforas auto-fundantes de la filosofía, con la intención de mostrar que la indecidibilidad en la arquitectura pone en entredicho esta noción del habitar sustentada en la dualidad entre lo familiar y lo extraño, lo propio y lo ajeno, lo esencial y lo no esencial, tal y como ocurre con la propuesta heideggeriana de la concordancia entre el construir, el habitar y el pensar.<sup>58</sup> La cuestión del habitar desde lo indecible derridiano lleva a preguntar, ¿se

---

<sup>58</sup> Pallasmaa define el habitar según las coordenadas de lo propio, de la relación con el mundo en tanto aspectos ontológicos; por ello; señala: “El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte al espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en el domicilio propio. El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo” (Pallasmaa, 2016: 7). Precisamente, esa recurrencia de elementos fenomenológicos, ontológicos y metafísicos motiva el presente análisis. Ya que el discurso o la teoría arquitectónica parecen ceder sin resistencia a las narrativas existenciales y fenomenológicas, sin entrar a discutir los supuestos.

puede pensar el espacio sin remitirse a la dualidad entre las coordenadas geométricas y el refugio existencial o íntimo? ¿conjugando la extrañeza con la familiaridad?<sup>59</sup> ¿Cómo pensar el cuestionamiento de la individualidad en la espacialidad? ¿Es ineludible el dilema entre pensar el habitar como función o como algo existencial? ¿Si la arquitectura se considera un arte del lugar y del colocar, qué decir de ella desde una filosofía de la errancia, del desplazamiento y de la *différance*? Para desarrollar estas cuestiones, en primer lugar, abordamos la crítica derridiana a la metafísica de la presencia que opera en la arquitectura; luego, revisamos la propuesta de Heidegger acerca del habitar, para contrastarlo con el habitar como errancia implícito en la escritura derridiana y en sus resonancias con la deriva situacionista que expusimos más arriba.

Partimos de la afirmación derridiana de que es posible y necesario deconstruir la arquitectura desde su interior para que lo arquitectónico no se reduzca a lo teocéntrico o antropocéntrico, ni a lo simbólico del monumento que resguarda algún significado. Según esto, se determinaría la arquitectura por su función simbólica, por estar al servicio de la religión, del estado; dado que, si el pensar arquitectónico fuera *uno* solo se expresaría con las dimensiones de lo elevado, lo supremo y lo sublime, “vista de esta manera, la arquitectura no es una cuestión de espacio, sino una experiencia de lo supremo que no sería superior sino, en cierto modo, más antigua que el espacio y, por tanto, es una *espacialización* del tiempo” (AdE: 44).

Teniendo en cuenta la crítica al sujeto como punto de reunión o de orientación, remitámonos al debate en el que Derrida se distancia de Heidegger quien, en “Construir, habitar, pensar”, se ocupa del habitar y del construir de un modo que no tendría que ver con la construcción, que no sería ni arquitectura ni método, para mantenerlos ajenos a lo técnico y a lo teórico; por el contrario, este pensador medita acerca del construir y el pensar en relación con la esencia del habitar, lo que ha de buscarse en la región de lo que es, puesto que, se indaga por el construir pensándolo “desde la esencia del habitar” (Heidegger, 2007: 51). Es así como este filósofo nos hace considerar que el construir es “precedido por la estructura fundamental de relación del hombre con el mundo —el habitar originario—” (Hidalgo, 2013: 60), en el que se da la relación del hombre con las cosas y el sentido; para llegar a esto se ha de desandar un camino desde el construir o lo establecido hacia el habitar como fundamento, de manera que el construir sea entendido como un alojar o como dar resguardo. Pero no se trata de un orden o estructura preestablecida, pues Heidegger no agrega una estructura al suelo, sino que produce el efecto del suelo estable, de la fundamentación o el ordenamiento que soporta y estructura; repitiendo el gesto autofundante de la filosofía que “no emerge de y presenta el

---

<sup>59</sup> Cuestión rastreada por Benoît Goetz en *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise* a partir de nexos entre Derrida, Heidegger, Levinas y Bubber.

fundamento, sino que produce el efecto del suelo fundante, un efecto de estabilidad que oculta una inestabilidad fundamental” (Wigley, 1993: 65-66).

El recurso a la metáfora evidencia que la noción heideggeriana del habitar remite al lenguaje; en efecto, en *De camino al habla* se remite a la cuestión del habitar desde la espacialización y la apertura de un camino que se crea mientras se anda. A pesar de estar en la proximidad, cercanía y morada del habla, esta no se posee o tiene como una facultad, como algo propio y cercano. En el despliegue del habla, como trazo abriente y rasgo hiriente, apenas se muestra el inicio del camino, sin poder percibir lo unitivo de sus relaciones, la identidad del Ser y de la palabra. De allí la pregunta: “¿acaso moramos ya en la proximidad del habla, incluso sin nuestra cooperación? ¿O es el camino al habla en tanto que habla el más lejano que pueda pensarse?” (Heidegger, 1990: 218).

Efectivamente, el filósofo alemán nos presenta una consideración del lenguaje como forma originaria del habitar, del estar en casa, lo que se evidencia en las metáforas arquitectónicas que soportan su discurso y otros de la tradición filosófica, pero dichas metáforas fundacionales en ocasiones son relegadas u olvidadas a favor de la ordenación sistemática, jerárquica o que propone instancias originarias; esto habilita a que se subordine la plástica y lo espacial a las artes de la palabra. Dicho gesto es propio de las metafísicas de la presencia y de la subjetividad. Gesto o procedimiento que se evidencia cuando, en este círculo del morar, el habla y el Ser, la poesía se apropia de la elaboración conceptual que se inició con la arquitectura y el habitar. Precisamente, para el segundo Heidegger, la poesía tiene un privilegio, en tanto su traer a la presencia es del orden de la *poiesis* y del develamiento. Asimismo, la construcción, entendida como alojamiento, es reiteradamente descrita por Heidegger como apropiación, y el lenguaje como casa, de modo que se subordina la plástica y lo espacial a las artes de la palabra, a la voz del poema, desconociendo la espacialidad de la escritura, y que el habla no corresponde con alguna presencia o resguardo del sentido, esto se nota en la manera en que “Heidegger ata la metáfora de la casa al lenguaje, al relacionarla con su concepto de ‘apropiación’ (*Ereignis*)” (Wigley, 1993: 102). Vemos aquí cómo la meditación sobre el habitar deriva en la jerarquía recurrente que coloca a la poesía en su cumbre.

Si el habitar de la casa se presenta como el paradigma de la interioridad, como matriz de oposición y la metáfora se presenta como un modo del estar en casa, de habitar la metáfora del habitar, se produce a partir de estas dos premisas el sentido de interioridad que determina el habitar y la espacialidad; de allí que sea necesario ocupar y asediar la idea de habitar, lo que significa que el “discurso deconstructivo debe primero y sobre todo ser una ocupación de la idea de la casa que la desplace desde su interior” (Wigley, 1993: 106). Ahora bien, desde nuestra interpretación del pensamiento

deconstructivo sobre el arte, es indispensable controvertir las implicaciones de los planteamientos de Heidegger sobre el habitar y el espacio; de hecho, Derrida insiste en que la arquitectura del futuro “no debería ser ni una arquitectura del sujeto ni una arquitectura del *Dasein*” (AdE:175). Mientras que el filósofo alemán sostiene que el espacio no es un objeto para el hombre ni una vivencia interior, sino que el modo de interacción entre hombre y espacio es el mismo el habitar, su estar ahí, arrojado en el mundo; por lo tanto, el hombre y el espacio no se pueden pensar separados, ya que están imbricados en el habitar. En palabras de Heidegger,

cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además *espacio*; porque cuando digo “un hombre” y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano, es decir, que habita, entonces con la palabra “un hombre” estoy nombrado ya la residencia en la cuaternidad, cabe las cosas (Heidegger, 2007: 57).

De modo que el habitar heideggeriano es un habitar del hombre, del mortal *Dasein*. En oposición con esto, Derrida señala que el esquema conceptual que liga el habitar al cuidado, a la casa, a lo propio (la ley del *oikos*) y al sujeto, es una constante en la filosofía que debe ser cuestionada a pesar de su insistencia. De allí que no esté de acuerdo con la noción del habitar en la que el rasgo fundamental es el cuidar, el reunir; pues a tal definición corresponde una arquitectura que habría de ser habitada o habitable, sea por los dioses o por los hombres (AdE: 53); tampoco comparte Derrida la afirmación de que solo el hombre puede morar y puede morir, a diferencia de los animales (lo no *Dasein*). Además, expresa su inconformidad con el argumento según el cual “*la auténtica penuria del habitar* descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*” (Heidegger, 2007: 63), ya que, según esto, la penuria o carencia de alojamientos o viviendas es, sobre todo, de carácter esencial u ontológica, ajena a la situación material e histórica de los periodos posteriores a las guerras, a la transformación de las ciudades, de las industrias y los trabajadores; en otras palabras, los planteamientos de Heidegger separan la construcción y el habitar de todas aquellas tensiones de fuerzas, de toda la lucha entre instituciones y disciplinas, de sus implicaciones ético-políticas.

En definitiva, en la perspectiva heideggeriana se deja de lado el cuestionamiento de la arquitectura como fortaleza y resguardo de las metafísicas de la presencia y de la subjetividad, tampoco se tiene en cuenta que esa alianza entre sentido, habitar, arquitectura y metafísica puede ser alterada, pues obedece a contingencias históricas y filosóficas. Por el contrario, Derrida nos invita a preguntarnos “qué podría implicar una arquitectura que no estuviera subordinada a estos valores del hábitat, de la habitación, que abrigara a los dioses y a los seres humanos” (AdE: 86). Si la arquitectónica ha sido hasta ahora un sistema del sujeto, cabe interrogar si sería posible una arquitectura o una noción del

habitar que no sea del sujeto ni del *Dasein*, si es posible separar la arquitectura del vivir y del habitar, de esa “ley del *oikos*, de la económica de los hombres y de los dioses, del ‘habitar’, que para Derrida constituye el sentido que funda y gobierna la matriz metafísica de la arquitectura en su articulación y en su invariancia y que, como tal, todavía resistiría en Heidegger” (Vitale, 2015: 99). En consecuencia, una deconstrucción del sentido en la arquitectura conlleva otras formas de pensar el habitar que no se reducen a la estancia de lo propio o de lo dotado de sentido, ya que no se determinan en función de un sujeto como punto de orientación o de soporte. Tal cuestión nos lleva a reconocer la insistencia de la indecidibilidad a la hora de pensar la casa, la relación entre la hospitalidad, la hostilidad y el resguardo o asedio de lo propio, como bien lo señala Derrida:

en todas partes donde el “propio hogar” es violado, en todas partes donde una violación es sentida como tal, se puede prever una reacción privatizante, incluso familiarista, incluso, ampliando el círculo, etnocéntrica y nacionalista, y por lo tanto virtualmente xenófoba: no ya dirigida contra el extranjero como tal, sino, paradójicamente, contra la potencia técnica anónima (extranjera a la lengua o a la religión, tanto como a la familia y a la nación) que amenaza, con el “propio-hogar”, las condiciones tradicionales de la hospitalidad. La perversión, la pervertibilidad de esta ley (que es también una ley de la hospitalidad) es que uno puede volverse virtualmente xenófobo para proteger o defender su propia hospitalidad, el propio hogar que hace posible la propia hospitalidad [...] Quiero ser dueño en mi propia casa [...] para poder recibir en ella a quien quiero. Comienzo a considerar como extranjero indeseable y virtualmente como enemigo a quienquiera que invada mi “propio hogar”, mi *ipseité*, mi poder de hospitalidad, mi soberanía de anfitrión. Ese otro se vuelve un sujeto hostil del que corro el riesgo de volverme rehén (Hop: 57).

Ahora bien, podemos inquirir ¿cuáles son los caminos?, ¿a quién seguir? La cuestión entonces es no limitarse a pensar el “quien” adecuado, sino que pasa por un cuestionamiento del quien, de la subjetividad, y según queremos mostrar, esto depende de la concepción que tengamos de lo propio, del habitar, de la casa. ¿Sería posible una noción del habitar que no replique la figura del “quien” en su caracterización humana, como sujeto autónomo, colonizador y opresor? ¿qué no reclame para sí los monumentos, las posiciones capitales y las genealogías de los vencedores?

Conviene, entonces extender análisis previamente propuestos y dirigimos hacia algunas consecuencias que se han hecho plausibles en el presente capítulo. En efecto, se lee en los textos derridianos que lo arquitectónico inscribe un orden de poder, dando forma y componiendo fuerzas, que también construye el “nosotros” y deja su “marca en la subjetividad”. No obstante, si nos aparecemos a “nosotros mismos” como “sujetos” según una arquitectura y una experiencia del espacio con una historicidad o temporalidad contingente, esas determinaciones concretas de los sujetos y sus comunidades no corresponden a una destinación o tendencia inevitable de la historia o del decurso existencial.

Entonces, la arquitectura no se limita a la lógica del “quién” ni del “qué”, problemáticas que Derrida plantea también con respecto a lo animal y a la soberanía, al igual que en relación con la escritura, las artes, la arquitectura y la ciudad. Dado que, una deconstrucción de la arquitectura implica una resistencia desde el sujeto, desde el habitar o la casa que acoge sin blindarse ante la alteridad ni el porvenir, es decir, resistir como apertura y no como cierre inmunitario, lo que lleva a pensar la casa y el habitar desde una modo de lo “propio” que no construya al otro como enemigo, sino que se entienda como refugio asediado. Efectivamente, la resistencia en lo arquitectónico no es solo algo material, del orden del “que”, sino del orden del “quien” irreductible a ser el garante de lo simbólico o la fuente de significado, pero no para reafirmarlo y protegerlo, sino exponiéndolo, haciéndolo temblar. El cuestionamiento del habitar en tanto determinante de lo humano también está relacionado con la “pregunta por el animal” ante la arquitectura. Al tratar sobre el habitar y la transhumancia, Derrida plantea la posibilidad de renunciar a la pregunta por el sujeto o por el Ser para que la arquitectura pase del “no importa quien al no importa que (*from anyone to anything*) (AdE: 181).

También en la indagación por la espacialidad, por la arquitectura y por la ciudad y el habitar, se insiste en el cuestionamiento de la escala humana que ha regido a estas disciplinas. Asimismo, hemos insistido en que el cuestionamiento de la escala humana se da el encuentro entre filosofía y arquitectura, puesto que, si la escritura arquitectónica y deconstructiva pone en cuestión aquel “yo”, “hombre” o “humano” como patrón de medida que ha regido a estas disciplinas, es posible llevar a otros horizontes estas indagaciones, hacia la alteridad espectral de lo no-humano o animal, como lo hace Derrida en un coloquio cuyo tema era la tensión entre nomadismo y sedentarismo. La contribución del filósofo se titula “*Faxitexture*” e inicia con las siguientes líneas:

tomar a la letra la palabra “transhumancia” designa hace tiempo un nomadismo regular, reglado por el curso de las estaciones, organizando el hábitat del hombre en armonía con la *physis*, la vía de la naturaleza, la cría, es decir, la vida y la muerte de los animales, la cultura construida sobre una cierta relación (preindustrial o industrial, pero siempre económico sacrificial) a la animalidad: *entre* una cierta naturaleza y la cultura humana, *entre* la “vida” supuestamente salvaje y la crianza sin domesticación, pero también *entre* lo nómada y lo sedentario. *Entre* estos dos polos, en *medio* de ellos y entonces tocando los dos bordes de la oposición. Abandonada acá a la economía de su elipse, esta sola palabra de “animalidad” podría poner en reserva, es decir, hacer el *emplazamiento* de una pregunta que yo no tendría el tiempo de plantear al respecto a nuestros amigos arquitectos o “planeadores urbanos”: ¿qué harían con lo animal? (AdE: 266).

Si la escritura arquitectónica y deconstructiva ponen en cuestión aquel “yo”, “hombre” o “humano” como patrón de medida (Einsman, en Ciorra, 1997), es posible llevar estas indagaciones a otros horizontes, diferentes a los sistemas de pensamiento que asumen el arte como algo ajeno a lo animal, lo que nos permite remitir a la alteridad espectral y a otros modos del habitar que no se reduzcan al resguardo íntimo de una subjetividad humana ordenadora del sentido y punto de articulación de un



espacio relacional.<sup>60</sup> Por lo tanto, en la estética de lo indecible, ni la escritura ni el trazado arquitectónico se pueden atribuir como propiedad del hombre ni de dios ni del animal; es decir, como el correlato de esa caracterización de la arquitectura que la reduce a la utilidad para lo humano, para la adoración de los dioses, la celebración de la autoridad política o el encierro de lo animal (Fisgativa; Zamboni, 2018). Esto implica un escenario extraño para la discusión filosófica o la aproximación teórica a la arquitectura, siempre remitidas a ciertos sujetos o agentes como su origen o finalidad, como la fuente de su sentido y de su quehacer. Pero en el pensamiento derridiano de la escritura arquitectónica la pregunta por el que-quién ya está circulando, como un interrogante asediante cuyos retornos no cesan, a pesar de que se intenten respuestas definitivas.

Según hemos elaborado a lo largo de este capítulo, es posible pensar el espacio y el hábitat desde lo indecible, el diferimiento y la alteridad, lo performativo y lo artefactual. Estos son los rasgos de una estética de lo indecible cuyos procedimientos deconstructivos nos llevan a pensar el espacio y el habitar al modo de un camino sin inicio ni fin, en el que se inscriben “sus rastros sin saber a dónde llevará [...] es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal”, puesto que “habitamos la escritura. *Escribir es un modo de habitar*” (AdE: 34). Asimismo, en el recorrido realizado se determinaron coordenadas del pensamiento derridiano acerca de la arquitectura y de la espacialidad, lo que llevó a cuestionar las metáforas arquitectónicas y autofundantes. También inquirimos acerca de la ciudad y las comunidades por venir, interrogantes que tienen a lo indecible como condición para ser pensadas; ya que, sea a nivel de planeación urbanística o de las nuevas configuraciones socio-políticas del territorio, incluyendo las migraciones y las complejas dinámicas sociales, las decisiones han de tomarse a pesar de la carencia de certezas o de saberes que anticipen lo que ocurrirá, evidenciando así la indecidibilidad que acecha a todas las decisiones. Tal y como mencionamos en la introducción de esta tesis respecto a la tercer vertiente de lo indecible.

Además de identificar problemas filosóficos que se presentan al acercarse a la arquitectura, rastreamos alternativas en los documentos de Derrida recurriendo a nociones indecibles como: *faxitextura*, *différance*, *khôra*. Ya que estos indecibles permiten pensar la escritura del espacio en su aspecto performativo. Ante la pretensión de pureza o autonomía arquitectónica, evidenciamos la articulación a partir de la indecidibilidad entre artes y medios, así como la contaminación con otras disciplinas en los proyectos de Tschumi, Eisenman o Libeskind que comentamos. En suma, mostramos cómo la aproximación derridiana a las artes y a la arquitectura cuestionan las fortalezas de la metafísica como son el arte, el sujeto, la monumentalidad, el sentido y el habitar.

---

<sup>60</sup> Deleuze y Guattari se ocupan de pensar el arte, la música y la arquitectura sin excluir de ella a lo animal (2002: 323).

Desde esta perspectiva se critica la ficción del punto originario, de lo que se presenta como natural o ajeno a lo que deviene; de manera que, la aproximación derridiana a la arquitectura y al habitar, en vez de localizar el sujeto, de direccionar el discurso por teleologías u orígenes, en vez de preguntar “de dónde viene y a dónde va” (como en los discursos humanitarios más hostiles), nos propone que el lugar tiene lugar, que las configuraciones de la subjetividad son estratificaciones que no responden a teleologías sino que acontecen, y como todo acontecimiento, supone algo técnico, artefactual, *faxitextural* y espectral (SpMx, AdE); de allí que podamos comprender el espacio desde la reemplazabilidad o la reiteración contingente, no calculada exhaustivamente, sino como reiteración *ad infinitum* del desplazamiento y del tener lugar (Kamuf, 2006; Kirchmayr, 2015), lo inesperado, de lo que no se prevé, reconociendo la necesidad del accidente (Ade: 227, 337).

## Capítulo 4. Resonancias entre música y deconstrucción

Es posible demostrar el nexo de cuestiones musicales con interrogantes derridianos dispersos en su vasta obra y en la literatura crítica que ha generado, aunque no haya sido un tema frecuente y sólo excepcionalmente el filósofo mencione a algún compositor, obra o plantee explícitamente tesis sobre la música. Con tal propósito, se retoman debates de capítulos precedentes relativos a la crítica al fono-logo-centrismo, a la metafísica de la subjetividad, a la contaminación de los márgenes y géneros, para determinar cómo operan estos esquemas y cómo se dan en comprensiones filosóficas de la música. Al respecto, sostenemos que la conexión entre música y metafísica está en el privilegio de la voz, en las jerarquías y dualismos, en la pretensión de trascendencia que en ocasiones se le concede al arte de los sonidos ordenados armónicamente. Algunas preguntas permitirán direccionar la indagación: ¿qué nociones derridianas sirven para tratar sobre música? ¿Cómo entra en juego lo indecible en la música? El suplemento, la *différance*, la saxotelefonía, la musicanimalidad, son las nociones indecibles que servirán para responder a nuestras inquietudes y para cuestionar la jerarquía de las artes y el lugar de la música en relación con la poesía o la pintura, así como la limitación de lo musical a los sonidos dotados de sentido, al servicio de la representación o a las sonoridades instituidas como dominantes.

Inicialmente, exploraremos una serie de problemas y conceptos que determinan los focos de nuestro interés para abordar la música desde la filosofía derridiana: la tensión entre la palabra y la música, entre la escritura y el sonido, la función representativa o la autonomía de la música instrumental, así como las jerarquías y dualismos de las teorías filosóficas sobre las artes. Ante tales cuestiones, asumimos la pregunta por los modos de la escucha en la filosofía, según la herencia nietzscheana del filosofar a golpes de martillo, dado que es una alternativa afín al cuestionamiento derridiano del logocentrismo y de las instancias metafísicas que se asocian a las artes. Asimismo, nos ocuparemos del *Compendio de música* de Descartes y del “Ensayo sobre el origen de las lenguas” de Rousseau, para mostrar que recurren a la voz como elemento principal. En esa misma línea teórica que asume a la voz humana como el modelo de lo musical, se presenta la concepción hegeliana de la música que se caracteriza por ser una expresión espiritual inmaterial, por ser representativa y acompañante de la palabra. Esto se contrasta con las diferentes aproximaciones nietzscheanas a la música. Por un lado, una concepción metafísica y de herencia romántica en la que se reúne a Wagner y a la dualidad entre

Dionisos y Apolo. Por otra parte, una comprensión de corte formalista y asemántica de lo musical, lo que permite combatir el enfoque metafísico y logocéntrico de sus escritos tempranos.

En el contexto de discusión acerca de las músicas populares, abordamos el debate sobre lo performativo de la improvisación en el *jazz* y el supuesto trasfondo natural, salvaje o exótico que subyace a ciertas músicas y sus teorizaciones (Lane, 2013; Ramshaw, 2006). Esto último es cuestionado por lo indecible del suplemento que impide que haya una escena originaria, pura o natural que pueda mantenerse ajena al orden de lo técnico, lo cultural y a la alteración implícita en la técnica. En esta discusión, resulta necesario acudir a Theodor Adorno, quien considera que el *jazz* es un fenómeno de masas que sustenta su éxito comercial en la supuesta expresión de una vitalidad heredada de los pueblos africanos, sin embargo, sus improvisaciones replicarían los procesos de producción de mercancías y de montaje industrializado.

Al debatir con los detractores del *jazz* y de la música popular encontramos otras apreciaciones críticas y otras problemáticas afines a nuestra interpretación de la estética derridiana de lo indecible, puesto que se centran en la improvisación como ejercicio performativo, en la interpretación como alteración y repetición productiva. Ante tal debate, resulta útil la noción indecible de saxotelefonía, ya que remite a una escucha que no está en función de la auto-identificación, sino que supone la distancia o el diferimiento, así como una comprensión de la improvisación en la que la repetición que altera es performativa y abierta a la singularidad. Ahora bien, veremos que la reiteración no es solo uno de los rasgos determinantes de la escritura y de la técnica, sino que la iteración también está en marcha en la saxotelefonía, al igual que ocurre con la *différance*, la diseminación, la espectralidad y en todo procedimiento deconstructivo.

Por último, como consecuencia de la deconstrucción de las metafísicas de la presencia en relación con las artes, es necesario abordar la pregunta por la animalidad en su cruce con la música, para no limitarla a una actividad humana o entenderla solo en el entorno de la auto-afirmación de la subjetividad, pues estos aspectos configuran una comprensión logocéntrica de la música; en contraposición, se problematiza la noción de lo propio, del “yo” y de la subjetividad, a partir de las interpretaciones de Marie-Louis Mallet y de Peter Szendy que cuestionan la posición privilegiada del humano ante el animal, considerado como carente de arte y con un acceso problemático, mecánico o rudimentario a la música. Lo que nos lleva a afirmar que no hay música sin animalidad, sin el extrañamiento causado por las voces y sonoridades no humanas; para dar cuenta de esto se recurre a la *musicanimalidad* (*musicanimalité*), indecible propuesto por Szendy que remite al espectro de voces inapropiables y cargadas de alteridad en la sonoridad musical y en la narrativa literaria.

## *4.1 Entre el oído y la caverna*

### *4.1.1 La pregunta por la música*

La pregunta por la música no ha dejado de asediar a las filosofías. Más allá de un fácil acuerdo entre las partes, hay interpretaciones divergentes de los fenómenos musicales. Aunque las formas de conjurar estos asedios parezcan radicalmente diversas, se identifican rasgos logocéntricos comunes como son el privilegio de la voz y de las afecciones a ella asociadas, la función simbólica y representativa, servir para la auto-afirmación de lo humano y su excepcionalidad. En esta sección nos proponemos ampliar el campo de indagación de textos derridianos a asuntos relativos a la música, a conceptos y teorías que pueden analizarse desde el pensamiento deconstructivo sobre las artes. Para lo cual es necesario determinar previamente algunas líneas de debate, antecedentes y problemáticas en los que puede tener lugar la intervención derridiana que es una invitación a alterar las formas de la escucha tanto musical como filosófica.

Si bien los encuentros entre música y filosofía son constantes a lo largo de la historia, este capítulo se centra en textos y problemas que corresponden con el establecimiento de la estética como disciplina que completaba los sistemas filosóficos entre el siglo (Cnu: 114). En vez de un examen netamente formal y armónico, se ponen en juego los criterios, conceptos y argumentos que las filosofías proponen sobre las artes, para plantear la problemática de la escucha y de la indecidibilidad desde la filosofía de Derrida, relacionándola con textos canónicos de la estética filosófica sobre la música. En ese horizonte se reúnen los aspectos que nos interesa desarrollar: la relación de la música con las teorías de lo bello, la concepción del tiempo, la sensibilidad, la oposición entre forma y contenido, la relación entre sonidos y sentido.

En las reflexiones acerca de fenómenos y teorías musicales se recorren ampliamente preguntas asociadas con la autonomía o la utilidad de la música, su especificidad y la demarcación frente a lo “extramusical” y el lenguaje. Sin embargo, el arte de los sonidos no siempre ha sido tenido en cuenta en tanto arte o disciplina autónoma sino que ha sido valorada como entrenamiento para el saber en su relación con las ciencias, con el orden celeste o por el nexo con lo divino (García Peña, 2013: 33-35). Por ejemplo, cuando se habla de la música de las esferas, de la relación de la teoría musical con la trinidad o los principios teológicos, no hay correspondencia con las innovaciones en la notación, interpretación o en la construcción de instrumentos, pues esas reflexiones no se relacionan con la prácticas musicales cotidianas. Esto significa una brecha entre los recuentos históricos, la especulación teórica, la conservación y difusión de músicas que han logrado contar con la generación

de notaciones que pueden ser reproducidas, archivadas, frente a prácticas musicales que por no desarrollarse al interior de las instituciones académicas o religiosas, no han sido conservadas, transcritas y enseñadas de la misma manera (Aharonián, 2002, 1994).

Si bien la musicalidad de la voz, el ritmo, la entonación de la palabra, el juego de sonoridades son cuestiones centrales, también se debe cuestionar cuál es la noción del lenguaje que se quiere hacer corresponder con lo que denominamos música, pues sus relaciones a través del tiempo son y serán cambiantes. A pesar de la especificidad que los distingue, hay procedimientos en común, análogos; sobre todo, si no se busca definir el lenguaje ni la música como los fieles vehículos de la representación, de la expresión de sentimientos o como el testigo artístico de una teleología histórica.

Al respecto, en *“Deconstruction and the Meaning of Music”*, Peter Hadreas señala que la referencia tanto en el lenguaje como en la música es derivativa, puesto que hay asociaciones no musicales a personas, ideas y eventos que se suponen aislables e identificables. Además, las teorías de la referencialidad insisten en que la música trasciende la experiencia humana (Hadreas, 1999: 6), pues referirían a algo fuera de ella, a algo en el mundo, en el pensamiento, la esfera de las pasiones, de la cultura o de lo divino, dando acceso a lo que ni la conciencia ni el lenguaje cotidiano pueden ofrecer. Ahora, si el texto, la representación, la palabra poética no son lo determinante de la música, hay algo que el lenguaje no logra abarcar en el fenómeno musical. Igualmente, si se toma la notación como vehículo de una representación acústica, lo empírico del sonido se presenta como un problema a sortear. Consecuencia de esto es que se encuentran posiciones que afirman el predominio de la voz y de lo melódico versus lo armónico y lo escrito que es asociado principalmente con la particularidad de la música instrumental, su historicidad y su especificidad en relación con el lenguaje.

De fondo está la disputa por la jerarquía entre el componente melódico y el armónico, el intento de subsumir la sonoridad musical a la palabra dadora de sentido. Ante la insistencia de esta problemática, señala Fubini que en los debates filosóficos sobre la música, prevalece la dualidad y la jerarquía entre texto y música, en vez de la unión armónica o el mito de una fusión originaria (Fubini, 2004: 73-75). Mientras que el teórico Charles Rosen (2004) sostiene que texto y música constituyen un todo indisoluble que debe ser comprendido en su relación recíproca, lo que hace difícil la relación con el sentimiento; sin embargo, considera que no es posible asignar un significado fijo, un vocabulario identificable y riguroso que desconocería la ambigüedad e imprecisión (Rosen, 2004: 37, 24). Por su parte, señala Dahlhaus que,

hasta el siglo XVIII, la convicción de que el lenguaje es parte integrante de la música y no un añadido “extramusical” fue algo tan evidente que ni hacía falta explicitarla, a pesar del uso vacilante de la palabra “música”, que en parte incluía la otra y en parte la excluía [...] Aunque desde finales del siglo XVI se iniciaba una emancipación de la música instrumental (Dahlhaus; Eggebrecht, 2012: 54).

Carl Dahlhaus indica lo problemático de un lenguaje que se ocupa de la música, pues una definición de la esencia de la música es algo normativo, no algo descriptivo. Ahora bien, si se considera la música como análoga con el lenguaje, surge la cuestión de la referencialidad, de la correspondencia y verificabilidad que está implícita en esta asimilación entre la expresión en la música y en el lenguaje. Otra manera de verlo es que la escritura se conciba con el fin de la interpretación que la convierte en sonidos por la traducción acústica, entendiendo la música como conjunto sonoro más allá del texto que funcionaría solo como un vehículo para otro elemento natural, exótico, primigenio, incluso, un más allá metafísico; ya que si lo importante de la obra se resistiría a la escritura, la notación musical sería como letra muerta.

Sin embargo, la escritura musical es un elemento que permite delimitar lo que es la obra, pues estabiliza las formas de la composición, al punto de que la notación llegó a estandarizar y establecer la partitura como lo que contiene lo esencial de la obra, en muchas ocasiones, en detrimento de la interpretación. En efecto, la contraposición entre la composición fijada en algo escrito con respecto a su aspecto acústico contribuye a obtener una obra que existe autónomamente a pesar de la interpretación, lo cual corresponde con nociones modernas y románticas de la obra de arte. En esto, es aclarador el comentario Dahlhaus:

si por un lado parece, pues que la obra musical -entendida como un conjunto sonoro dotado de sentido- se constituye solo más allá del texto, por otro lado el concepto de obra musical, tal como se fue formando paulatinamente entre los siglos XIV y XVIII, incluye la noción de que una composición fijada en notas no es un mero modelo para la práctica musical, sino que vienen a ser, por analogía con la poesía, un texto en el sentido enfático de la palabra: una estructura que da forma a una significación expresiva, y cuya representación acústica cumple una función meramente interpretativa. Desde este punto de vista, la obra, que exige como tal también cuando nadie la interpreta, está contenida ante todo en el texto y no solo en la interpretación (Dahlhaus; Eggebrecht, 2012: 192-193).

Al tratar sobre las distinciones entre lenguaje y música también nos enfrentamos a tópicos considerados en los capítulos precedentes. Aunque la escritura musical sea un instrumento para consolidar la obra, para su conservación y difusión, genera desconfianza, puesto que representarían en el papel y con signos inertes aquello que la música y el autor podrían expresar. Entonces, al modo del peligroso *phármakon* y del suplemento, la notación no solo sería una ayuda para la memoria sino también una riesgosa alteración de la expresión y del sentido de lo musical. Otra problemática mediación que se suma a la escritura es la interpretación, dado que implica alteraciones que hacen

que el sentido de la obra depositado y propuesto por el autor sea altamente mediado e incluso distorsionado.

Por otra parte, en este capítulo será recurrente un asunto que hemos frecuentado en otros apartados de esta investigación, a saber, problemática de la repartición de los géneros, de sus límites y jerarquías, lo que responde a la necesidad de un sistema de las artes, y tiene antecedentes en discusiones del Renacimiento sobre la especificidad y los límites. Aunque hay géneros y obras musicales que no tienen voces o que no las usan como medio de representación, observamos que las posiciones adversas frente a la música vocal e instrumental son frecuentes y que en las filosofías se dan juicios adversos, pues la música sin texto se considera mera forma, carente de sentido, ajena a las pasiones o un entretenimiento innecesario, mientras que la música vocal o con texto es la preferida entre algunos filósofos.

Precisamente, la música instrumental define un nodo del debate, esta tiene antecedentes en el siglo XIV, época en que las cuestiones teóricas no siempre correspondían con la práctica musical. El trabajo de Guillaume de Machaut y Francesco Landini evidencian ese interés en nuevas prácticas musicales (Burkholder et al. 2008: 147-148).<sup>61</sup> En efecto, hacia 1450 hubo mayor dedicación a la música instrumental y se fomentó la música profana por parte de mecenas, aficionados y la iglesia. También se usó como música de fondo o en interludios de las iglesias y practicada como fin en sí misma (Burkholder et al 2008: 317-326). Aunque la música instrumental surge de la danza o de las canciones, entre el siglo XV y XVI tiene auge una música que no remite exclusivamente a estas fuentes, sino a la improvisación y la ornamentación sobre piezas preexistentes, a las que se agregaban otras voces. Además, hay que tener en cuenta que el auge de la música instrumental va de la mano con desarrollos técnicos y culturales que permitieron una amplia difusión. En efecto, ya en el siglo XVI se imprimían partituras, lo que generó un mercado y propició la composición y difusión para públicos amplios, permitiendo la interpretación en solitario, mientras que los manuales en lenguas vernáculas con descripciones de los instrumentos y las formas de usarlos, llegaban a aficionados como a profesionales, propiciando la ampliación de la cultura musical (Burkholder et al. 2008: 311). En suma, fue un largo proceso el que llevó al crecimiento de la música instrumental o autónoma, supuso su conservación en fuentes escritas, al igual que condiciones técnicas, económicas y jurídicas.

---

<sup>61</sup> Las disputas entre el *Ars Antiqua* y el *Ars Nova* son un capítulo álgido de las tensiones en que se disputa la sumisión de la música al texto sacro ligado a una función evangelizadora y ritual. Esto en oposición a la música que es mero placer y deleite arbitrario, condenable, porque genera confusión para los sentidos. Es en ese contexto que se llega a denominar *Ars nova* a una música que además del énfasis en el deleite, se aleja de la funcionalidad que la restringe a los servicios religiosos o festividades, al acompañamiento a la danza. Además, en cuanto al lenguaje y la notación musical, el *Ars nova* se da gracias al perfeccionamiento de la polifonía y a las innovaciones en la notación musical y rítmica.



La emancipación de la música como arte corresponde con la configuración del concepto de obra en tanto producto comercial y sujeto a legislación (Attali, 1995), lo que implica la delimitación de sentido y de un espacio-tiempo que se logra con la escritura musical (Lucero, 2007a: 115). También requirió de una concepción del arte como actividad autotélica y no orientada a cumplir funciones que le son externas (sería el caso de la música autónoma e instrumental). Se configura así otro horizonte, dado que “una consideración de la música como lenguaje artístico dotado de una autonomía y autosuficiencia propia es completamente ajena a los filósofos hasta la segunda mitad del XVIII”, lo que lleva a una “revolución tanto en el plano práctico como en el teórico, abriendo a la estética musical y a la estética de las artes caminos completamente nuevos (Fubini, 2002a: 21).<sup>62</sup>

A pesar de los ya existentes avances de la música instrumental, seguía imperando la desconfianza y el desdén frente a los juegos de sonidos que no estaban acompañados de texto. Un caso paradigmático de esta situación lo encontramos en la determinación kantiana de la música como un subalterno de la palabra y su intención comunicativa. Para el filósofo de Königsberg, “en la poesía todo ocurre honrada y sinceramente” (Kant, 2007: 274); mientras que la música es más goce que cultura, mueve intensamente al espíritu pasajera y mecánicamente, pero sin concepto y, por eso tiene menos valor que las demás bellas artes; además, este arte carece de la urbanidad que subyace al juicio de gusto, por lo cual afecta y perjudica la libertad de los que no quieren escucharla (Kant, 2007: 276). Entonces, aunque resalte el valor expresivo y el gozo sensible de la música, Kant desconfía de su encanto sensible y de su falta de contenido. No obstante, ese juego de tonos sin concepto resulta idóneo para el juego libre y armónico de las facultades en el juicio de gusto (Pinilla, 2005: 426).

La concepción romántica de la música aporta un elemento clave, dada su consideración del arte de los sonidos que no tenía precedente. Mientras que en Kant se encuentra la censura a la música por la falta de urbanidad y la jerarquización que otorga un lugar secundario el arte de los sonidos frente a la poesía, en los escritos de los primeros románticos se da a las artes en general, pero, en especial a la música, un rol superlativo, a causa de la gran capacidad expresiva con que comunica inmediatamente, a pesar de no responder a un sistema de significación articulado como el lenguaje, poniendo en escena la indeterminación, la auto-referencia y la inmediatez en oposición a la mediación de los signos. Entonces, a pesar de la inmediatez y fuerza expresiva de la música, esta no sería plenamente comprensible o equiparable a concepto, dado el carácter abstracto de sus medios expresivos que corresponde con su significado enigmático (Pinilla, 2005: 422).

---

<sup>62</sup> Según Jacques Attali, el arte en siglo XVII hace creer en una representación consensuada del mundo, implica una fe en el orden político y en el intercambio comercial, ubicando a la música en el “corazón de la racionalización progresiva de la estética y refugio de la irracionalidad residual, medio de poder y forma de entretenimiento (Attali, 1995 :15).

A diferencia de los medievales y de los clasicistas, para los románticos la música instrumental es la más elevada, “frente a la música vocal, esto es, la música libre de ataduras de todo texto” (Pinilla 424). Al dejar de ser funcional, comienza una búsqueda de lo absoluto expresado en la música en tanto lenguaje y expresión de lo inefable, síntesis viva y múltiple de los sentimientos, de la unidad absoluta de la expresión y dinamismo. Al respecto, resultan claves las apreciaciones de E.T.A. Hoffmann, quien dijo en 1810 respecto de la *Quinta sinfonía* de Beethoven que

cuando se habla de la música como de un arte autónomo, habría que referirse siempre exclusivamente a la música instrumental, la cual, al desdeñar toda ayuda y toda intromisión de otras artes, expresa en su pureza la esencia peculiar del arte, que solo en ella se reconoce (Hoffmann citado en: Dahlhaus; Eggebrecht, 2012: 57).

El reconocimiento de la música instrumental como superior a la vocal o acompañada de texto nos lleva a la discusión acerca de lo inefable y su dignidad metafísica, pues lo que no es accesible al lenguaje verbal, o a la notación, sí lo es al aspecto acústico o al significado de la música. Es decir, la música remite a sí misma en su autonomía, pero, simultáneamente se excede y excede al ámbito humano y del lenguaje, por lo cual no requiere del sentido o la representación que están implícitas en ciertas nociones del lenguaje, como sostiene Hanslick (1891: 67). Caso de esto encontramos en Schopenhauer y la versión temprana de la música en Nietzsche, pues hacen de la música el elemento que excede las jerarquías, y la coloca en un nivel de trascendencia, al resguardo de hiper-esencias revestidas por la negatividad, partiendo de concepciones que suponen la comunicación y la salvaguarda de esferas trascendentes más allá de lo cultural, de lo mediado técnicamente, de ordenes en los que se produce de modo autofundante lo humano en oposición o en medio de lo animal y lo divino, como se encuentra en diversas caracterizaciones filosóficas de estos asuntos que exploraremos con más detalle. Surge entonces la cuestión de la negatividad del estatuto del lenguaje requerido para teorizar acerca de la música. Ante ese debate, Carl Dahlhaus apunta que:

entre los problemas en los que uno se enreda cuando se pone a cavilar sobre la relación entre música y lenguaje, hay, sin embargo, un problema central que, al parecer, ha sido descuidado o se ha ignorado por completo: me refiero a la cuestión de la medida en que el carácter de lengua de la música está determinado también por el lenguaje en que se habla acerca de la música. Nunca se ha puesto en duda que la música como lenguaje es deudora, en algunos aspectos decisivos, de la música con lenguaje o acerca del lenguaje, pero menos evidentes parecen ser los efectos que el hablar acerca de la música ejerce sobre las cosas mismas. En otras palabras, si el trato con la música está parcialmente mediado por el lenguaje, ¿qué influencia ejerce este hecho sobre aquel estrato semántico que sugiere o hace posible caracterizar a la música como un lenguaje? (Dahlhaus; Eggebrecht, 2012: 199).

Respecto a este asunto crucial, Adorno considera que el arte no se identifica o reduce al concepto filosófico a causa de la heterogeneidad entre concepto y objeto; es decir, en tanto que la obra de arte no se deja agotar por el lenguaje, dado que la música y las obras ofrecen resistencia a la interpretación

con su ambigüedad o vaguedad, la obra se niega a ser el reflejo de las intenciones, permaneciendo en la indeterminación semántica. Sin embargo, es esa contradicción entre las obras de arte y los conceptos la que permite aproximarse a la dialéctica de las formas artísticas en su devenir. Además evidencian la tensión entre sujeto y objeto, entre interior y exterior que Adorno (2011: 29) considera resuelta en la obra de arte, lo cual difícilmente sería posible para Derrida.

Ante estos argumentos, la filosofía de Derrida hace resonar la pregunta por los márgenes, por cómo alterar el orden de los conceptos, el lenguaje y las retóricas filosóficas acerca del sonido con sentido, pues las cavernas del oído filosófico no siempre permiten la separación y precisa delimitación, ya que reverberan en ellas voces extrañas, espectrales y perturbadoras. Es decir, en la forma grotesca del oído hay resonancias y repeticiones incontrolables que no se dejan recluir en la esfera de lo propio o en los límites internos de la filosofía, pues la caverna no está poblada de reproducciones fieles, sino de ecos y reflejos que no sirven para la comunicación certera. Por su parte, la alusión al tímpano, en tanto parte de la estructura del oído, nos lleva a pensar en lo percutido, en los golpes de martillo con los que Nietzsche invitaba a hacer oír de otra forma (Mar: III). Entonces, se abre una posible ruta para relacionar la música con los planteamientos de Derrida, en particular, con lo que se menciona en *El ocaso de los ídolos* respecto de otros modos de la escucha:

otra curación, en ocasiones incluso más a propósito para mí, es *auscultar a los ídolos* [...] Plantear aquí un día preguntas con el *martillo* y escuchar, acaso, como respuesta, aquel famoso sonido cavernoso que habla de tripas flatulentas —qué fascinación para uno que tiene orejas incluso detrás de las orejas, —para mí, viejo psicólogo y atraparratas, ante quien *tiene que hablar bien alto* justamente aquello que querría permanecer en silencio... (Nietzsche, 2016: 617-618).

Efectivamente, haciendo eco de los cuestionamientos nietzscheanos, para una estética deconstructiva es necesario cuestionar la escucha tranquilizadora que mantiene fuera lo que le es ajeno, lo que no le pertenece, así como interrogar acerca de las operaciones mediante las cuales las filosofías se dan y aseguran sus límites. Precisamente, el libro *Marges – De la philosophie* se abre con “Tympan”, escrito en el que se hacen consideraciones acerca de la función de la escucha en los procedimientos autofundantes de una filosofía que parece escucharse solo a sí misma para reafirmar sus postulados. Allí Derrida sostiene que la filosofía se constituye y protege tras una forma auto-afirmativa de la escucha, gracias al efecto de proximidad producido por el oído, por las determinaciones metafóricas de lo propio, lo próximo y el Ser.

Ahora bien, si la filosofía insistentemente se ha escuchado hablar a sí misma, es necesario dislocar el oído filosófico, sin recurrir a la oposición frontal o a invertir las dualidades, sino buscando desplazar el encuadre y deformar el tímpano, sin trazar delimitaciones homogéneas. Es por esto que “Zaratustra

comienza por preguntarse si será necesario estallarles, romperles los oídos [...] A golpes de platillos o de tímpanos, instrumentos, siempre, de alguna dionisiada. Para enseñarles también a ‘oír con los ojos’” (Mar: III-IV). Este llamado a la escucha debe ser interpretado, sin que reúna, unifique o sintetice, sino que sea siempre alteración interpretativa y fragmentaria, ya que, como sostiene Marie Louis Mallet, “podemos variar sin fin y sin agotar las posibilidades de interpretación. Escucha e interpretación son inseparables” (Mallet, 2012: 152).

En lo que sigue, expondremos brevemente algunos esquemas argumentativos y las regularidades que encontramos, destacando que recurren a dualidades jerárquicas como las de naturaleza/técnica, interioridad/exterioridad, materia/espíritu, armonía/melodía, pero, sobre todo, a la oposición entre música instrumental y la acompañada de palabra. Esto permite determinar debates y conceptos para los que la filosofía derridiana ofrece contrapuntos.

#### *4.1.2 La consideración racional del sonido*

El Renacimiento resulta ser una época de transformación en el discurso filosófico, en la definición del sujeto, pero también en las prácticas artísticas y en las teorías musicales. Los debates acerca del arte y de lo sensible ganan una fuerza que derivará en la posterior consolidación de la estética filosófica. En particular, porque se gestan discursos sobre el arte que no se limitan ya a los aspectos especulativos o a la música ultramundana, sino que se hacen análisis con la pretensión de explicación, predicción y control que ofrece la matematización de los fenómenos. Dado que la posición que Derrida otorga a los escritos de René Descartes en la historia del logocentrismo y de la metafísica de la subjetividad es de gran importancia, resulta útil indagar cómo interviene Descartes en el debate acerca de la música.

Recurrimos a un texto de juventud para explorar esta cuestión, al *Compendio de Música* (1618), en el que Descartes no da un tratamiento cosmológico de la música, sino que toma los elementos tradicionales y los aborda en un discurso autónomo regido por el orden y la distinción racional, que se apoya en datos observados y de experiencia; esto le permite hablar de una música humana y dirigida al goce subjetivo, la cual puede ser fundamentada en principios racionales que permiten erigir y soportar el edificio musical (van Wymeersch, 1996: 275-274), para que las cualidades del sonido puedan reducirse a principios simples y racionales; a su vez, el pensador francés nos ofrece una versión de la escucha musical como modo de la auto-afección, en tanto reapropiación del sonido en

la escucha del sujeto gracias a la conciencia de la sonoridad. En efecto, desde su concepción temprana, lo musical es considerado como estimulante de las pasiones y productor de efectos emocionales. Incluso, al final de su vida, vuelve a ocuparse detenidamente de las pasiones e intenta clasificarlas y explicarlas. En efecto, señala van Wymeersch que en escritos cartesianos tardíos se encontraría una estética más subjetivista, es el caso de *Las pasiones del alma*, texto en el que se analizan con detalle los efectos y causas de las pasiones. En suma, una consideración de las aproximaciones filosóficas al arte en la modernidad no puede prescindir de esa tensión entre el orden matemático-racional y la contraparte subjetivo-pasional que tiene un referente fundamental en Descartes.

Lo que nos interesa señalar es que la racionalidad del saber y el énfasis en las afecciones del sujeto parlante y cognoscente dan cuenta de una aproximación logocéntrica a la música, la cual está latente ya en ese escrito temprano ubicado entre dos vertientes de problemas que se han comentado durante siglos: entre la pasión y la proporción aprehensible por la razón. Según una vertiente, la finalidad de la música es producir afecciones o pasiones; según la otra, la música replica proporciones numéricas propias de la naturaleza y del orden cósmico; pero, esos efectos en las pasiones se logran por las relaciones numéricas que se dan entre los sonidos y que han de ser tenidas en cuenta al componer.

Nos encontramos ante la duplicidad en los fines de la música que deriva en la distinción entre los medios y los fines. Por un lado, tenemos que los medios de la música son la duración y la intensidad en sus diferencias. La física se ocupa de estas cualidades del sonido y de los cuerpos, al igual que de los medios para hacer más agradable la música (Descartes, 2001: 56). En cuanto a los fines, serían del orden de lo espiritual, dirigidos a lo humano, ya que ésta causa placer y busca excitar las pasiones, oscilando entre lo triste y lo alegre, la compasión y el dolor, como en las elegías y las tragedias, gracias a los efectos de los acordes en el alma que hacen mover los espíritus animales y el cuerpo.

Por otra parte, Descartes sostiene que el objeto de la música es el sonido, que este debe ser claro y simple, ni muy difícil ni muy fácil de entender. En consecuencia, los sonidos cuyas fracciones en la división del monocordio sean más grandes y cercanas a la unidad, van a ser mejor percibidos en relación con las otras notas, lo que otorga distinción y a la vez agrada al oído, pues la perfección de un acorde y el placer son causados por la percepción de la proporción entre el conjunto de sonidos. En lo que tiene que ver con la estructura de la canción, nos dice Descartes que debe ser pensada en tanto unidad, como un cuerpo compuesto de muchos miembros, puesto que es así que la imaginación se la representa (2001: 63-64). Lo contrario sería el sonido desmesurado o el golpe del bajo que llega a perturbar el oído, como ocurriría con los contrapuntos artificiales de la música llena de virtuosismo técnico e instrumental. En cuanto a la pausa o silencio, se dice que no son nada en sí, sólo una

contraparte de la voz que anuncia su reanudación, su comienzo (Descartes, 2001: 102-103). Con respecto al tiempo que deberían seguir los sonidos, se señala que debe ser claramente marcado, acentuando las primeras marcas de cada tiempo, como es la tendencia natural que mueve los cuerpos, ya que incluso “las fieras pueden danzar al compás si se les enseña y acostumbra, porque, para ello, solo es necesario un impulso natural” (Descartes, 2001: 65).

Cabe destacar que en la escena de la reflexión filosófica que quiere racionalizar el discurso sobre la música, aparecen las figuras animales cuando se habla de inclinaciones, empatía o antipatía, que se ejemplifican con las resonancias entre diferentes pieles, según un procedimiento que realiza analogías con lo animal; asimismo, se usan metáforas políticas para mantener las distinciones, acentuando los contrastes jerárquicos con las bestias que no poseen las sonoridades de la voz, pero si la materialidad de lo que resuena. En efecto, dice Descartes:

parece que, si la voz humana nos resulta la más agradable, es solamente porque más que ninguna otra es conforme a nuestros espíritus. Así, incluso nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos, según la simpatía o la antipatía de las pasiones: por la misma razón por la que, según se dice, una piel de oveja tensada en un tambor enmudece, si se golpea, cuando resuena una de lobo en otro tambor (Descartes, 2001: 57).

En síntesis, Descartes busca como principio físico y racional la unidad sonora fundamental que pueda ser dividida. Asimismo, los elementos a los que se remite para definir la belleza en la música son aquellos determinantes de las poéticas clásicas centradas en la obra, a saber: la unidad, la proporción y la armonía (van Wymeersch, 1996: 273). No obstante, Descartes también deja sentadas preguntas que van a desarrollarse con posterioridad por las estéticas enfocadas en el goce subjetivo, la recepción y las pasiones. Otras derivas de la indagación cartesiana están enfocadas en las relaciones numéricas entre los sonidos, dirigidas a una lógica musical según las particularidades físicas y matemáticas o que constituye un problema metafísico independiente de la naturaleza sensible del sonido. La distancia entre estos ámbitos debía repensarse para legitimar la ciencia de la armonía entendida como teorización concreta de la práctica musical de la época. Fue Jean-Philippe Rameau el compositor y teórico que intentó llevar el método cartesiano a sus investigaciones sobre la armonía, para hacerla reconocer como ciencia, racionalizando el discurso sobre la música y siguiendo principios cuantificables. Al respecto, recuerda Fubini que

el racionalismo cartesiano representa la base metodológica para el desarrollo de la nueva ciencia, el estímulo para intentar la racionalización de un complejo de *reglas* que se puedan reducir a unas pocas *leyes* fundamentales. En este paso de la pura especulación metafisicomatemática a una ciencia experimental físico-acústica, Rameau hizo una contribución fundamental, aunque en conjunto su obra de teórico no está exenta de aspectos místico-teológicos, aprovechados y retomados después por los románticos (Fubini, 2002a: 60).

Precisamente, Rameau contrapone experiencia y razón cuando se trata del conocimiento musical, critica el relego de las relaciones numéricas entre los sonidos en favor de aspectos simbólicos o semánticos. En consecuencia, denuncia que a pesar del aumento de sensibilidad o exposición a los efectos maravillosos del arte musical, no se buscaban sus principios, de modo que “la razón había perdido sus derechos, mientras que la experiencia había ganado cierta autoridad” (Rameau, 1971, s/p). Además, señala el compositor que, aunque desde la antigüedad la razón se ha mostrado como la vía para descubrir las propiedades de la música, se acepta lo que dice la experiencia, se trata de costumbres sin principios determinados que no logran comunicar los conocimientos, pues no se logra por la experiencia encontrar aquello que busca: principios precisos y apropiados a la razón, dado que “conclusiones obtenidas de la experiencia son con frecuencia falsas o al menos nos dejan con dudas que solo la razón puede disipar” (Rameau, 1971, s/p).

Mientras que para el clasicismo la música expresa al modo de la palabra, le sirve de suplemento, para Rameau, la música es una ciencia “autónomamente expresiva [...] precisamente en sus propios medios musicales” (Fubini, 2002a: 81). Es por ello que, “la música es una ciencia que debe tener reglas definidas, éstas reglas deben ser obtenidas de un principio evidente, y este principio no puede realmente ser conocido por nosotros sin la ayuda de las matemáticas” (Rameau, 1971, s/p). Entonces, según la herencia pitagórica, se contrapone la abstracción matemática como algo extraño al aspecto sensible del sonido. Asimismo, en este tratado se toman decisiones sobre la oposición y jerarquía entre la melodía y la armonía, pues Rameau considera que la melodía es solo una parte de la armonía, por lo cual, centra su interés en ésta última, entendida como relaciones entre sonidos graves y agudos. Efectivamente, Rameau pone el énfasis en la armonía y no en el componente melódico (que es el determinante de otra de las vías que toma la música occidental). Al establecer el componente armónico como soporte estructural, logra desarrollarlo más allá del mero acompañamiento de la melodía, aportando para concretar la música instrumental y su búsqueda de autonomía.

Hemos visto cómo se va configurando la escena de la consideración filosófica de la música, a partir de oposiciones entre la voz humana y otras sonoridades, entre los sonidos ordenados según principios y el resto de los sonidos en su errancia, así mismo, se marcó la oposición entre el elemento armónico y el melódico, entre la pasión y la ciencia musical. En seguida, recurrimos a Rousseau y Hegel para seguir otras derivas de esta discusión.

### 4.1.3 Del canto de las pasiones a la voz del espíritu

De las posibles formas de aproximación entre la música y la filosofía, la cuestión de las pasiones ha sido de gran importancia; tal enfoque se entreteje con conceptos y problemas relativos a cada perspectiva, así como con los intentos de ordenar las artes según la sistematicidad de algunos proyectos filosóficos. Nos ocupamos en este apartado de reflexiones sobre la música en las que su componente espiritual, pasional y vocal es considerado lo primordial, mientras que lo instrumental y lo escrito corresponden a lo exterior, secundario, técnico, cultural y peligroso; determinaciones que evidencian los rasgos del fono-logo-centrismo recurrentes al tratar sobre el arte de los sonidos. Entonces, veremos que el privilegio de la presencia en contra de la representación, de las imágenes y la mediación del lenguaje corresponde con la metafísica de la subjetividad, la cual tiene entre sus variantes el partir de la certeza de sí que se idealiza por medio de la escucha y su reflexión. Ahora bien, desde ciertas teorías, la música interviene en esos procesos de auto-afección gracias a la presencia del espíritu para sí mismo en la voz, dejando al margen la mediación de la escritura o del significante. Respecto a esa autoafección y al operar de este esquema dualista entre voz y escritura, señala Derrida,

la conciencia es experiencia de pura auto-afección [...] Dios es el nombre y el elemento de lo que vuelve posible un saber de sí absolutamente puro y absolutamente presente consigo [...] Ahora bien, el logos no puede ser infinito y presente consigo, no *puede producirse como auto-afección*, sino a través de la voz: orden de significante por medio del cual el sujeto sale de sí hacia sí, no toma fuera de él el significante que emite y lo afecta al mismo tiempo. Tal es al menos la experiencia —o conciencia— de la voz: del oírse-hablar. Ella se vive y se dice como exclusión de la escritura, o sea del requerimiento de un significante "externo", "sensible", "espacial" que interrumpe la presencia consigo (DG: 145-146).

Mostraremos cómo opera esto en textos sobre música, empezando por Jean Jacques Rousseau, quien propone una lectura que mezcla aspectos estéticos, y antropológicos en una perspectiva en la que la música tiene un origen común con el lenguaje del hombre en tanto ser social, pasional y no solo racional. En efecto, la perspectiva de Rousseau condensa problemáticas cruciales, a saber: la historicidad de la música como problema y la dependencia de la poesía, rasgo característico de las teorías del arte que se sostienen en jerarquías. Efectivamente, en el “Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical”, se sostiene que las primeras lenguas eran de poetas y del sentir, melodiosas y apasionadas. De modo que primero fueron los tropos y las figuras que lo literal, los nombres y el razonamiento; posteriormente, las lenguas se habrían vuelto más toscas, puesto que el razonamiento, la reflexión, la comparación de ideas y la precisión de la significación, llevarían a perder su componente pasional. Aunque hayan nacido juntos, el lenguaje devino un instrumento para resolver necesidades, lo que se refleja en la dualidad del lenguaje prosaico



y el verso. En consecuencia, al separarse el canto de la palabra en que se había originado, se pierden las inflexiones musicales de la voz y los efectos morales, quedando solo los efectos físicos de las vibraciones (Rousseau, 2007: 291).

El escritor ginebrino sostiene que lo propio del sonido es la sucesión, lo animado y móvil que no permanece, mientras que la pintura corresponde a lo muerto, lo no animado que perdura, por ello es que sólo canta lo animado y los seres sensibles (Rousseau, 2007: 299-300). Además, la imitación en la música no es la representación exacta de objetos sino un despertar de los mismos sentimientos en una especie de interiorización de la mimesis (Fessel, 2009: 33); por ello, la música es un arte más humano, que da cuenta de la comunidad de las autoconciencias, allí se justifica el recurso a contraposiciones entre lo animal y lo humano, según las cuales solo “los pájaros trinan, solo canta el hombre, y uno no puede escuchar un canto o una sinfonía sin decirse al instante: aquí hay otro ser sensible” (Rousseau, 2007: 301). En suma, al querer distinguir lo específico de cada arte, se llega a distinciones duales como las de naturaleza y humanidad, espacio y tiempo, sincronía temporal o simultaneidad espacial, entre lo pasional y lo racional, la abstracción versus sentimiento, haciendo plausible que en estas jerarquías están en juego los dualismos jerárquicos propios de la metafísica de la subjetividad y de su fonocentrismo.

Según esto, la melodía se asimila a la voz, al canto de las pasiones y al origen poético de la lengua. Mientras que se considera a la armonía como suplemento secundario. De allí que se distinga la música que es principalmente estructurada según el componente melódico de la música autónoma o instrumental que desarrolla el componente armónico y que se considera una degeneración que agrada hasta la fatiga, puesto que no dice nada (Rousseau, 2007: 200, 299). Esta música sin texto y primordialmente armónica, incomodaba a algunos espectadores y filósofos. Si relacionamos esta observación con la lectura ofrecida en *De la grammatologie* acerca del suplemento, y el lugar secundario asignado a lo mecánico o técnico, encontramos que la posición suplementaria que Rousseau confiere a la escritura y a la armonía se debe al peligro que suponen ante lo natural y lo pasional, en tanto artificio o abstracción que se agrega a la presencia o a la expresión pasional propia de la voz y de la melodía. Este gesto coincide con el rechazo de lo escrito que es constante desde Platón, pero que en Descartes, Hegel y Rousseau obtiene un matiz: la presencia del sujeto ante sí mismo en la consciencia o en el sentimiento. En efecto, señala Derrida que

si la historia de la metafísica es la historia de una determinación del ser como presencia, si su aventura se confunde con aquella del logocentrismo, si se produce completamente como reducción de la traza, la obra Rousseau nos parece ocupar, entre el *Fedro* Platón y la *Enciclopedia* de Hegel, una situación singular. ¿Qué significan estos tres puntos de referencia? (DG: 145-146).

Ante estos dualismos que son distintivos del logocentrismo y de la metafísica de la subjetividad, de la escucha de los sonidos con sentido; la deconstrucción del logocentrismo no sólo saca a flote rasgos de otra comprensión de la escritura, sino que también otorga a la música un lugar importante en el pensamiento de Derrida, ello es posible en una interpretación en la que sean llevadas a lo indecible estas dualidades jerárquicas.

Entre los planteamientos que privilegian la voz ante otras sonoridades, que asocian lo musical al sonido representativo o significativo, Hegel aporta matices importantes. Precisamente, en el curso de 1826, compilado en *Filosofía del arte o estética*, se dedican algunos apartados a la música, considerada la segunda de las artes románticas, ubicada entre la pintura, que ocupa el tercer nivel, y la poesía, el primero. Según esta distribución, poesía y música son afines, ya que sus formas provienen de la invención espiritual, expresan la interioridad, las pasiones y el sentimiento de un sujeto cuyo principio es el cambio constante, que niega y pone en movimiento la materia.

Para Hegel el sonido es el elemento general y el material de la música, afecta lo inorgánico, altera lo espacial, externo y material, llevándolo a una suerte de materialidad sin materia o de materia superada a la que se le suprime la espacialidad; de modo que el sonido en su aspecto empírico se reduce a una oscilación o temblor que no se sostiene por sí solo y que es ajeno a la representación. No obstante, siendo el sonido también una manifestación externa de una interioridad, es posible fijar su carácter errante para determinar la permanencia subjetiva del resonar. Efectivamente, nos dice Hegel que “esta primera objetividad no es otra cosa que la repetición de uno y lo mismo, uniformidad en la periodicidad” (Hegel, 2015: 449). Aquello que permanece o trasciende lo empírico del sonido es el número y la forma, a esto contribuye la métrica, el compás y sus cantidades mensurables. Así mismo, la tonalidad permite encontrar las diversas conexiones de los sonidos entre sí, sus relaciones fundamentales, dadas por la magnitud de las alturas. Los sonidos también pueden ordenarse y articularse para que sirvan a la representación, a la expresión de la interioridad y de las pasiones. Esto sería lo propio de la música y de la voz humana que es asimilada al componente melódico. Dado que la forma y el contenido de la música son subjetivos. En tanto expresión de la interioridad pensante, del alma sintiente y “la melodía, esa pura resonancia de la interioridad es el alma de la música” (Hegel, 2015: 455), ya que no se dirige a lo racional sino a la pasión, al corazón y al ánimo.

Al estar acompañada de texto y subordinada a la significación, la música no presenta problemas para el filósofo, caso contrario ocurre con la música instrumental o denominada *pura*, ya que no logra manifestar la interioridad y lo espiritual. A diferencia de Kant, para Hegel se puede ubicar a la música (y no a cualquier sonido) del lado de las artes de la comunidad y de lo subjetivo, pero determinando

como abstracción y como una manifestación de la interioridad. Además, considera que la voz es el modelo de todo lo que suena, porque tiene aire y cuerdas, los cuales son los determinantes de la diferencia entre el resto de los instrumentos (Hegel, 2015: 453). En consecuencia, para Hegel, la voz humana es perfección sentimental y física, pues se origina en algo vivo.<sup>63</sup> Además, estamos ante una concepción de la música como arte representativo, pues, para Hegel la música ha de ser acompañante y estar ligada a algún texto (Hegel, 2015: 457), por ello, “esta música, expresiva de pensamientos determinados, bien puede ser con mucho la preferida” (Hegel, 2015: 459). De allí que se justifique el contraste con la música instrumental, libre y autónoma, que se aleja del texto y lo representativo, como sucede en el contrapunto. En suma, la música no vocal es tenida en menor estima frente a aquella vocal y representativa.

Entonces, las contraposiciones que determinan la aproximación hegeliana a la música son: “interioridad/exterioridad; sujeto/objeto; espíritu/materia, tiempo/espacio, lo teórico/ el deseo” (Mallet, 2002: 81). Según estos dualismos que estructuran los planteamientos de su estética, una de las partes es menospreciada frente a la otra, además suponen que la música es expresión de la pura interioridad sustentada en la idealidad, en tanto forma de pensamiento dada por la subjetividad, en contraste con la exterioridad inorgánica, errante, empírica, material del sonido. Derrida ha identificado estos esquemas dualistas como determinante de la metafísica de la presencia que construye lo propio, puro o salvo a expensas de la marginación de su otro. Es este el núcleo filosófico de esta perspectiva que contrapone la voz con otros sonidos y con la escritura, afirmando el fonocentrismo en tanto privilegio de la voz humana sobre otras sonoridades. Precisamente, en esto radica la complicidad de la metafísica de la presencia y de la subjetividad con algunas comprensiones de la música que la reducen a sonidos con sentido (incluso al brindar el acompañamiento musical a los textos poéticos y religiosos).

Hallamos que los argumentos utilizados para desprestigiar y excluir a la música cuando no se acompaña de la palabra representativa ni se encamina a comunicar pasiones o afectos, también son aquellos usados en la metafísica de la presencia y de la subjetividad respecto a la escritura: la falta de soporte, de padre responsable, el engaño al saber, la errancia, el intento de distinguir entre hijos legítimos garantes del saber, frente a los ilegítimos y peligrosos; por el contrario, si la música está aliada a la representación, a la palabra dotada de sentido, se reducen los peligros, por ello, Mallet

---

<sup>63</sup> La perspectiva de la música aportada por August Schlegel comparte algunos aspectos con lo que dice Hegel: “el sonido no es nada autónomo, ni una propiedad permanente de los objetos, sino que nos anuncia una modificación producida por ellos, precisamente como se modifican las representaciones en nuestro interior, y sin embargo, nosotros seguimos conscientes de nosotros mismos como de una misma persona. A través del sonido de nuestra voz caracterizamos del mejor modo lo comunicado como nuestras representaciones (Schlegel, en: Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012: 446-447).

señala que “tal como esa escritura ‘huérfana’, la música es dejada indefensa ante todas las interpretaciones, a todas las ‘manos y las gargantas extranjeras’, que no son todas buenas manos ni gargantas artísticas” (Mallet, 2002: 127). Dado que un abordaje de la música desde lo indecible ha de problematizar este dualismo y la jerarquía de los sonidos, una de las críticas más fuertes de Mallet y de Derrida a las teorías filosóficas sobre la música es que asumen una perspectiva teórica en la que debe ser asimilada al régimen de la palabra y de la vista, debido a que

la filosofía (o la teología) nunca ha pensado la escucha más que en tanto escucha de la palabra; es decir, bajo la autoridad teórica de la vista, negando, en la palabra misma, aquello que no se releva y que permanece prolongadamente incomprensible: el tono, el temblor, la “vibración diferencial pura” de la voz, su evanescencia... (Mallet, 2002: 22).

El análisis realizado hasta aquí se soporta en el enfoque que Derrida propone desde la década de 1960 con respecto a la escritura y el rechazo al que ha sido sometida desde las posturas fono-logo-céntricas, interrogando las estructuras jerárquicas que colocan en un lugar superior a las artes que pasan por el lenguaje, como la poesía y la música con texto, lo que contrasta con la lectura que proponemos sobre la indecibilidad entre los límites jerárquicos de las artes, entre lenguaje y música, puesto que, para Derrida, la errancia y orfandad de la música operan como cuestionamiento de lo propio. En efecto, las obras no se reducen al “qué” o al “quién”, al sujeto ni al objeto, ni a la dualidad entre lo mismo y lo otro, pues estos términos “no están más opuestos en la música, sino que entran en un sutil juego de las diferencias y de la *différance*, del espaciamento y de la temporización, sin fin, mientras dure la música” (Mallet, 2002: 170). En la perspectiva que asumimos y siguiendo a Marie-Louis Mallet, no solo se problematiza el nexo jerárquico entre palabra y música sino también entre escucha y visión, nexo que está presente en diferentes analogías entre música y pintura, según contrastes, equivalencias y distinciones cuyas variantes son numerosas. Esas estructuras jerárquicas configuran el rechazo de lo escrito, de la letra o el sonido cuando no son vehículos del sentido.

Ahora bien, si no hay música sin el recurso a la escritura, a la memoria en tanto inscripción, a la repetición, a la técnica y a la interpretación, si se cuestiona la dualidad y el límite entre el adentro y el fuera de la música, así como la jerarquía implícita en la distinción entre lo que se considera propiamente musical, podemos decir que no hay “música” fuera de la música, que no hay más allá de la música; dado que esta delimitación trae implícita la jerarquía en la que se excluye lo extramusical (Bernal, 2007: 188).

En conclusión, mostramos que es posible interrogar desde una estética de lo indecible los textos de Descartes, Rousseau y Hegel sobre la música. Identificamos dualidades recurrentes en las

aproximaciones filosóficas a la música: interioridad y exterioridad, materia y espíritu, pasión y razón y otras más. Asimismo, notamos que se da preferencia a un tipo de sonoridad o musicalidad que tiene como modelo la voz humana, tomada como superior ante la pluralidad de lo sonoro, además se evidenció que el privilegio concedido a la música se sustenta en el aspecto melódico y cantable, lo que le permite acompañar el texto y acercarse a la poesía, al igual que encajar en las aproximaciones sistemáticas a las artes; no obstante, tal perspectiva se contrapone al pensamiento derridiano de lo indecible.

## 4. 2 *Entre los sonidos y las palabras*

### 4.2.1 *El martillo filosófico-musical*

Los planteamientos de Nietzsche resultan útiles para perfilar la pregunta por la música en el pensamiento derridiano de las artes, ya que aportan referentes de una filosofía que no es sistemática, que abraza la contradicción y que cuestiona los supuestos logocéntricos de la filosofía, por lo cual constituye un antecedente determinante de lo indecible y sus aspectos performativos explorados en los capítulos precedentes. A continuación remitimos a textos, tanto de juventud (en los que se trata acerca de la conjunción entre la tragedia griega, Wagner y la concepción schopenhaueriana de la música) como posteriores a su distanciamiento de Wagner. También se indaga por el aspecto no significativo, no representativo y asemántico de la música. Ello se encuentra en las aproximaciones formalistas, a partir de *Humano demasiado Humano*, las cuales son cercanas a las teorías de Eduard Hanslick y evidencian la contraposición de una música como vehículo de sentimientos o representaciones y otra en la búsqueda de sí misma, lo cual es punto de divergencia entre Wagner y Nietzsche (Fubini, 2002b; Dufour, 2002). Divergencia que acentúa una crítica al semantismo y a la excepcionalidad de la música frente a otras artes sustentada en un privilegio metafísico que da acceso a lo que excede lo fenoménico y la representación. Una postura como esta es afín a la deconstrucción de la metafísica de la presencia en la que incurre la comprensión derridiana de las artes.

Aunque el pensamiento de Nietzsche está signado por su acercamiento temprano a la tragedia griega, a la música de Wagner y a la filosofía de Schopenhauer, las mutaciones de sus pesquisas permiten abordar desde diferentes coordenadas las cuestiones estético-musicales. Desde su primer libro, Nietzsche se opone a determinar el arte griego por las formas armónicas y proporcionadas, siendo esta una vertiente del espíritu griego que llegó a imponerse en la época de Sócrates y que está determinada por el triunfo de lo medido o lo proporcionado, del *logos* y la racionalización de la ética. Estas son características del espíritu apolíneo de lo individual que corresponde con el ideal de belleza winckelmaniano basado en modelos escultóricos o pictóricos, dejando de lado otros aspectos de la cultura griega: lo dionisiaco, la embriaguez, lo desenfrenado, lo disolvente (Nietzsche, 2011: 383). En efecto, una comprensión de la tragedia como arte supremo de lo horroroso de la vida ha de considerar tanto lo medido como lo desmedido. Entonces, en vez del único principio, Nietzsche recurre a dos divinidades como fuente vital del arte, a saber, a la dualidad dionisiaco-apolíneo, en tanto fuerzas reunidas en la tragedia ática que se evidencian en su mutua tensión. En efecto, de un lado, está lo apolíneo, transparente, sencillo y hermoso que sale a la superficie, como imagen o forma individual, sosegada, bella con su determinación armónica y proporcionada (Nietzsche, 2011: 370-

400). A ello se contraponen el fondo caótico y disolvente de lo dionisiaco, que sería lo *contra natura*, aquello que lleva al abismo en que se disuelve lo individual.

Asimismo, la música remite al mito que resguarda el conocimiento de lo dionisiaco y que protege del dolor primordial simbolizado y apaciguado por la música; es por ello que en el párrafo 16 del *Nacimiento de la tragedia* se lee lo siguiente: “bajo el místico grito de júbilo de Dionisio estalla el hechizo de la individuación y queda abierto el camino hacia las madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas” (Nietzsche, 2011: 400). Efectivamente, aunque la escena del drama es de estructura apolínea, representa el estado dionisiaco de disolución de la individualidad y su hundimiento en el uno primordial, ahora bien, la tensión entre apolíneo y dionisiaco no lleva a la victoria de alguna de las partes, sino a una tregua y alianza que tendría a la música como su mediador (Nietzsche, 2011: 426). Ante tal proeza, sería indiscutible la superioridad de la música, como bien lo señala Nietzsche aludiendo a Schopenhauer:

esta antítesis enorme se abre de manera flagrante entre el arte plástico como el arte apolíneo y la música como el arte dionisiaco, se le ha convertido a uno solo de los grandes pensadores en una antítesis tan evidente, que él, incluso sin esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella, dice, no es, como todas éstas, reproducción del fenómeno, sino de manera inmediata reproducción de la voluntad misma, y, por tanto, representa, *con respeto a todo lo físico del mundo, lo metafísico*, con respecto a todo fenómeno, la cosa en sí (Nietzsche, 2011: 400).

La excepcionalidad de la música frente a otras artes va acompañada de un privilegio metafísico que permite el acceso a lo que es ajeno al mundo fenoménico y objeto de representación. De hecho, para Schopenhauer, la representación corresponde a aquello que el sujeto puede conocer dado que se subsume al principio de razón, a las relaciones causales y espacio-temporales en que se dan los objetos y sucesos en el mundo, todo eso puede ser representado intelectualmente y sería un equivalente del mundo de los fenómenos en Kant. Mientras que la cosa en sí correspondería a la voluntad como suma de las fuerzas e instintos conscientes e inconscientes del universo, no limitadas a la voluntad humana. Efectivamente, en el libro III de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer hace precisiones acerca del arte, distinguiendo el lado objetivo y subjetivo de la contemplación estética. El primero supone la liberación del conocimiento al servicio de la voluntad, el olvido del yo individual para llegar al conocimiento involuntario, intemporal y causal. El segundo, el aspecto subjetivo, supone la captación de ideas platónicas que son objetivaciones no mediatas de la voluntad, modelos generales de fuerzas y jerarquías que actúan en el mundo y en las artes (Schopenhauer, 2011: 253); mientras que la música remite al antes del afecto y del sentimiento, pues,

está totalmente separada de todas las demás. En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre, es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo (Schopenhauer, 2011: 312).

En consecuencia, la música podría subsistir incluso sin el mundo, al ser objetivación inmediata de la voluntad al igual que las ideas, dado que “el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser” (Schopenhauer, 2011: 313-314). Estos argumentos fundamentan la superioridad de la música frente a las demás artes. Si bien hay acuerdo en que la música no copia el fenómeno, no responde a la objetividad de la voluntad, lo que resulta difícil de resolver es si la música es copia inmediata la voluntad; ya que, según algunas interpretaciones de Schopenhauer, la música tiene una relación con la esencia verdadera de todas las cosas, es del orden de la voluntad y no del de la representación, ya que no copia el fenómeno, sino que sigue o copia la voluntad, siendo expresión simbólica de la contradicción primordial, del dolor y la unidad primaria previa a los fenómenos (Dufour, 2002: 13).<sup>64</sup>

Ahora bien, en la concepción temprana de Nietzsche la música es un vehículo para el sentido extramusical (del trasfondo abismal de la existencia), ya que pone en conexión con el uno-todo, gracias a una comunicación milagrosa que da acceso a lo que está tras el fenómeno, a la escucha del *noúmeno* (Nietzsche, 2011: 401). Además de esa comunicación con el trasfondo de la existencia gracias a la voluntad y a la dualidad simbólica entre Dionisio y Apolo, la lectura nietzscheana acerca del arte griego presentada en *El nacimiento de la tragedia* conlleva la resurrección del espíritu de la tragedia helénica en la música de su contemporáneo Richard Wagner, quien, con su obra de arte total creaba los nuevos mitos necesarios para la restauración de la cultura alemana.

No obstante, hay matices. Erick Dufour y Enrico Fubini señalan que solo hubo un acuerdo aparente entre el filósofo y el reconocido compositor, pues cada uno sostuvo posiciones en el fondo divergentes (Fubini, 2002a: 34). Así mismo, las afirmaciones de Nietzsche acerca Schopenhauer tras el distanciamiento de Wagner también son fuente de imprecisiones, como bien lo señala Massimo Cacciari (2000: 112-115) en “Mensajeros silenciosos”; pues, a pesar del rechazo de su nexo temprano

---

<sup>64</sup> Según Clement Rosset, se debe evitar la tesis expresionista y romántica según la cual la música expresa la voluntad en cuanto tal, dado que la música no revela ideas, “ni siquiera una “idea general” de la voluntad” (2005: 183), no repite nada del mundo, trasciende el texto y los números. La música no expresa la voluntad como tal, no es su espejo, dado que la voluntad se objetiva en ideas platónicas que se ofrecen representadas en cosas individuales así como en las artes, a excepción de la música, considerada la más importante por ubicarse fuera de las jerarquías artísticas en las que se ordenan las copias de las ideas, de modo que la música implica la ruptura con el ámbito de las demás manifestaciones artísticas así como con el *principium individuationis* que permite el conocimiento del mundo por parte del individuo.



con Schopenhauer, Nietzsche pondría en práctica la *Pars destruens* de su pensamiento musical que implica que no hay descripción de nada ni adecuación entre música y mito.

Por otra parte, desde *Humano, demasiado humano*, Nietzsche se distancia de la comprensión de la música que hacía en su primer libro, diferencias que también quedaron acentuados en *El caso Wagner* (de 1888), y en el “Ensayo de autocrítica” (1886), en el que reconoce que le otorgó a Wagner lo mejor de sí (Nietzsche, 2016: 913); aunque son hijos de su tiempo, conocedores del laberinto del alma moderna, *decadents*; la diferencia es que el filósofo se enfrenta a sí mismo, haciéndose anacrónico e intempestivo ante la modernidad decadente que los rodea, intentando superar la época, resistir a su tiempo y al mismo Wagner (Nietzsche, 2016: 918). Tras el distanciamiento, las críticas de Nietzsche se dirigen al teatro y la actuación; pues, Wagner daba gran importancia a la pose y a la manifestación de gestos patéticos por parte del actor, enfocándose en producir efectos pensados para atacar los nervios, sobreexcitar la sensibilidad de los espectadores mediante una pasión que subyuga, gracias a la grandilocuencia orquestal y a la puesta en acto (Nietzsche, 2016: 583).

Supuestamente, la música absoluta, programática y el drama literario son superadas por Wagner en el drama musical en tanto obra de arte del futuro. Pero la crítica nietzscheana recae sobre la pretensión de un arte total, de la melodía infinita que no se construye con fragmentos carentes de encadenamiento y coherencia formal en torno a un centro tonal, pues las frases wagnerianas se desplazan constantemente sin redondearse. No obstante, Nietzsche reconoce que la virtud del músico está en el fragmento, en la poetización del detalle, es un miniaturista que descompone la frase melódica y la palabra en elementos “mínimos cuyo valor semántico queda del todo absorbido por la música y el sonido (Nietzsche, 2016: 587). Irónicamente, Nietzsche confronta la obra wagneriana con la de Bizet, especialmente, con *Carmen*, puesto que considera que libera el espíritu con su serenidad, liviandad, completitud y orden (Nietzsche, 2016: 576).<sup>65</sup>

Además de los asuntos netamente musicales, también son objeto de crítica los aspectos religiosos y morales, dado que el drama wagneriano supone valores de resignación, de conversión, una bondad y una búsqueda de redención gracias a la castidad premiada, poniendo al arte y a la música al servicio

---

<sup>65</sup> Babbich señala que Nietzsche no se interesó solamente en cuestiones modernas, en buscar en la música o las filosofías de su época el equivalente de la tragedia griega, ya que siempre se ocupó de la relación entre música, poesía y palabra en la lírica griega (Babbich: 2016: 85). En efecto, en los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia* se establece la hermandad entre música y poesía en el canto de la tragedia, pero también se habla de la unidad de las artes. Es por ello que sus análisis sobre la lírica y la tragedia, atienden a que la música y la letra no van a parte, pues esa es una separación posterior que se fue dando progresivamente, y se evidencia en Eurípides y Aristófanes y en la figura de Sócrates con su racionalización del discurso y su intelectualización de lo ético en favor del dominio del *logos*, en detrimento del componente trágico de la tragedia y su *pathos*. En vez de acentuar las distancias jerárquicas, Nietzsche pone a la música en la cercanía de la palabra.

de una moral enfermiza contraria a la vida (Nietzsche, 2016: 582). Son estos los signos de decadencia de la moral wagneriana que proclama castidad, devoción, pureza, fidelidad, llevando a una vida empobrecida y enfermiza, ajena al *amor fati*, entendido como fatalidad inocente y cruel, que abraza el engaño y la mentira (Nietzsche, 2016: 579).

Asimismo, en *Nietzsche contra Wagner* se lee lo siguiente: “mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué seguir disfrazándolas bajo formulas estéticas? La estética no es ciertamente otra cosa que una fisiología aplicada (Nietzsche, 2016: 907). Con estas consideraciones entra en escena la cuestión fisiológica o corporal que algunos comentaristas denominan como la estética tardía nietzscheana. En efecto, después de 1880 Nietzsche renueva su mirada y su comprensión de lo estético para no restringirlo a ser el acceso privilegiado a lo uno primigenio, dado que la música no es una cuestión ideal sino vital que tiene premisas fisiológicas que se alteran constantemente. Al respecto, Nietzsche pregunta “¿qué es lo que *quiere* propiamente todo mi cuerpo de la música en general? *porque* no hay alma” (Nietzsche, 2016: 908). Con este posicionamiento para abordar lo estético, Nietzsche se distancia de las estéticas del gusto, del desinterés, de los sentimientos, lo ideal o lo simbólico, así como de esa racionalidad secundaria que también ha sido determinante de las aproximaciones a las artes. Además, en planteamientos posteriores de Nietzsche se puede hablar de un dionisismo no wagneriano, sin el nexo de lo alemán con la tragedia y el mito, sin la sumisión de la música y las demás artes a la obra dramática wagneriana y su moral.

Sin embargo, no hay exclusión entre el formalismo y lo fisiología del arte que se apoya en la filosofía de la vida. Mientras que el formalismo se presenta como crítica al semantismo a los valores y sentimientos tomados como el contenido de las artes, a la pretensión de la música como vehículo de comunicación de representaciones, centrando la reflexión en las obras, en su creación. Por otra parte, la reflexión sobre la recepción se ubica en el plano de la fisiología del arte desde la cual es posible oponerse a la figura del sujeto que es el sustento metafísico de la filosofía. Como se afirmó al iniciar este capítulo, con las propuestas de Nietzsche se convoca a escuchar de otro forma, de modos en que no se asuma desprevenidamente el enfoque logocéntrico.

### 4.2.3 El formalismo y la crítica del significado

En la aproximación madura o tardía de Nietzsche a la música se encuentran elementos acordes con la deconstrucción y la estética de los indecibles, dado que permiten cuestionar la correspondencia entre obras, percepciones y sentimientos considerados naturales u originarios, además, porque implica la crítica de los núcleos de significado, de las narrativas teleológicas o basadas en la genialidad como determinantes del sentido o del contenido de la obra. En efecto, las lecturas formalistas o efectualistas como las de Nietzsche y Hanslick se presentan como una crítica al semantismo y a perspectivas para las cuales el fin de la música sería describir, representar la naturaleza o expresar lo absoluto. Ante la pretensión de considerar a la música como vehículo de comunicación de representaciones, de expresión de sentimientos, se requiere cuestionar los dualismos entre forma/contenido, significado/significante, así como una supuesta naturalidad de la forma, del significado. En efecto, este es un paso necesario para la deconstrucción de la metafísica del signo, de la representación y de los sentimientos que es frecuente en las teorías sobre la música.

En contraposición con la perspectiva de *El nacimiento de la tragedia*, en *Humano demasiado Humano* Nietzsche elabora una concepción formalista de la música que supone un combate con lo romántico, con la idea del genio, de la espontaneidad milagrosa de la creación artística, pero también contra la unión entre sonido y símbolo. Estas propuestas son cercanas al formalismo de Eduard Hanslick, en el cual se prescinde del análisis centrado en el efecto de la obra sobre el sujeto, pues se vuelve hacia el objeto, distinguiéndolo de aquello que el sujeto pone en él.

Erick Dufour (2002: 9) considera que este es un cambio radical y una discontinuidad en la estética nietzscheana que lleva desde la adhesión al irracionalismo romántico hacia una noción de música como conjunto ordenado de sonidos, que no reproducen simbólicamente la voluntad ni tienen como función expresar sentimientos e ideas asociadas con lo absoluto. Efectivamente, estos planteamientos están presentes en *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854, escrito que tiene como trasfondo una controversia en la que Wagner es uno de los contendores. Ciertamente, Nietzsche toma diferentes posiciones respecto a Hanslick, pues en la época de *El nacimiento de la tragedia* se declara en oposición a sus planteamientos. No obstante, tras el distanciamiento con Wagner, se acerca a esta estética formalista. Lo álgido de esta polémica es manifiesto en estas palabras:

para el objetivo de estas páginas, es suficiente con denunciar enfáticamente como falso el principal teorema de Wagner, tal y como se enuncia en el primer volumen de "Opera y Drama" [...] Sin embargo, una ópera, en la cual la música es real y verdaderamente empleada *solamente como un medio* para la expresión dramática es una monstruosidad (Hanslick, 1891: 63).

En contraste, el texto de Hanslick tiene como objetivo determinar en qué consiste lo bello en la música, para ello propone análisis que no recurren a nada externo, como el sentimiento o la representación, componentes principales de las teorías estéticas en aquella época. En consecuencia, Hanslick se opone a la falsa creencia en que para describir lo bello en la música se debe recurrir a los sentimientos que esta despierta, ya que la ciencia acerca de la naturaleza de lo bello no debe empezar desde lo subjetivo; si se toma ese camino, en vez de ocuparse de las cosas mismas, se sigue un orden poético y se regresa al sujeto, realizando una especie de *ekphrasis*. De aquí se deriva una proposición negativa: que la ciencia y la ley musical no corresponden a un estudio de los sentimientos, que la música no representa sonidos, no significa nada más que ella misma, pues no comunica información como ocurre con lenguaje; con esto se cuestiona la doctrina de los afectos, para la cual los sentimientos son lo determinante de la música. Mientras que, para Hanslick, los sonidos no están necesariamente ligados a sentimientos, ideas ni a la retórica de la pasión. De allí se deriva la proposición afirmativa de que la belleza de una composición es específicamente musical, al ser formal, no depende del espectador y de la recepción, pues no sigue una finalidad externa.

En síntesis, para Hanslick el interés está puesto en analizar las obras en su estructura y sus características técnicas: la tonalidad, las modulaciones y cadencias, el desarrollo de los motivos, la orientación armónica, para no confundir la belleza formal con las impresiones emocionales. Con esto se opone a la concepción romántica para la cual los sentimientos generados por la música se asocian con lo absoluto y trascendente, también se contradice la creencia arraigada de que para identificar lo bello en la música se debe recurrir a los sentimientos que despierta o se le atribuyen, pues en realidad son asociaciones de ideas y sentimientos subjetivos proyectados. Entonces, al definir la música como arquitectura de sonidos sin un sentido extra-musical, su valoración estética depende de la contemplación intelectual de las formas musicales que requiere del conocimiento de la teoría, quienes no lo tienen, se preocupan por la expresión, por lo simbólico o por los efectos nerviosos.

Por su parte, sostiene Nietzsche en el párrafo 217 de *Humano, demasiado Humano* que no hay escucha generalizada, inmediata, que la escucha es perspectivista, es decir, depende del decurso histórico, de la educación, es producto del ejercicio y de la fuerza del hábito, de la costumbre y la convención que hace pasar como normalizadas o naturalizadas ciertas formas de la escucha y de la creación. Por lo tanto, no se espera que lo bello de la música plazca sin mediación alguna, ya que no hay sentimientos inmediatos ni naturales, sino que son siempre producto de un devenir, de la historia y la educación en la aprensión musical, de modo que el placer o sentimiento estético está mediado, no es instintivo sino producto del hábito y del saber. De allí la tendencia a preguntar “qué significa” cuando se escucha, como si la música fuese un lenguaje con un sentido externo, como si expresase

sentimientos e ideas, como si estuviese al servicio de la representación, siguiendo la sintaxis del drama o el orden de lo simbólico.

Para Nietzsche esto supone que el oído se ha intelectualizado, que la escucha se ha embotado al ser remplazada por el entendimiento al punto de hacernos más capaces de pensamiento sobre la forma musical, al igual que cada vez más insensibles, puesto que ciertas diferencias de la escritura musical no resultan perceptibles al oído. En resumen, no hay nexo causal o natural entre la composición musical y los sentimientos. Asimismo, la música tiene una historia, su definición como algo simbólico, que relaciona sonidos con ideas y sentimientos, es solo un momento de esa interpretación. Este aspecto coincide con planteamientos de Derrida que desarrollaremos más adelante: no hay inmediatez del sonido, el sentido o el sentimiento.

Para Dufour, ya en 1878 las líneas generales de la teoría de Hanslick se encuentran en la comprensión nietzscheana de la forma musical como estructura que al ser comprendida genera gozo. Por ello, se trata de una estética de la forma que contrasta con la estética de los afectos. Precisamente, en este periodo de la obra nietzscheana los criterios de la belleza musical son los de la estética llamada clásica: la medida, la simetría, las proporciones y el equilibrio (Dufour, 2002: 21), y es esto lo que no encuentra en Wagner, puesto que, según se lee en un fragmento póstumo de 1878, “el sentido de las formas *más elevado*, desarrollando de manera *consecuente* lo más complejo a partir de la forma básica más simple —lo hallo en Chopin” (Nietzsche, 2008a: 395, Primavera-Verano 1887, 28 [47]), esto es, en una música con contornos claros, armonías sofisticadas, con ornamentos adecuados a sus melodías. En esto consiste la crítica de Nietzsche a la concepción wagneriana del arte representativo en tanto medio o vehículo. Al igual que frente a lo teatral que expresa la degeneración fisiológica y del ritmo.

En contraste, encontramos interpretaciones formalistas de la estética nietzscheana que exploran alternativas a los planteamientos de Schopenhauer o Wagner. Es el caso de la lectura que ofrece Cacciari en *Krisis*: “en Wagner la música sigue siendo *esclava* de esta actitud. Esclava de este significado. Éste es su *fin* [...] La música como medio para aclarar, ejemplificar, describir y, sobre todo, para ex-presar, hacer *sentir*, el mundo de la representación. La música “mima” este mundo” (Cacciari, 1982: 111). Las lecturas formalistas o efectualistas se presentan como una crítica al semantismo, a la pretensión de la música como vehículo de comunicación de representaciones, de expresión de sentimientos, pero pasa también por el cuestionamiento de la dualidad entre forma/contenido, significado/significante que constituyen la metafísica del signo, dado que

el proceso de des-naturalización de la forma musical se ubica en este contexto. No se trata simplemente de despojar a su lenguaje de toda “inocencia” naturalista residual. Des-construir la relación semántica no tendría ningún sentido si no se des-construye, además, toda posible metafísica del Signo (Cacciari, 1982: 131).

Consecuentemente, ante la pérdida de lo simbólico, de la profundidad y de la comunicación con lo trascendente o absoluto, se rompe el vínculo ontológico esencial entre música y palabra, llevando a la forma asignificativa, a lo asemántico de la música, pero, a su vez, a su carácter de convención, de juego y exuberancia en la creación de formas, en tanto efectos de la voluntad de poder. Por ello, señala Cacciari que “la *forma*, construida con lógica inexorable dentro de sus propios límites [...] despiadadamente anti-simbólica, es la verdadera antípoda de la música wagneriana (Cacciari, 1982: 112). Aunque el lenguaje de la filosofía ejerce violencia sobre el arte con su intento de reducir la música a símbolo, lo asemántico, la indeterminación y la forma ofrecen resistencias a estos discursos, como ocurre con Adorno y Nietzsche. Precisamente, aunque la palabra sea insuficiente, no se prescinde fácilmente de ella. Por ello, según Guadalupe Lucero, “hay algo en el carácter no discursivo del lenguaje musical que nos permitiría pensarlo como lugar de resistencia frente a esta violencia del lenguaje discursivo de la filosofía y de la ciencia” (Lucero, 2007b: 73). Esto da pie a considerar lo dionisiaco de la música sin soportarse ni en la profundidad de lo Uno ni remitir a la voluntad, sino a la ligereza de la forma, dado que “la pérdida de contenido simbólico implica una ruptura con la dualidad materia-forma que aparecía en la relación Dionisos-Apolo” (Lucero, 2007b: 71).

Adorno ha dedicado amplios análisis a estos asuntos, por ejemplo, en *Filosofía de la nueva música* dice que “en los movimientos conceptualmente más discutibles, más inarticulados, de la consciencia en general se oculta, junto con la mentira, la huella de aquella negatividad misma de la cosa de la que no puede prescindir la determinación del objeto” (Adorno, 2011: 21). Al estar involucrados en la dialéctica negativa, las obras oscilan entre el polo del sujeto y del objeto que dejan de ser posiciones fijas e idénticas reducibles a unidades o que se pueden sintetizar en una unidad superior; por ello, no se llega a un punto en el que el movimiento dialéctico se cancela en una totalidad sintética, si no que las tensiones negativas mantienen abiertos estos procesos.<sup>66</sup> Esta perspectiva acerca de la “obra musical” supone la inmanencia de los procedimientos y los materiales de las obras; de allí su carácter monádico, el cierre sobre sí misma, a pesar de mantener conexión con otras obras o mónadas. Su nexo con la temporalidad no es teológico ni progresivo, supone el anacronismo y lo intempestivo, la

---

<sup>66</sup> Dado que la música está en el horizonte de contradicciones de su propia historicidad, del progreso de las formas artísticas, la posibilidad del ejercicio hermenéutico o filosófico acerca del arte ha de incluir la contradicción, la negatividad en sus procedimientos y como herramienta de análisis. De allí la afirmación paradójica de que “hoy en día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras” (Adorno, 2011: 36).

tensión con el porvenir condensada en la obra entendida como una botella lanzada al agua con un mensaje dentro.

En síntesis, en la aproximación que Nietzsche hace a la música después de *Humano demasiado humano* se encuentran elementos que corresponden con debates asumidos por Derrida; por ejemplo, la crítica a los núcleos de significado, a las narrativas históricas lineales o basadas en la vida de los artistas o la subjetividad genial como determinante del sentido, del contenido de la obra; así mismo, se cuestiona la correspondencia entre artes, percepciones y sentimientos considerados naturales, originarios o propios de una esfera de intimidad. Como bien lo señalamos al recurrir a Cacciari, cuestionar la naturalidad de la forma, del significado es un paso necesario para la deconstrucción de la metafísica de la representación y de la transmisión de sentidos.

### 4.3 Saxotelefonía y performance en el “jazz”

#### 4.3.1 De la improvisación y lo performativo

En este apartado se interrogan las oposiciones dualistas y jerárquicas entre la escritura o la improvisación, lo expresivo o lo mecanizado, el sentimiento o lo pre-programado, lo originario o lo suplementario, lo culto versus lo popular. Dado que estas distinciones privilegian algo esencial, natural, originario, espiritual o formal de la música, en contraposición con lo técnico, lo mercantilizado y lo masificado. Inicialmente, remitiremos a Theodor Adorno y sus planteamientos acerca del *jazz* como producto de la industria cultural que tiene las cualidades de cualquier producción masificada o serial. Lo cual es ajeno a cierta música extraña a la reproducción técnica, al montaje y a la repetición. A esto contraponemos otra comprensión del *jazz* a partir de la entrevista “*La langue de l’autre*” de Derrida con Ornette Coleman en la que se plantea la noción indecible de saxotelefonía a propósito del *Free jazz* y de la improvisación, la cual nos permitirá avanzar en nuestras indagaciones, pues hace posible pensar la música y la improvisación desde la repetición que altera, que implica lo performativo de la escritura-lectura, la producción y reproducción interpretativa, dando cabida a lo imprevisto e impredecible.<sup>67</sup> Con esto se cuestiona la espontaneidad, la inmediatez y el primitivismo que se suponen propios de algunas músicas y del *jazz*.

Ahora bien, es necesario controvertir estos esquemas argumentativos, sea porque hablan de expresión espontánea de algo originario o porque ubican al *jazz* en el otro extremo de la dualidad considerándolo mercancía o un simple resultado de la mecanización industrial, ya que ambas opciones dan lugar a “una metafísica de la improvisación que es necesario destruir” (Turnheim, 2006: 129). Entonces, para comprender la improvisación como era practicada por Coleman, Derrida propone hablar de saxotelefonía, un indecible que tiene en cuenta la repetición que altera (iteración), la mediación técnica e instrumental, por lo cual comparte los rasgos determinantes de otros indecibles como la *différance*, la diseminación, la espectralidad.

En el ensayo “Moda sin tiempo” de 1955, Adorno critica el supuesto primitivismo, la posibilidad de comunicar con raíces ancestrales africanas o de llevar a cabo prácticas divergentes frente a la sociedad

---

<sup>67</sup> Lo que Derrida y Coleman proponen sobre la improvisación se relaciona con lo que John Cage plantea frente a la aparente oposición entre pre-programado e improvisado. Cage menciona el caso de un cantante que parecía improvisar un *rubato*, pero luego se encontró con que hay mucha elaboración, entrenamiento y nemotecnia en el *rubato*, por lo cual no se puede explicar a partir de la espontaneidad de la acción o del sentimiento no improvisado (Cage, 2012: 106).



capitalista.<sup>68</sup> Señala que al tener su auge en la cultura de masas de principios del siglo XX, se debe considerar arte comercial, ligero, en contraste con y ajeno a la esfera del arte culto, autónomo y superior; entonces, a pesar de presentarse como algo excepcional y auténtico, el *jazz* sería un fenómeno de masas que reposa en las lógicas de la industria, y que se caracterizaría por la simpleza en la estructura melódica, métrica, armónica y formal. De allí que se oriente por un primitivismo rítmico que genera estímulos monótonos, al recurrir a la reiteración de síncopas perturbadoras que no alteran el ritmo básico, puesto que no mantienen la tensión con el metro fundamental. Precisamente, señala Adorno que,

por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el *jazz*, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el *jazz* con la disposición a una ciega obediencia (Adorno, 1962: 127).

Según lo anterior, no hay vitalidad irrefrenable y originaria en el *jazz*, como la crítica, los fans y la industria sostienen, pues la fabricación serial y estandarizada recurren al engaño fetichista que otorga a una mercancía y a sus compradores propiedades que no le son inherentes, asimilando el proceso de producción industrial con la producción de individuos. En tanto producto del mercado y síntoma de la modernidad, el *jazz* sigue la mala totalidad, no corresponde con el progreso utópico, no cumple con la emancipación de lo particular ni encuadra en el sentido de totalidad y progresión histórica (Adorno, 1962: 120). Por lo tanto, aquello que parece ser progresista o liberador en el *jazz* resultaría falso y podría aliarse con el poder o prestarse para un uso fascista (Adorno, 1962: 121).

Otro aspecto crucial en la propuesta de Adorno es que el *jazz* no se compone, sino que se improvisa; es decir, se repite mecánicamente sin un desarrollo formal autónomo, ya que sus canciones “se reducen a paráfrasis más o menos pobres de las fórmulas básicas, bajo cuya máscara se adivina el esquema a cada momento. Las mismas improvisaciones están ampliamente reguladas y se repiten constantemente” (Adorno, 1962: 128). Por lo tanto, dice el filósofo y musicólogo de la Escuela de Frankfurt que el *jazz* es música de distracción, que no conoce la historia musical ni la utopía, pues da un tratamiento pobre al material sonoro y está hecha de elementos desmontables, ya que sus compases no se siguen entre sí según una noción del desarrollo interno de la estructura formal y armónica de la obra. Lo que tiene que como consecuencia que en el *jazz* no se logre la unidad de la obra a causa de su proceder por medio del montaje o del collage de elementos aislados.

---

<sup>68</sup> Prejuicio que estuvo funcionando en la crítica y recepción de prácticas y objetos provenientes de África y otras culturas consideradas ajenas a la temporalidad clasificatoria del arte occidental. Una lectura de estos asuntos fue propuesta por pensadores como Michel Leiris, Georges Bataille y Carl Einstein en la revista *Documents* (1920-1930).

Precisamente, el montaje de elementos heterogéneos, de partes que no construyen un todo orgánico, es aquello que Adorno desapruueba de la composición en el *jazz*, en tanto música que replicaría los procesos de ensamblaje en las líneas de producción industrial. En efecto, en el montaje se pierde la tensión, y es esta “la objeción más grave contra algún arte contemporáneo, la indiferencia en la relación de las partes y el todo es otra manera de decirlo. La tensión estaría ahí postulada abstractamente, de nuevo a la manera indigente de las artes aplicadas” (Adorno, 2004: 77).<sup>69</sup> Estos planteamientos polémicos acerca de la música popular contrastan con la música superior, como la de Schönberg, Berg y Webern que son el objeto de las investigaciones acerca de las vanguardias musicales, en contraste con las cuales Adorno puede afirmar que el *jazz* estaría “desprovisto del desarrollo temporal interior de la obra, por el cual la música denominada clásica supuestamente anuncia la posibilidad de un futuro” (Turnheim, 2006: 125).<sup>70</sup>

De fondo está el debate acerca de las fronteras entre la música culta y la popular, aquella que no alcanza los estandartes de las artes de la alta cultura (Adorno, 2004: 236). Sin embargo, esta no es la única comprensión de la particularidad e individualidad de una obra musical; afortunadamente, como señala Rose Subotnik en *Deconstructive Variations* (1996: 152), los oyentes y compositores pueden aproximarse de otros modos a la música, sin limitarse a los criterios de la individualidad formal, autónoma y que sigue una lógica de auto desenvolvimiento estructural. Cabe destacar que la metafísica y el logocentrismo en la música también se manifiestan cuando se propone una genealogía de innovaciones musicales, una progresión en la historia del arte, de las obras y compositores que suponen un nivel jerárquico superior, dado que allí se expresan tensiones político-culturales que tienen más aristas de lo aparente. Como ha insistido Coriún Aharonián (2002, 1994), los contrastes entre las músicas cultas o académicas frente a las populares, así como su enseñanza y difusión no se dan ajenas a los procesos hegemónicos y colonizadores.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Adorno trae desde su explicación del modo de producción capitalista masificado una interpretación cargada de sus supuestos epistemológicos y ontológicos, dejando fuera el carácter productivo o performativo que Simon Frith encuentra en la música y que entra en conflicto con la preocupación de Adorno por una subjetividad, individualidad o identidad “auténtica”, preocupación que se esconde (negativamente) en la crítica a la inautenticidad de la música como mercancía. En efecto, Frith indaga por la música popular y por los entornos sociales en los que se produce, se escucha o se distribuye, aportando una teoría de la recepción musical y de los efectos que tiene en la construcción de identidades y comunidades; sostiene Frith que la música produce relaciones sociales, en las que se da la identidad personal como narración y la experiencia inmediata de identidad colectiva, no como reflejo u homología entre arte y sociedad sino desde lo performativo (Frith, 2014: 466).

<sup>70</sup> Señala Jankelevitch en *La música y lo inefable* (2005) que el relato adorniano no reconoce otras genealogías musicales.

<sup>71</sup> Consideramos que la dialéctica negativa adorniana no proporciona análisis diferentes para fenómenos que a pesar de estar correlacionados no son idénticos. Supone que la misma lógica (dialéctica negativa) opera en los productos de la industria cultural, así como entre sujetos (de escucha, consumo o compositores) y objetos (obras, cantos, escenarios de interacción).

En tal sentido, en la crítica de Adorno al Jazz como en las críticas de músicos y especialistas contra el *Free Jazz* se encuentran tales gestos de exclusión que dan sustento a genealogías jerárquicas de músicas, géneros y autores; ello justifica el breve excursus que realizaremos a continuación para caracterizar al *Free jazz* y las polémicas que ha generado. Un caso de esto lo aportan las reseñas de los discos “*The Shape of Jazz to come*” (1959) y de “*Free Jazz. A collective Improvisation*” (1960), las cuales son relevantes para nuestra discusión, porque son hechas por otro músico de *jazz* contemporáneo con Coleman, a saber, el pianista Martial Solal. Además, porque aportan otra comprensión sobre el *Free jazz* que comparte algunos rasgos con la lectura que realiza Adorno.

En efecto, en la reseña titulada “*Pas de Style*” (1960), afirma Solal que en la música de Coleman hay aparentes y agresivas innovaciones que imponen una dictadura que se quiere ajena a las reglas, a la arquitectura y a la técnica instrumental, a la riqueza armónica y a los fundamentos que estos criterios suponen, ya que se trata de una música con una orientación horizontal en el espacio (musical-tonal), que opone la frase y el ensamble de sonidos. Además, enfatiza en que, dado que no se acoge a los lineamientos armónicos, no habría con qué esquema contrastar las posibles faltas de armonía, igualmente, si no se siguen las convenciones rítmicas, no habrían errores de tempo. Años después, en la reseña “*Une tentative grotesque*” (1965), también se puede apreciar cómo fue objeto de polémica y de rechazo la música de Coleman. Allí Solal indica que entre los defectos del vinilo reseñado se encuentra la insolencia, la estupidez, lo ridículo y lo grotesco (2006: 63). Es por ello que, para Solal, las particularidades de la música de Coleman no son suficientes para crear un estilo, son engaños que no constituyen un progreso en la historia de la música; por lo que se reducen a inútiles gritos de revuelta en la búsqueda de fama. Tales apreciaciones todavía las sostenía en 2006: “por supuesto, la música ha evolucionado sin parar y creo haber mostrado que no estoy cerrado a las innovaciones, pero un músico incapaz de tocar bien siguiendo las reglas tradicionales de la improvisación no me conmueve” (Solal, 2006: 63). Además, al igual que Adorno contrasta y jerarquiza géneros, relegándolos frente a otras músicas con antecedentes formales, armónicos y teóricos de corte académico. Esta caracterización controversial de la música de Coleman nos permite entender que el *jazz*, y el *Free jazz* en particular, han inquietado a críticos, teóricos y músicos.

En contraste con esto, se encuentran valoraciones de la música de Coleman en correspondencia con las innovaciones de otros músicos activos a finales de la década de 1950, época en la que buscaban alternativas al canon armónico y rítmico, se grababan discos completamente improvisados, en tomas de más de treinta minutos y sin cortes. De hecho, músicos como Miles Davis, Nina Simone, Charles

Mingus, Dave Brubeck, Charlie Parker se encontraban en un momento de exploración y experimentación musical.<sup>72</sup>

Estos aspectos son tenidos en cuenta por el musicólogo y saxofonista Ekkehard Jost, quien señala en el libro *Free Jazz (The Roots of Jazz)*, que fueron diversos los focos de polémicas que generó la música de Coleman, tanto entre los críticos del *jazz*, como entre los músicos. Tal malestar “procedía parcialmente de la negación de un prerrequisito cuasi-axiomático del *jazz* de finales de la década de 1950: el uso de un marco armónico predeterminado como un elemento formativo y como base de las interpretaciones” (Jost, 1994: 46). Entonces, se hace más comprensible la peculiaridad del *Free jazz* de Coleman al ponerlo en contraposición con el modo de improvisar de otros músicos que son principalmente modales o funcionales. Precisamente, después de 1958/59, Coleman no se acogía a las restricciones de la progresión armónica funcional sino que la fuente del material sonoro era otra, se basaba en los centros tonales, “de ahí su preferencia por las improvisaciones que estaban ampliamente irrestrictas armónicamente” (Jost, 1994: 46); dado que no se regían por la forma y las transiciones tonales, sino que se remplazaban los patrones formales por una organización que no responde a marcos tradicionales. Precisamente, Coleman recurría a la improvisación motivica y a centros tonales secundarios, buscando la cohesión interna entre esos motivos y tonos, lo cual es asimilado por Jost a los experimentos de la escritura literaria de la época que también son considerados por Derrida (Cfr. UG):

de este modo, independientemente de las progresiones de acordes —debe notarse— una cohesión interna es creada y es comparable con el flujo de consciencia en Joyce o la “escritura automática” de los surrealistas: una idea crece a partir de la otra, es reformulada y lleva a otra idea nueva. Para este procedimiento, que es de la más alta importancia para entender el modo de tocar de Coleman, queremos proponer el término de *cadena de asociación de motivos* (Jost, 1994: 50).

Además de recurrir a otras aproximaciones armónicas y a la improvisación, también se altera el rol que tienen los instrumentos en el conjunto de la instrumentación; ya que, previamente, muchas piezas musicales estaban pensadas para que un instrumentista, una voz, tuviera un rol principal frente al resto que la acompañan o que le ceden la voz en momentos determinados. Dado que en el *Free jazz* el ensamble de instrumentos no distribuye los roles para acompañar a un músico solista, a una voz principal en la improvisación, cada instrumento desarrolla sus improvisaciones en una conversación en la que se superponen los turnos, las voces, haciendo que la sección percusiva no sea relegada a aportar el trasfondo rítmico; a eso apunta el título del disco: *A Collective Improvisation*, el cual “se aleja del monólogo del solista hacia cierto tipo de conversación colectiva” (Jost, 1994: 61).

---

<sup>72</sup> Esto coincidió con revueltas sociales y el Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos, lo cual es un asunto de gran relevancia para las manifestaciones artísticas de aquella época pero que difícilmente se acomoda a la comprensión adorniana de la música que en su carácter monádico mantiene difíciles relaciones con ámbitos que le son externos.

Habiendo mencionado diferentes comprensiones del *jazz* y de la música de Coleman, ahora remitámonos a la entrevista “*La langue de l’autre*” de Jacques Derrida a Ornette Coleman acerca de la improvisación y lo performativo, de la repetición como singularidad que permite cuestionar la asimilación del *jazz* y de sus improvisaciones a la expresión de algo primitivo, sentimental. En efecto, la entrevista problematiza la comprensión de la improvisación como algo imprevisible y no pre-programado, que al ser expresión espontánea de lo originario y de sentimientos, estaría autorizada a transgredir las convenciones de la forma musical (armonía, tiempo e instrumentación). Al respecto, relata el jazzista:

en 1972 escribí una sinfonía llamada *Skies of America* y esto fue un acontecimiento trágico para mí, pues yo tenía una relación bien buena con el medio musical: como hacía *Free-jazz*, la mayor parte de la gente pensaba que yo cogía mi saxofón, que tocaba lo que me pasaba por la cabeza, no siguiendo ninguna regla. Pero eso no era verdad (LAu: s/p).

En contraste con algunas interpretaciones críticas que plantean que en el *jazz* es posible el acceso a o la expresión de una intimidad, de una instancia originaria que, no obstante, se mantiene bajo resguardo de la técnica y de los artefactos. Coleman y Derrida coinciden en que es necesario cuestionar el prejuicio según el cual la improvisación es una actividad libre y espontánea ajena a reglas. Efectivamente, esto ha de ponerse en tela de juicio desde los análisis deconstructivos, puesto que, tales formas de entender la improvisación corresponderían con los esquemas jerárquicos que Derrida ha identificado en la metafísica de la presencia, la cual se expresa en dualismos que oponen lo propio y lo impropio, lo secundario y lo primario, lo técnico y lo no mediado, lo interior y lo exterior, la viva voz a algo escrito, así como en las delimitaciones genéricas que en este caso llevan a preguntar qué es o no *jazz*.

Por otro lado, comentando la intervención en el concierto de Coleman en el Parc de la Villette, Derrida cuestiona la oposición simple entre lo escrito y lo improvisado, y dice que se trata de una interpretación que crea, por ello es performativa y no solamente repetición mecanizada, dado que, “el concepto mismo de la improvisación implica la lectura, pues lo que a menudo entendemos por improvisación es la creación de algo nuevo, pero que no excluye la trama pre-escrita, que la hace posible” (LAu: s/p). Entonces, para el filósofo argelino, la improvisación implica la lectura, la creación a partir de algo pre-escrito, dado que, “la repetición está ya en la improvisación: así, cuando la gente quiere entraparte entre la improvisación y lo pre-escrito, están equivocados” (LAu: s/p). Entonces, al deconstruir la oposición entre composición e improvisación, se encuentra que no hay nada “que sea improvisado y no hay nada que no lo sea” (LAu: s/p). En consecuencia, en esta comprensión de lo musical se alteran las formas y los procesos interpretativos en los que la lectura y

la escritura están indeciblemente enmarañados, y en los que se asume la necesidad de la mediación técnica, al igual que la posibilidad de lo imprevisto e impredecible, del extravío (*destinerrance*).

Entonces, la forma en que Coleman practicaba la improvisación se puede pensar desde la repetición que altera y que implica lo performativo de la escritura-lectura, la producción y reproducción interpretativa de obras previamente escritas o que dependen de la notación musical para su ejecución, dando cabida a lo imprevisto e impredecible, puesto que, como sostiene Coleman, “la repetición es tan natural como el hecho de que la tierra gira” (LAu: s/p). Ahora bien, la repetición que altera es uno de los rasgos determinantes de la escritura y de la técnica, de la iteración que está en marcha en la *différance*, en la diseminación, en la espectralidad y en todo procedimiento deconstructivo; en efecto, al problematizar el principio, la primera y única vez de lo originario, en *Spectres de Marx* se afirma que *antes* y en vez de una primera aparición, está “habrá sido segunda desde la primera vez. *Dos veces a la vez*, iterabilidad originaria, irreductible virtualidad de ese espacio y de ese tiempo” (SpdM: 183). En suma, se pueden considerar la escucha musical y la lectura como modos de la interpretación performativa, de la improvisación que no niega la iterabilidad, sino que pone en duda la posibilidad de una primera ocurrencia.

En este primer acercamiento a las polémicas y dualismos recurrentes al tratar acerca del *jazz*, y en particular del *Free Jazz* de Coleman, se mostró que la deconstrucción da lugar a una concepción de la composición como ensamble performativo que se contrapone a consideraciones de la música y de la obra de arte como núcleo de sentido, vehículo de expresión pasional y como unidad completa, cerrada y teleológica. Según lo anterior, el entrenamiento y la dinámica propia de la improvisación, la memoria, y sus requerimientos formales, no son condiciones que cancelen la posibilidad de algún acontecimiento, de algo nuevo o divergente (como se sigue de los planteamientos de Adorno). Puesto que, la comprensión de la música para una estética derridiana tiene que ver con la repetición, con la invención performativa y el montaje de elementos en cadenas de motivos; además, con la reproductibilidad, lo masivo y popular que no quitan relevancia a dichas manifestaciones artísticas.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Ahora bien, resultaría limitado y poco explicativo que estos aspectos de la reflexión derridiana se limitarían al *Free jazz* o a la música de Coleman. Efectivamente, también en las composiciones y reflexiones de John Cage se ponen en cuestión los postulados de muchas teorías musicales acerca del valor del texto (Bórquez, 2015), además, problematizan las cualidades que hacen de un sonido algo musical o mero ruido, así como aquello que quiere ser entendido como silencio musical (Cage, 2012: 69-71). Estos análisis corresponden con debates que los comentaristas tanto de Cage como de Derrida han tratado (Bórquez, 2015; Froneman, 2010). Un caso lo encontramos en la serie de obras *Europera*, en las que Cage reutiliza grabaciones e instalaciones de ópera, recrea elementos de la puesta en escena, además reproduce desde vinilos segmentos de varias obras en simultáneo, de modo que se superponen en montajes compuestos con materiales preexistentes, sin pensar exclusivamente en el significado o los sentimientos; por ello, esta serie de obras “puede que tenga esa clase de cosas que asociamos con la palabra “significado” al unir dos cosas que no estaba juntas y traerlas. O: realmente, tener el efecto de collage, que posiblemente sea significativo” (Cage, 2012: 96). De esta manera, Cage se

### 4.3.2 Sonoridades en la lengua del otro

Acabamos de mostrar que algunas aproximaciones al jazz se sustentan en oposiciones dualistas, jerárquicas y genéricas para separar músicas comerciales y formalmente “menores” de otras consideradas más puras o elaboradas. Para continuar explorando tales problemáticas, ampliaremos la indagación derridiana partiendo de la concepción de escritura en la que se pone en suspenso la oposición entre lo originario (natural) y lo suplementario (la mediación). Esto permite cuestionar las tendencias racistas, etnocentristas, naturalistas y teleologías que subyacen a muchas críticas del *jazz*,<sup>74</sup> puesto que se sustentan, en la superioridad metafísica de la ejecución de ciertas obras musicales y en el rechazo de la mediación técnica. Además, se aborda la cuestión de la escucha y de la alteridad, lo que contrasta con las concepciones de la música como un modo de la autoafección o autoidentificación de los sujetos que suponen la inmediatez de la escucha y la proximidad a sí. Nos apoyaremos en términos indecibles cruciales para la propuesta de una estética musical derridiana, a saber, la saxotelefonía que opera análogamente a la *différance*, al suplemento y remiten a la noción de escritura que implica la reiteración y la alteridad.

En lo que sigue, acudimos a la discusión acerca de la escritura como suplemento peligroso planteada en la segunda parte de *De la grammatologie* titulada “*Nature, Culture, Écriture*”; allí se rastrea, entre Rousseau y Levi Strauss, el privilegio del componente fonético en la lingüística y del habla en la antropología levistraussiana, lo cual tiene un parangón en la explicación rousseauniana del origen del lenguaje como originalmente musical. Pero también en la comprensión estructural del mito en Lévi-Strauss (1990: 77), quien dice apoyarse en modelos musicales que podríamos considerar formalmente etnocéntricos. Este breve excursus resulta necesario, dado que, tanto en las interpretaciones sobre la secundariedad de la escritura como en el desprecio a lo no escrito de la improvisación en el *jazz* se asumen dualidades para rechazar alguno de los elementos, además, se supone que hay escenarios no mediados técnicamente, denominados “naturales” u originarios por mantenerse al margen de la escritura o de la notación, y por lo tanto, ser más cercanos a la expresión de las pasiones o del corazón.

Al analizar algunos textos de Rousseau y Levi Strauss, Derrida encuentra aproximaciones al habla o a la “viva voz” que implican una bondad o pureza originaria que es interrumpida por la violencia de

---

distancia de las consideraciones canónicas de la ópera, pues no busca conectar la música con el habla y las emociones, ya que la ópera “involucra en su mayoría una trama y una gran dosis de emociones. Un uso pesado de las emociones” (Cage, 2012: 99).

<sup>74</sup> Evidencia de esto encontramos en el texto “*Le jazz, musique sexotique (morceaux choisis)*”, en el que Philippe Fréchet hace un recuento de las características asociadas en la literatura, la filosofía y otras disciplinas con el *jazz*; a saber, lo animal, lo erótico, lo exótico, lo salvaje, lo peligroso y la relación con los sentimientos (2006: 133).

la escritura. En particular, Rousseau parte de una esencia pasional del lenguaje, de un trasfondo metafísico-político que está dado por el imaginario de un pueblo reunido en la presencia para consigo mismo y a la escucha de su palabra, imaginario que nos ofrece un mito del mito, una escena primigenia de bondad moral, en una escatología de lo propio que se opone a lo ajeno, a lo externo, a la grafía. A tal condición se contraponen el suplemento extravagante y peligroso, técnico y artificioso que simula una presencia que no está (DG: 208). De allí que el suplemento sea una naturaleza, mala, ficticia y superficial que se impone frente a una naturaleza originaria que liga el sentido y el pensamiento al sonido, gracias a un vínculo natural entre un primer lenguaje del hombre (el grito de la naturaleza) y los signos (DG: 54). Esto lleva a que Rousseau considere el suplemento como “un recurso amenazante, como la respuesta crítica a una situación de riesgo. Cuando la naturaleza, como proximidad a sí viene a ser interrumpida o prohibida, cuando la palabra falla al proteger la presencia, la escritura se hace necesaria” (DG: 207).

De otro lado, se puede evidenciar el gesto fonologocéntrico y, por ende, solidario de la metafísica en los análisis de Lévi-Strauss. Precisamente, en “La lección de escritura”, partiendo de una hipotética ausencia previa de nombres propios, que se asocia con un estado de inocencia, el antropólogo afirma que la letra viene de afuera a contaminar una instancia libre de violencia, al modo de una intrusión de lo ajeno (Lévi-Strauss, 1988: 321). Asimismo, esta indagación antropológica y etnográfica que estudia el paso de la “naturaleza” a la “cultura”, supone una instancia de las sociedades que puede ser ajena a la cultura. Esto sustenta el análisis de la violenta irrupción de la letra, de la escritura y de Occidente entre los nambikwara, quienes supuestamente vivían en la inocencia y la no-violencia, una prueba ello sería la incapacidad de escritura alfabética. Según esto, la palabra es considerada natural o un modo de expresión del sentimiento sin mediación alguna, mientras que la escritura se asume como imagen o representación de la palabra, como técnica que implica la explotación del hombre por el hombre, como instrumento de dominación y de engaño al interior de la comunidad. Sin embargo, en tal análisis no se atiende a la distinción entre diferentes tipos de escritura no necesariamente alfabética, ni a que el nombre propio es posible gracias a la escritura generalizada en tanto sistema de diferencias, de registros de memoria. En efecto, se señala en *De la grammatologie* que hay una violencia que

no viene de afuera, para sorprender a un lenguaje inocente, padeciendo la agresión de la escritura como el accidente de su mal, de su derrota y de su decadencia; sino violencia originaria de un lenguaje que es ya desde siempre una escritura. En ningún momento rebatiremos a Rousseau y a Lévi-Strauss cuando ligan el poder de la escritura al ejercicio de la violencia (DG: 156).

Entonces, en la obra de estos pensadores se encuentran los rasgos característicos de la metafísica de la presencia y de la subjetividad, como son el privilegio de la voz en contraposición con la escritura



y la pretensión de instancias originarias ajenas a la técnica y a la perversión que le resultaría inherente. A estos planteamientos de Rousseau y de Lévi-Strauss dedica Derrida amplios análisis buscando cuestionar el rechazo de la escritura en favor de la viva voz, para mostrar que al privilegiar la escucha inmediata de sí mismo o de la comunidad, en oposición con la intrusión y mediación de la escritura, “la metafísica ha constituido un sistema de defensa ejemplar contra la amenaza de la escritura” (DG: 149). Por el contrario, Derrida propone concepción de la escritura en la que se considera la violencia como no derivada ni implicando algo natural e inocente, puesto que, “la violencia aparece, antes incluso que la escritura en sentido estricto”, además, “la palabra es una escritura, y así, si existe la violencia de la escritura -que sí existe-, también existe ya la violencia en la palabra” (LTr: 61).

Mientras que en *De la grammatologie*, se recurre al suplemento y a la archi-escritura para oponerse a la inmediatez y pureza de una voz originaria, de una escena natural e inmaculada, al tratar sobre el jazz y la música se encuentran también otros cuasi conceptos o indecibles. De modo análogo a como ocurre en la relación entre voz y escritura, al pensar en la música y en la improvisación se proponen dualidades jerárquicas para explicarlas. Conviene preguntar: ¿la escritura es un criterio que incluye a la música en el canon occidental? ¿Es ajeno el jazz a la violencia de la escritura? ¿Hay inscripción en la improvisación? Algunas respuestas tienen como consecuencia que se considere a esta música como ajena al saber teórico o técnico y a la alta cultura musical custodiada por la notación; en relación con esto, en el ensayo “*Le Temps déchiré. Adorno et Derrida sur le jazz*”, plantea Michael Turnheim que:

la glorificación de la tradición oral, constante en la literatura jazzística al menos después de Pansais, se alimenta de un mito incapaz de dar cuenta de la particularidad del jazz y más especialmente del fenómeno de la improvisación [...] Al estar ligada a un deseo de espontaneidad, la improvisación constituye un procedimiento técnico complejo. Ella no abre el acceso al origen o a una “primera vez”, sino que, por el contrario, muestra que la primera vez, para poder ser reconocida, ha tenido que ser iterable (2006: 127).

Tenemos ya argumentos para explicar en qué consiste la saxotelefonía, término indecible útil para afrontar los interrogantes de este capítulo. Empecemos por analizar los elementos que componen el indecible en cuestión: el saxofón como instrumento o artefacto, la distancia y la separación de la *tele* que resuenan con el transporte masivo, la reiteración de imágenes y voces en la televisión y los teléfonos. Por último, la voz, el sonido, su vibración cuasi-inmaterial. Teniendo en cuenta estas precisiones, señalamos que en “*La langue de l’autre*” se habla de la saxotelefonía para indicar que no hay contacto con lo originario de la lengua o del sentimiento en la música. Paralelamente, recordemos que según la noción derridiana de escritura no hay lenguaje inocente ni ajeno a la violencia, tampoco hay sociedad sin escritura, pues esta última se opone a alguna naturaleza, pureza

o instancia ajena a la técnica que sea posteriormente contaminada; asimismo, la escritura (en tanto técnica) implica el espaciamiento y la mediación; por lo cual la distancia y el diferimiento, la división de la identidad y la dispersión del sentido impiden un momento originario, una interioridad o presencia inmediata al resguardo de lo exterior. Algo análogo sucede con la saxotелефонía y con la música: el sonido es producido por el instrumento, solo es posible por la mediación del artefacto; además, en vez de la espontaneidad y del gesto fundamental de “la primera vez”, en la improvisación se encuentra la reiteración, el entrenamiento y la práctica en la que no se reproducen o expresan los contenidos suministrados por una interioridad exótica o inocente, puesto que la “improvisación del jazz siempre tiene lugar por medio de estructuras mediadas de diferencia y diferimiento —de ‘*différance*’, para usar el término derridiano adecuado” (Lane, 2013: 323).

Sin la reiteración y alteración en la escucha, sin interpretaciones (tanto en el sentido de la ejecución como de la escucha desatendida o rigurosamente entrenada) no habría música.<sup>75</sup> Dado que la escucha musical también es un ejercicio interpretativo, que se pone en juego cada vez que se reproduce la obra. En consecuencia, y de acuerdo las elaboraciones sobre la violencia de la letra o de la escritura, no podría sostenerse que el jazz, por ser altamente improvisado, es ajeno a la escritura y a su violencia. Por otra parte, hay que resaltar que la consideración de la música como algo suplementario, de la ejecución como algo externo y mediado técnicamente, desconoce la inevitable interacción e interferencias de la técnica, la mediación de las interpretaciones, los intérpretes y los instrumentos que parecen ser accesorios, pues en ocasiones se asimilan con lo inanimado, lo técnico o las máquinas, aunque sean indisociables de la posibilidad de la práctica y creación musical.

Lo anterior nos lleva a otro aspecto que se ha explorar, el de la alteridad que pone en escena la imposibilidad de identificación a través de la música o de la lengua, sea esta originaria o materna, tal y como se plantea en *Le monolingüisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*. De hecho, el monolingüismo supone que la lengua considerada propia no responde al deseo de identificación y de apropiación, no sirve a la construcción de una interioridad protegida. Tampoco esto es posible en la música ni en el jazz, puesto que no se puede limitar el acontecimiento musical a la expresión de una subjetividad fundante o sustancial, ya que, desde una estética de lo indecible, no hay un predominio de la voz, de la escucha en la proximidad a sí, sino la negociación y el conflicto con la alteridad por medio de la reiteración. A esto apunta el título de la entrevista con Coleman, en el que anuncia que la música nos lleva a tratar la alteridad por medio de la cuestión del habla y de la lengua.

---

<sup>75</sup> La incompetencia en la teoría musical está ligada a la sordera y a la *bêtise*, no sólo en cuanto estupidez humana, sino como un gesto jerarquizante ante la animalidad. Fubini recuerda que en el medioevo se denominaba bestia al ejecutante de instrumentos por carecer de un saber igual al de los teóricos de la música, de manera que se asume la ejecución como algo mecánico o bestial (Fubini, 2004: 142).

Entonces, en nuestra lectura, además de controvertir lo espontáneo en la improvisación y la comunicación de sentimientos puros y auténticos, se cuestiona al compositor como creador privilegiado, con el dominio teórico del cual carecería el intérprete que improvisa partiendo de una “creación original”. Entonces, en vez de un nexo con lo vivo, con lo original o con la intención del compositor, se da la alteridad, el diferimiento, la mediación técnica y la distancia características de la *différance*, la cual tiene su análogo en la saxotelefonía en lo relativo a cuestiones musicales. Por lo tanto, la música y la escritura nos invitan a pensar el encuentro con la alteridad, con lo no asimilable a ningún sujeto fundador, dado que la saxotelefonía supone que no es posible una escucha inmediata, de la música o de algún sí mismo, pues no se tiene contacto inmediato y exclusivo de ninguna especie con una lengua de origen o ancestral.

En suma, la saxotelefonía implica singularidades que se alteran y se contaminan en procesos interpretativos en los que la lectura y la escritura están indeciblemente enmarañados, como en la reproducción y ejecución de obras, dependan o no de la notación musical. En esto consiste la interpretación a partir de Derrida frente a las definiciones del Jazz como expresión de sentimientos o escenarios primigenios, originarios, ajenos a los lineamientos de la música occidental y de la técnica implícita en todo arte, lo que implica cuestionar el logocentrismo y el etnocentrismo en la estética de la música. En este aspecto, hay coincidencias con el planteamiento nietzscheano sobre la música que enunciamos más arriba: no hay en el arte ni en la música expresión de nada natural, mucho menos de sentimientos o de pertenencias a un origen, dado que no hay escucha generalizada, inmediata. Puesto que la escucha es perspectivista, es decir, depende del decurso histórico, de la educación, es producto de la costumbre y la convención que hace pasar como normalizadas o naturalizadas ciertas formas de la escucha, de la crítica y de la creación.

Los debates recorridos en esta parte remiten a aspectos de la indagación deconstructiva por las artes como la pregunta por los géneros, la cuestión de la técnica, el rol de autor el cuestionamiento de los conceptos de obra. Estos asuntos se exploraron en el contexto de la crítica a la tradición logocéntrica que supone lenguajes o formas de expresión que conservan su pureza y que no están contaminados por la técnica o la escritura. Tales expresiones inmediatas posibilitan un nexo con lo vivo, con lo original o con la intención del compositor; en contraste, exploramos una noción indecible que implica la mediación técnica e instrumental, la distancia y el diferimiento; a saber, la saxotelefonía, con la cual se apela a la mediación técnica, a la alteridad y a la *différance* que impide una expresión inmediata de sentimientos y de vivencias primigenias, por lo cual serían externos a la inmediatez de los procesos de escritura y de repetición que hacen posible la memoria, el lenguaje, la interpretación

musical y la improvisación. A continuación nos adentraremos en las consecuencias del cuestionamiento de la subjetividad y de la figura del humano-autor en lo relativo a la música.

## 4.4 La música y la cuestión animal

### 4.4.1 Entre lo técnico y lo animal

Como ocurrió en los capítulos previos, en los que se siguieron derivas de la indagación estética derridiana hacia la animalidad, ahora nos ocuparemos del cruce con la pregunta por la música para problematizar las determinaciones del arte como actividad exclusivamente humana, al igual que las jerarquías coronadas por la voz y su lenguaje significativo. No obstante, en este apartado no se plantea que la música imite sonidos animales, que exprese sentimientos asociados a ellos o que los tenga como su “tema”. Por el contrario, apuntamos a las implicaciones teóricas, ontológicas, estéticas de la indagación deconstructiva por la música; sobre todo, en lo relativo a la distinción jerárquica entre los animales no-humanos y sus otros. Para ello, nos apoyamos en “*Cette nuit dans la nuit de la nuit...*”, escrito que nos aporta puntos de encuentro y de inflexión con otras vertientes del pensamiento derridiano así como con debates contemporáneos en los que se hace plausible que los espectros de la animalidad asedian las indagaciones ontológicas, políticas y estéticas incluyendo la música. También recurrimos a algunos comentaristas de la obra derridiana que han explorado estos asuntos, a saber, Marie-Louis Mallet y Peter Szendy, quienes cruzan la indecidibilidad en la música con cuestionamientos de la subjetividad, de lo propio y del “yo”, con figuras de la alteridad como es lo animal. Desde la lectura de Mallet se trata acerca de la posición privilegiada del sujeto humano ante el animal, considerado como carente de arte y con un acceso problemático, mecánico o rudimentario a la música, según una comprensión logocéntrica que privilegia la mirada teórica y la voz dotada de sentido, ya que por su cercanía al lenguaje y a la poesía, ocupan un lugar importante en los sistemas jerárquicos de las artes.

Por otra parte, se abordan los nexos entre música y literatura dadas las persistentes metáforas teriomorfas, para sostener que no hay música sin animalidad, sin el extrañamiento causado por las voces y las sonoridades no humanas en la música; para dar cuenta de esto, Szendy acuña el término indecible de *musicanimalidad* (*musicanimalité*), con el cual alude al espectro de las voces inapropiables y cargadas de alteridad en la narrativa literaria y en lo programático de la música, dando pie a pensar la narración y las sonoridades sin limitarse a lo humano y lo significativo.

Partimos de esta premisa: en “*Cette nuit dans la nuit de la nuit...*”, Derrida señala explícitamente que hay un interrogante acerca de los vivientes implicado en cualquier indagación filosófica por la música. Esto ofrece sustento a nuestra interpretación de la estética derridiana, ya que, como hemos sostenido en esta investigación, lo indecible y lo deconstructivo son siempre un cuestionamiento de

la excepcionalidad de lo humano, de los problemáticos límites frente a la animalidad, lo que en esta ocasión va de la mano con la puesta en cuestión de aquella práctica e institución que denominamos música. De hecho, los dualismos que se encuentran en la teoría musical pasan por la distinción entre lo humano y sus otros, construyen el límite que luego puede transgredirse o protegerse (Hadreas, 1999: 15). Como si fuera claro el significado de lo humano para contrastarse luego con otros, como si fuera necesario determinar la música desde criterios exclusivamente humanos que definen su origen y sus límites. Por ello, señala Peter Hadreas que las teorías de la referencia en la estética musical se soportan en un concepto de lo humano y de lo que le es ajeno, es decir, de lo que es esencial, propio y necesario, frente a lo que es secundario, del orden del suplemento y de lo que trasciende al sujeto (1999: 3), como cuando se trata de la música no ligada a la palabra humana o a la adoración divina; entonces, se considera mera técnica o ruido carente de las cualidades del sonido musical, dirían los detractores de la música autónoma. Sin embargo, estos dualismos jerárquicos no se resuelven invirtiendo las posiciones o asignando mayor valor a un elemento frente a los otros.

En el texto “*Cette nuit dans la nuit de la nuit...*”, comentando el libro *La musique en respect* de Marie-Louis Mallet, Derrida sostiene que son muchas las ocasiones en las que se pretende hacer de la música algo derivado de lo humano, y de lo humano algo derivado de cierta noción de la obra musical. Lo que demuestra que indagar por la música en la filosofía lleva a preguntarse por los seres vivos, humanos y anhumanos, dando cabida a la pregunta por la animalidad. Así, en la indagación deconstructiva se evidencia la indecidibilidad de los límites entre lo divino, lo animal y lo humano. De modo que se conmociona aquella institución autofundante que es lo humano (Cnu: 113). En efecto, señala Derrida:

ya he dicho que para fingir o bosquejar una cuestión, del viviente humano, entre el animal y dios. Veremos porque parece a la vez necesario y difícil hablar acá de la vida, y, si puede decirse, ‘del viviente de la vida’. Pero en cuanto al viviente, entre el animal y Dios, el motivo surge desde el inicio de *La musique en respect* (Cnu: 117).

Esta cita nos introduce a tres aspectos problemáticos que mencionaremos brevemente. Una de estas cuestiones es la de la vida en su oposición a la muerte, de lo viviente y lo no viviente, que incluye lo inanimado y la máquina o la técnica; según estas divisiones y clasificaciones incluso lo divino parece ser un modo de lo vivo (vida animal, biológica o zoológica, vida del hombre o divina). En segundo lugar está la diferencia interna o genérica de lo vivo. Es así como los interrogantes se multiplican: “¿lo musical puede ser producido por lo no viviente o por lo inanimado, por ejemplo, la pura máquina técnica? [...] ¿es la música lo propio del hombre, del viviente denominado humano?” (Cnu: 114). La tercera cuestión tiene que ver con el concepto de obra musical que nos lleva a pensar en aquello que

de *techné*, de arte y técnica hay en la música. Esto implica indagar por la distinción entre cualquier sonoridad y aquello propio de la obra musical, y si hay música en lo que se denomina naturaleza, en la *physis*, antes de la clasificación que permite hablar de obra según un género y un código, de instituciones sociales e históricas (Cnu: 113). En esos aspectos destaca la cuestión de los límites, de los bordes donde inicia o termina una obra. También nos remite a la historia de las obras tituladas, firmadas, producidas por seres vivos, en general humanos, a pesar de las máquinas y sus ruidos.

Aunque un portavoz de la filosofía sistemática y a su vez histórica como Hegel considere la música como un arte superior y romántico, esas determinaciones jerárquicas tambalean, oscilan entre la animalidad y la espiritualidad. En consecuencia, a pesar de la pretendida espiritualidad y ausencia de algo artificial en la voz, y del lugar importante que ocupa en la jerarquía de las artes, también la música conlleva la cercanía con la animalidad, pues no se requiere del privilegio de ser humano para que algunos animales no humanos construyan y canten (como en Deleuze). Por ello, señala Mallet que en la estética de Hegel habría ambivalencia entre animalidad y espiritualidad:

es de este modo que la música, arte romántico, situada en un grado superior en la jerarquía de las artes y que debe, entonces, mejor que la pintura, manifestar la espiritualidad, se encuentra también situada en la cercanía de la animalidad. Además, allí encuentra una familiaridad con la arquitectura: no hay animales escultores, pintores o poetas, pero, del mismo modo que hay animales constructores, algunos animales tienen una voz y hay animales cantores. Entonces, en el “punto de inicio de la música”, están las interjecciones comunes a los animales y a los humanos (Mallet, 2002: 97).

Además, al indagar por la alianza entre música y las jerárquicas metafísicas, también se puede interrogar por el “quién”, en un giro nietzscheano similar al de *La genealogía de la moral*, no para resaltar una figura del sujeto, sino para señalar que siempre hay un proceso interpretativo en el que se involucra una posición desde la que se juzga, un encuentro de fuerzas que determina la posición ficcional y útil, de la cual se puede hacer genealogía según los términos nietzscheanos. Sin embargo, cabe la posibilidad de que en ese ejercicio se suponga o se construya también un límite humano para la música, aunque esté expuesto a la constante transgresión, es decir, que se mantenga el privilegio y la posición del quién, como sugieren Fleisner (2015) y Calarco(2008).

Por otro lado, desde la perspectiva derridiana, cabe preguntarse si es posible una música sin “que” ni “quien”, sino, en su entre. ¿Se limita la música a algo propio del hombre? o por el contrario, “¿no es la música un insoportable desafío a la cuestión de lo ‘propio’? ¿no pone ella en crisis la noción misma de *propio*? ¿puede uno responder a la pregunta ‘*Quién*’ cuando escuchamos música? ¿al igual que a la pregunta ‘*qué*’? ¿qué se hace aquí escuchar? ¿qué sujetos (s)?” (Mallet, 2002: 159).

Por su parte, Derrida sostiene que la pregunta filosófica por la música no responde fácilmente al querer decir, a la dignidad de lo que se puede llamar música, ni al “que” ni al “quien”, ya que objeto y sujeto se hacen indistinguibles; poniendo en suspenso la posición de lo humano ante las artes. Pues se trata de una figura del entre de lo divino y lo animal, de un viviente que canta sus duelos, crea obras y alaba lo divino en una especie de zooteología. En efecto, señala Derrida,

si la filosofía —en cuanto tal— ha tenido tantas dificultades para hablar adecuadamente de la música manteniéndola a distancia y respetuosamente *en respect*, defensivamente y definitivamente *en respect*, puede ser porque, entre otras cosas, ella hace depender su discurso sobre la música, su teoría de la música, su pensamiento de la música, no solamente de la pregunta *ti esti*, pero también de las tres preguntas siempre en suspenso que acabo de recordar muy esquemáticamente: el viviente o lo no viviente (técnica o no), el viviente humano o el viviente anhumano (zoo-teología), la *physis* o la obra y la *artitekhnè*) o las bellas artes; este último concepto siendo el mismo tan grande como la inmensa cuestión de la estética, de la historia y de la genealogía de aquello que uno llama estética (Cnu: 114).

Aunque se pretenda dar una definición conceptual, filosófica y universalizable, sobre la esencia o acerca de qué es la música (según el orden del *ti esti* griego o de la pregunta por el ser). Al respecto, Derrida recuerda que la música no responde a un concepto unitario, que no acepta una sola respuesta (Cnu). Por su parte, Mallet sostiene que la música es como un otro para la filosofía que se mantiene a distancia, como aquello que no se deja aprender por el discurso filosófico sobre el arte, pues le presta resistencia y se mantiene como una noche que la filosofía no ha logrado pensar, de manera que la música es un objeto rebelde a la filosofía, un obstáculo secreto y hasta una amenaza, puesto que, “cuando la filosofía ‘considera’ la música, casi siempre lo hace asemejándola a las constelaciones’, a la armonía sideral, armonía celeste inaudible, solamente pensada. Consideración a distancia, un modo ‘teórico’ de ‘ver’ ” (Mallet, 2002: 11).

Pero en el estar a la escucha del *logos*, del verbo como palabra que ilumina el orden del día, no se agotan las posibilidades, pues hay otros modos de la escucha que no responden al orden de lo visible, del *logos* o la idea, a la luz platónica como mirada teórica que determina un modo del oír viendo, que supone la sordera del animal y privilegia la voz como presencia para sí y presencia pura del sentido; este ha sido el modo de escucha de la filosofía y de la teología, especialmente, cuando niegan a la palabra en su tono, en su temblor o vibración diferencial. De allí que, “al salir de la caverna, en revancha, los sonidos son olvidados. La escucha parece permanecer en la sombra de la caverna. Excepto para el devenir vista del *logos*” (Mallet, 2002 30). Esta analogía responde a una concepción logocéntrica y metafísica de la obra de arte, entendida como un ojo que ve a otro ojo (Mallet, 2007: 77). Además, confirma la necesidad de deconstruir los modos de la escucha que son logocéntricos.



Ahora bien, al dejar de responder a los dictados de la palabra poética o de la institución religiosa, se multiplican los riesgos y la errancia de las sonoridades musicales, ya que abren un espacio no representativo ni fenoménico, que no da nada a ver, no dice nada, no se deja inmovilizar ni constituir en objeto, escapa al concepto y al razonamiento. En vez de comunicar sentidos o símbolos, se trata de la interpretación que crea, de la escucha no auto-identificatoria explorada previamente en relación con la saxotelefonía. Escucha que se queda en la sombra de la caverna si se sigue la analogía entre el pensar y el ver, negando la alteridad, la reiteración y la distancia que cuestiona la identidad.

Por otra parte, podemos relacionar la saxotelefonía con la consideración del instrumento y de la interpretación o ejecución de piezas musicales, dado que para Derrida y Mallet el instrumento es como una prótesis o suplemento, es mediación al igual que el intérprete en el proceso performativo de la música. Entonces, no hay música sin escucha interpretativa o sin la mediación técnica, mecánica e instrumental de aparatos o animales que ejecuten instrumentos o hagan resonar superficies. Dado que “la efectividad viviente de una obra musical pasa obligatoriamente por una reproducción siempre renovada. Esta ‘reproducción’ es entonces una reproducción y no una repetición idéntica, es una producción renovada, hecha nuevamente en cada interpretación” (Mallet, 2002: 126). En efecto la interpretación requiere de la resolución de problemas técnicos y teóricos relacionados con las mediaciones materiales y hasta electrónicas, lo que implica la repetición que también renueva, reproduce, incluyendo el tiempo no subjetivo y la materialidad de la copia y de la interfaz de reproducción. Por lo cual se enfrenta a la exterioridad del suplemento instrumental, que en muchos casos no es analógica. Además, en las condiciones actuales de la creación, distribución y circulación, la reproducción es una condición necesaria de la música. De modo que, la obra también pasa por la duplicación serial de copias en la que se disemina la obra unitaria u original.

Según elaboramos, Mallet y Derrida delinear los elementos para el debate en torno a la música y a la animalidad. Además, ofrecen un escenario para la aproximación deconstructiva a algunas teorías filosóficas en las que se identificaron aspectos logocéntricos, puesto que reducen a la mirada teórica, al habla y a la escucha las sonoridades significativas y afirmadoras de lo humano, sustentándose en la supuesta inmediatez de la escucha o en la superioridad metafísica de la ejecución de ciertas obras musicales. Con esto se invita a no reducir la música a sonido con sentido o representativo, ya que sería limitarse consideraciones logocéntricas que se sustentan en la proximidad a sí y en el rechazo de la mediación técnica, además, se valen de jerarquías entre lo salvaje, lo primitivo, íntimo y lo mecanizado, lo serial e inculto. Asimismo, la pregunta por la obra llevó a indagar por las distinciones entre lo técnico y lo espiritual, por el lugar indecible, el entre en el que lo humano no logra asentarse, pues es asediado por lo animal, la alteridad, la mediación técnica y el diferimiento.

#### 4.4.2 Relatos de la “musicanimalité”

Para culminar este apartado y este capítulo, trataremos de la musicanimalidad, un indecible propuesto por Peter Szendy a partir de motivos derridianos propicios para pensar los difusos límites entre la voz literaria y la música. Según veremos, simultánea e indecidiblemente la música cruza lo literario y lo zoográfico con lo autobiográfico y su ficcionalidad, desarticulando los modos de narrar y la metáfora animal usada para radicalizar las distinciones con lo humano, dado que dichas metáforas están fundadas en la voz o conciencia moral (BSI; Cragolini, 2010: 102). Esto permite cuestionar la metafísica de la subjetividad y el estatuto que se le otorga en los discursos filosóficos sobre el arte, igualmente nos lleva a reconsiderar las categorías para pensar lo animal, tal y como ocurre en la reflexión teórica y literaria desde perspectivas posthumanistas que recurren a las alteraciones de la escucha y del lenguaje que impiden la auto-identificación de un “quien” humano, lo que lleva a las múltiples voces de la alteridad, del extrañamiento y de la animalidad, ya que la música no se reduce a los timbres de la escucha con sentido o en función de la autoidentificación y autoafirmación de lo humano.

Más arriba, en el capítulo 2, nos remitimos a aquel animal que dice “yo”, mencionado en *La bête et le souverain* y *L’Animal que donc je suis* al tratar acerca de la zoografía y de la autobiografía que solo se da como relato de la alteridad y de la muerte (Cfr: BSI). Estos motivos retornan en la lectura de Szendy acerca de la música, la literatura, las sonoridades y la escucha. Puesto que, en vez de la esfera autofundante del sujeto que se afirma oyéndose en su lenguaje, se trata de la extrañeza, la impropiedad, la alteridad y la animalidad, pero también de la indecidibilidad y la contaminación entre la literatura y la música. En consecuencia, en vez del retorno a una mismidad o del encierro en la intimidad, la música expone a modos del extrañamiento, de lo no familiar ni reductible al sujeto.

Para desarrollar sus planteamientos, en “*Musicanimalités (Experimentum phonocriticum)*”, Szendy expone las intersecciones entre las artes y la animalidad, a partir de una lectura en clave musical de cuentos de Franz Kafka como *La metamorfosis* e “Investigaciones de un perro”, también se alude a la *Tercera sinfonía* de Gustav Mahler que tiene una fuerte impronta nietzscheana. Con estas fuentes es posible tratar acerca de sonoridades en su devenir extrañas a lo humano, para mostrar cómo aquellas voces que pretenden ser representativas, expresivas de la interioridad o comunicadoras de las pasiones resultan enrarecidas, dado que el timbre de la voz musical y literaria no solo incluye en el espectro de sus sonoridades lo espiritual, sino también las frecuencias de la animalidad, de la alteridad y de lo inapropiable, que insisten con su murmullo anónimo en las fabulaciones teriomorfas de la tradición literaria occidental, pero no se convierte en afirmación de sentido o en relación

metafórica, ni se aloja en un “yo” que funja como origen (Yelin, 2011: 91). Entonces, si todo nexo entre música y el sujeto es del orden de lo ficcional e indecible, al tratar sobre la zoografía en algunos relatos de Kafka lo que se hace es indagar cómo se representa la animalidad y si es posible un pensamiento no antropocéntrico del animal, puesto que, señala Yelin, “no hay en ellos un discurrir sobre la animalidad, sino que el discurso mismo ha sido tomado por una voz descentrada, ni humana ni animal, que se auto examina e intenta narrar una experiencia de transformación. Esa voz ha sido desprendida de todo anclaje en una identidad” (Yelin, 2011: 85).

Con la intención de mostrar que en ciertas literaturas y músicas se da la desidentificación, el cuestionamiento de la voz humana por medio del artificio narrativo o del ensamble sonoro, Szendy interroga la relación entre música, confesión de sí y animalidad, remitiéndose a la biografía de Mahler, en cuyo prólogo señala Pierre Boulez que la música es autobiográfica pero a la vez traiciona al sujeto, a su autor, de modo que esa autobiografía entra en un dilema en el que se anula siempre, pues es un proceso de ficcionalización, poniendo en escena la multiplicación del sujeto gracias al registro autobiográfico (ficcional y performativo) que incluso lo hace posible.

Esto aporta pistas para entender el nexo entre música y lenguaje, entre el sonido y la literatura que nos propone Szendy, el cual no recurre al modelo tradicional del drama en el que texto y música colaboran con vistas a una puesta en acto de caracteres, ideas o símbolos. Sin embargo, la musicanimalidad no ha de relegarse a un orden previo al lenguaje, pues alude a las resonancias y reverberaciones, a la extraña metamorfosis vocal y animal en la que se acentúan los grandes intervalos entre las palabras o los sonidos, así como el constante traspasar de umbrales (Szendy, 1998: 408). De hecho, en los diferentes movimientos de la *Tercera sinfonía* de Mahler (que incluye fragmentos del “Canto de la noche” de *Así habló Zaratustra*) se reparten los roles o las posiciones de la escucha, de la dicción y el resonar. Es el caso del segundo y tercer movimiento que Mahler pensó en titular: *Aquello que me cuentan las flores de la pradera* y *Aquello que me cuentan los animales del bosque*. En estos títulos el acento no está en el “je” sino en lo que los animales cuentan, en lo que lo vegetal cuenta, dado que el “je” no es el emisor de las sonoridades, sino el receptor de sus ecos. Cabe preguntarse ¿hacia dónde se dirige esa autobiografía? ¿Quién se cuenta a quién? ¿Esos animales a un yo? (Szendy, 1998: 401). Al respecto señala Szendy,

entonces, el “je” al que los animales se cuentan no precede la obertura de la música [...] a la lengua y a la ficción. Aunque la música animal no sea una musicalidad pura o absoluta la música se dejará trabajar por el programa “literario”. Dicho de otro modo, con la *musicanimalidad* tal y como trataremos de entenderla acá, no se trata de retornar a una expresión sonora pre-lingüística (suponiendo que la haya), sino sobre todo de escuchar aquello que en la música, en tanto que ella está desde el principio atravesada de “literatura”, abre a una cierta *extrañeza* (Szendy, 1998: 402).

La contaminación de registros y disciplinas también se da en el tránsito entre lo literario y lo musical que es característico de la musicanimalidad. Al respecto, Boulez señala que Mahler es una especie de novelista, un narrador cuyos relatos tienen diferentes densidades y estratos; aunque parezca que nos invita a una audición basada en clichés (Boulez, en: Bruno, 1983: 6), nos lleva a otra manera de pensar lo extramusical, a partir de material preexistente reelaborado y retomado como algo que contamina la estructura musical, pues, “Mahler se entrega, a menudo con frenesí, a esta libertad de mezclar todos los ‘géneros’; rechaza la distinción entre materiales nobles y otros, engloba toda la materia prima a su disposición en una construcción vigilada astutamente, pero libre de límites formales inadecuados” (Boulez, en: Bruno, 1983: 6-7). Tal mezcla o contaminación de géneros es afín a nuestra perspectiva. En la narración de Szendy encontramos esa contaminación entre lo técnico, lo animal y la voz a la que no dejó de remitir Derrida en *Cnu* al referirse al lugar indeterminado entre lo divino y lo animal que no es exclusivo del hombre si no el espacio de intervención del arte para contestar la pretendida identidad del sujeto. Entonces, en el caso de Mahler, entre muchas voces que se cuentan, la de dios no sería algo más que el eco de otras ficciones. A ello apunta Szendy al afirmar “que no sea ni solamente hombre ni solamente animal ni solamente dios, puede esto ser simplemente el eco del dionisismo de Mahler, quien fue un gran lector de Nietzsche” (Szendy, 1998: 405).

En correspondencia con postulados derridianos acerca de la alteridad irreductible que se da en la voz y en la escucha, Szendy se remite a un motivo kafkiano: el devenir animal de Gregorio Samsa que viene acompañado de una transformación y alteración de las sonoridades, por ello aborda el escrito desde el devenir incomprensible de su voz y desde la extrañeza de la escucha en la que lo audible es del orden de lo insignificante (Szendy, 1998: 409) y de los murmullos impersonales (Yelin, 2011; Cragolini, 2010). Ciertamente, entre las diferentes escenas del relato kafkiano se encuentra un *crescendo* de animalidad que condesa el movimiento paradójal de la metamorfosis. Es cuestión de redoblamientos y repeticiones de la vibración vocal en los que se iteran las diferencias, componiendo la disonante polifonía del canto gregoriano de *La metamorfosis*. De este modo se pone en escena la indeterminación e indistinción, “porque la música es ella misma un asunto de paso y franqueamiento de umbrales —un asunto de hospitalidad— que podría según un cierto redoblamiento de notas que vamos a intentar seguir, hacer cruzar umbrales” (Szendy, 1998: 411). En ese orden de ideas, en el cruzar de umbrales se excede o interrumpe el orden de lo significativo, de lo humanamente espiritual que la música daría. Precisamente, la musicanimalidad del susurro gregoriano ofrece una alegoría de la escucha que no está en función de la autoafirmación de un sujeto, ni de la tranquilizadora costumbre de escucharse hablar o cantar.

Por el contrario, el hábito de escuchar música es algo extraño, para nada “natural”. En efecto, ante la música nos habituamos a algo que solo es tal por el hábito, una costumbre de escuchar algo que desaparece cuando cesa la música, “y puede ser esta la razón de aquel hábito mismo, hábito a nada que aumenta la incomprendibilidad de su voz, es decir, su animalidad. El devenir-animal de Gregorio estará a la medida de su hábito a escucharse y a escuchar escuchar” (Szendy, 1998: 409). No obstante, hay otros hábitos relacionados con la escucha, entre ellos, el de una voz que se supone “propia”, a la que nos acostumbramos aunque en ocasiones devenga ajena, extraña por los redoblamientos de la escucha, por los repliegues sonoros. Dado que lo extraño y poco familiar solo se presenta ante lo que parecía cercano, habitual o familiar, llevando de la certeza del escucharse a sí mismo al devenir otro y animal de la voz. Sería esta una explicación de cómo nos acostumbramos a la ficción autobiográfica, a la supuesta identidad que se constituye al habituarse a algo extraño, como en la cambiante voz de Gregorio, que “deviene cada vez más incomprendible (hasta identificarse explícitamente como una ‘voix de bête’)” (Szendy, 1998: 409).

Estas temáticas también se rastrean en el cuento *Investigaciones de un perro*, en el cual Kafka escenifica el extrañamiento de la voz narradora del animal ante sí mismo, todo esto en medio de motivos y sucesos musicales. De hecho, se trata de una narración en la voz de un perro que pone en cuestión su pertenencia a la especie, que indaga por el alimento de los perros y por la música como uno de sus lenguajes. Efectivamente, el perro narra acontecimientos que podrían parecer extraordinarios, pero que en otras circunstancias, con otras costumbres y con más experiencias acumuladas no le parecerían tan extraños o asombrosos. Su vida transcurría sin mayor asombro, sin embargo, todo cambió al encontrarse con una manada de siete perros que llegaban en medio de un ruido fuerte y ensordecedor, ese estruendo se convirtió en movimientos y sonidos ordenados sincrónicamente, en música de perros, como se hace plausible en este fragmento:

como si los hubiese conjurado, siete perros emergieron de la oscuridad y se presentaron a la luz, haciendo un ruido espantoso, como no había oído jamás. Si no hubiese visto con claridad que se trataba de perros y que ellos traían el ruido, aunque no podía precisar cómo lo producían, hubiera huido. Me quede, pues. Entonces no sabía casi nada del don creativo musical conferido exclusivamente a los perros; había escapado a mi poder de observación, que se hallaba en lento desarrollo; tal vez porque la música me rodeaba desde la lactancia como elemento vital ordinario, indispensable, que nada me obligaba a diferenciar de la vida misma; solo con indicaciones adaptadas a la mentalidad infantil se había tratado de señalármela; tanto más sorprendentes, casi aplastantes, me resultaron aquellos grandes artistas: no hablaban, no cantaban, más bien callaban con empecinamiento; pero como por magia, extraían música del espacio vacío. Todo era música, las elevaciones y descensos de las patas, determinados giros de las cabezas, el andar y el reposo, sus posiciones relativas, las ligazones como contradanza, que se originaba cuando formaban entrelazadas figuras con los cuerpos que se arrastraban cerca del suelo, sin equivocarse jamás (Kafka, 1975: 210).

Entonces, la costumbre hacía inaudible e imperceptible ciertas sonoridades musicales y ordenamientos rítmicos intrínsecos a la vida perruna; al estar acostumbrado desde la infancia, el narrador no reconoce el dote musical de su especie. Aunque se había acostumbrado a escuchar ruidos, al punto de que no percibía en ellos su musicalidad, tras aquel suceso encontró que los movimientos de la manada producían sonidos y ritmos musicalmente ordenados, y se percató de que sus movimientos seguían cierta especie de coreografías y de gestos rítmicos. Otro aspecto que nos interesa tiene que ver con los sonidos que desorientan al narrador, que lo excluyen, en vez de ser los timbres de la escucha y de la escritura en función de la autoidentificación; en efecto, cuenta el perro que “cuando la música había vuelto, me quitaba el sentido, me hacía girar en círculos, como si yo mismo fuera uno de los músicos, cuando sólo era una de sus víctimas, y me arrojaba de un lado para otro, por más que implorara clemencia” (Kafka, 1975: 211); aquí se pone de relieve la cuestión del habituarse, del familiarizarse y del extrañamiento de la que hemos venido discutiendo, pero esta vez, poniendo en cuestión las sonoridades que fungen en la autoidentificación y afirmación de la identidad.

Si tenemos en cuenta que la identidad y origen pueden ser las preguntas del relato perruno, ante la pregunta por el quién la respuesta puede ser: nadie; dado que otras respuestas llevan a postular una subjetividad que se considera como punto sustancial de anclaje del discurso y de la escucha, una subjetividad originaria o con un acceso privilegiado a lo esencial. De manera que las investigaciones caninas nos permiten fabular algunos acontecimientos que llevan a la pérdida de identidad, al habla impersonal, al murmullo anónimo de voces sin identidades, a ese componente de la reverberación animal que con sus resonancias asedia los momentos de identificación, alterando la inteligibilidad de las sílabas (Szendy, 1998: 408). Se trataría de la reverberación *postmortem*, del eco y redoblamiento interno, en una repetición alterofónica, ya que, como señala Yelin “no hay perro ni hombre, sino una voz que, atrapada en el proceso de transformación, da cuenta de esa pérdida” (Yelin, 2011: 90).

Es así como, según Szendy se da la reverberación animal en la voz propia, literaria y musical, puesto que “no hay musicalidad más que por la fuerza de una irreductible musicanimalidad” (Szendy, 1998: 415). En vez de la distinción fundante, nos invita a pensar múltiples zonas de frontera que sean movibles e inciertas al no corresponder con una línea divisoria precisamente demarcada. Entonces, se evidencia que, en vez de una identidad monolítica, hay legión, colectividad, y que

la música, en su diferimiento mismo, sustrae el quien que dice ‘je’ a su propia potencia’, es ella misma la que mantiene ese ‘refugio’ desde el cual uno la puede observar, ella y aquellos que la practican. Y esta observación de la música dentro de la música no se da sin relación con el redoblamiento de los umbrales” (Szendy, 1998: 413).

Entonces, la música no sería un auxiliar confiable a la hora de la afirmación del “yo”, de lo que le es propio, de lo que le es ajeno y debe permanecer siéndolo. Ya que entre las diversas formas de escuchar la música algunas suponen el cuestionamiento del yo, a causa de las alteraciones y del extrañamiento que acontece en el hábito de la escucha, el cual no siempre está en función de los procesos auto-fundantes del sujeto y de las filosofías, por lo cual es contrario a las pretensiones de Hegel de definir a la voz desde lo espiritual. Estas afirmaciones deben resonar con planteamientos de los capítulos anteriores, pues hemos puesto en debate diversos modos en que la filosofía derridiana cuestiona las nociones de subjetividad idéntica, sustancial, reflexiva. Ello tuvo lugar en la investigación por las imágenes, la escritura y la espacialidad. Mientras que, ahora, se trata del devenir animal por la reiteración de las voces, lo que contrasta con el afirmarse como sujeto de la supuesta inmediatez de la escucha y la palabra en el “yo pienso”, “yo canto”, “yo escucho”.

Con su modo de filosofar, Derrida replica los ecos de los golpes de martillos que llaman a escuchar de otra forma, a acoger otras voces y sonoridades que no estén en función de la representación o que sean las portadoras de signos o símbolos, lo que lleva a no pensar la música desde el orden del *logos*, puesto que la aproximación deconstructiva al arte no se dirige por la búsqueda de un sentido, por la función representativa, sino que pone en evidencia la resistencia a la interpretación o identificación de las obras. A lo largo de este capítulo trazamos algunas de las posibles rutas de encuentro entre la filosofía derridiana y la música. Continúan abiertos muchos interrogantes que deben enfrentar las resistencias de la estructura institucional y el hermetismo del lenguaje musical, puesto que la música es un escenario de difícil acceso para análisis que no validen sus propias premisas y su gramática. Necesariamente, la lectura deconstructiva de estos asuntos pasa por la revisión de los dualismos entre armonía y melodía, música con texto o instrumental, o la intención de realizar distinciones genéricas entre músicas populares o industrializadas y la música culta, entre música expresiva de emociones o estructurada mecánicamente.

Al inquirir por el lugar que ocupa la música en el sistema de las artes, logramos problematizar las delimitaciones jerárquicas propuestas por algunas teorías filosóficas, gracias a la indecidibilidad de los límites de las artes o disciplinas, así como con la contaminación de sus géneros, dando cabida a otras sonoridades, alterando las jerarquías sin invertirlas. Mostramos cómo lo indecible opera en las teorías filosóficas sobre la música y que la indagación por una estética derridiana encuentra en la música un escenario de discusión. El suplemento, la *différance*, la saxotelefonía, la musicanimalidad nos permitieron recorrer los interrogantes de este capítulo acerca de la indecidibilidad en la música y acerca de los límites jerárquicos de las artes, entre lenguaje y música.

## Conclusión

Como consecuencia de los planteamientos elaborados a lo largo de este escrito, resultó patente la relevancia que tiene la obra derridiana para los debates acerca de la estética e incluso para el arte en la contemporaneidad, ya que, por un lado atiende a problemáticas canónicas y recurrentes a lo largo de siglos de reflexión poética y estética, y por el otro, abre horizontes de debate hacia nuevas condiciones, soportes, escenarios y mediaciones que no dejan de emerger y de interpelar a la reflexión filosófica, así como al quehacer artístico. Efectivamente, logramos mostrar que Derrida retoma preguntas persistentes en la indagación sobre el arte y las conjuga con las orientaciones teóricas de su filosofía, por lo cual, sus textos no se restringen a ser aplicados para la deconstrucción del discurso filosófico en sus aspectos ontológicos, políticos y especulativos, sino que también remiten al pensamiento estético.

Al recorrer el *corpus* derridiano en el que se habla de arte, dimos cuenta de su enorme contribución a la estética filosófica a través de una interpretación novedosa en la que se problematizan sus supuestos estructurantes como son las jerarquías dualistas, los intentos de buscar la unidad sistemática y el logocentrismo en tanto privilegio de la voz y el sentido frente a las inscripciones. Igualmente, se revisaron conceptos nodales como son la obra y sus interpretaciones, el sujeto-artista, el sujeto-receptor, la originalidad, lo natural o espiritual *versus* la reproductibilidad técnica. Para afrontar estos debates, reunimos conceptos e identificamos procedimientos argumentativos en los que se generan nociones indecibles con las cuales se interviene en los debates filosóficos y estéticos. En efecto, la variedad de indecibles analizados permitió poner en cuestión la sistematicidad de las propuestas filosóficas, dada dificultad para establecer límites precisos a las obras (el caso del *parergon*), de ubicarlas como objeto de estudio o de contemplación (subjectil). Además, permitió señalar que no todo es reducible a la comprensión del sujeto o a la donación de sentido por una conciencia (la espectralidad). En contraste, encontramos que la interpretación productiva, es decir, performativa, es una apuesta viable para confrontar posiciones esencialistas o idealistas del arte (el caso de la artefactualidad, la zoografía).

Ahora bien, a pesar de que la filosofía derridiana sea crítica con la tradición de debates filosóficos, no se propone una salida o un posicionamiento que los desconozca o rechace. De allí que se haya recurrido a la reconstrucción de problemas, conceptos o teorías filosóficas sobre las artes para entablar discusiones detalladas de los puntos críticos de la articulación y de las estructuras conceptual.



Dado que la intervención de las tradiciones filosóficas no es posible salirse de la estética ni de la metafísica para reconstruirlas desde fuera, sino que han de habitarse y demolerse simultáneamente; por lo cual, el trabajo de lectura-escritura con respecto a la tradición estética no pretende ubicarse en un supuesto más allá. Precisamente, es en dichas discusiones que se evidencia la especificidad de la comprensión deconstructiva de las artes que, según nuestra propuesta, se articulan según las nociones indecibles. Por otra parte, se prescindió de encuadrar la investigación realizada en una poética, en la medida en que esta se pueda entender como un discurso prescriptivo del quehacer artístico. Sin embargo, sí nos orientamos por el aspecto *poiético*, performativo y efectualista que caracteriza la filosofía derridiana y que se concreta en la persistencia y variedad de indecibles que genera en los ejercicios de lectura-escritura.

Dado que uno de los aportes de esta tesis consistió en explorar a fondo cómo se dan estas formas de lo indecible en el *corpus* derridiano acerca de las artes, conviene recordar la caracterización general de los tipos de indecidibilidad que sirvió para los análisis efectuados en esta investigación. Precisamente, la indecidibilidad se asumió como resistencia a las oposiciones duales, binarias o a la triplicidad dialéctica. En efecto, los indecibles implican la exposición a lo paradójico que permanece heterogéneo a lo dialéctico y a lo calculable, es por ello que la indecidibilidad permite señalar el límite de la calculabilidad o formalización. A esto se agregó el aspecto performativo de lo indecible, el cual exploramos en relación con las ficciones útiles de Nietzsche. Tales características de los indecibles están en sintonía con la perspectiva del pensamiento deconstructivo que supone contextos no determinables, y que no se logran analizar exhaustivamente, sino que requieren de interpretaciones constantes y de invenciones performativas.

Nuestra perspectiva no se centró en el sujeto fundacional ni en el privilegio del lenguaje como determinante de lo humano. Tampoco se asumió la estética desde la canónica determinación como disciplina filosófica que completa otros órdenes superiores del saber racional, pues esto tiene como correlato figuras problemáticas como las del autor-genial y la del receptor pasivo y racional con facultades igualmente repartidas que posibilitan el gusto estético. Asimismo, encontramos que, a pesar de las apariencias, la consideración del saber estético tradicional como un tipo especial de racionalidad contribuye a su desprestigio y a su relegación, pues se considera una racionalidad de orden secundario y filosóficamente menor, lo que en muchas ocasiones resta valor a la consideración de las artes frente a otros escenarios de indagación filosófica. Incluso, las retóricas del rechazo y la cancelación ante la filosofía de Derrida se basan muchas veces en una reducción de sus propuestas a una noción empobrecida de los estudios literarios o del esteticismo (Sykchrava, 1989).

Ciertamente, desde el siglo XX se volvió problemático proponer filosofías sistemáticas, orgánicas o con estructuras conceptuales rígidamente cerradas. La lectura que esta investigación ofrece de una estética derridiana corresponde con esta condición, puesto que la proliferación de nociones indecibles no dio lugar a un sistema filosófico orgánico o completo, en el que cada elemento tenga un valor o una función inequívoca. Antes bien, se ha registrado la insistencia o compulsión de retornar a temas, textos y preguntas, no para posicionarse en una resistencia al sistema, sino acogiendo la disfunción y la disyunción que lo imposibilita. Dado que, la indecidibilidad deconstructiva se resiste al pensamiento de lo uno, de la totalidad; además, desafía la lógica de la identidad, de la no contradicción y de la exclusión del tercero. En efecto, Derrida esclarece esta orientación filosófica cuando señala que:

si se entiende por 'sistema', en un sentido filosófico más estricto y acaso más moderno, una totalización en la configuración, una continuidad entre todos los enunciados, una forma de coherencia (no *la* coherencia), que implica la índole silogística de la lógica, cierto *syn*, el cual ya no define sólo la recopilación sino también la composición de proposiciones *ontológicas*, entonces, la deconstrucción, aun sin ser anti-sistémica, no sólo es, sin embargo, la búsqueda sino la consecuencia deliberada del hecho de que el sistema es imposible; la deconstrucción suele consistir, de modo regular o recurrente, en hacer aparecer en todo pretendido sistema, en toda autointerpretación del sistema, una fuerza de dislocación, un límite en la totalización, en el movimiento de síntesis silogística. La deconstrucción no es un método para encontrar aquello que opone resistencia al sistema, sino que consiste en comprobar —al leer y al interpretar los textos— que en ciertos filósofos el efecto de sistema fue provocado por cierta disfunción o desajuste, cierta incapacidad de cerrar el sistema (GS: 15-16).

Teniendo en cuenta estas precisiones, se justifica que nuestra lectura se haya distanciado de las concepciones del sistema filosófico como unidad coherente y con una lógica sin contradicciones. Ahora bien, en contraposición con la negativa de algunos intérpretes, se consideró posible incursionar en la obra derridiana con la intención de generar interpretaciones de conjunto. Para ello, fue necesario explorar con detenimiento las vertientes de discusión que este filósofo logró abrir a partir de sus escritos, conferencias y entrevistas. Entonces, al evidenciar las implicaciones de la filosofía derridiana para los debates estéticos se pone de manifiesto un pensamiento que, aunque no corresponda con un sistema, traza rutas de investigación que pueden seguirse a partir de las preguntas y problemas que genera. Ahora bien, esto resultó ser una ardua tarea, dada la particular textualidad y la singular retórica que caracteriza la escritura de este pensador argelino.

Mostrar que los puntos nodales de articulación de la estética derridiana son las múltiples nociones indecibles encontradas en las lecturas acerca de las obras de arte o de las teorías estéticas fue el principal aporte de la presente investigación; en efecto, se mostró cómo los indecibles dan una cohesión que no tiene un valor sustantivo ni se estructura como un sistema cerrado. Por el contrario, se trata de una propuesta que es del orden de lo performativo, ya que el análisis derridiano activa

modos de lectura-escritura y operaciones interpretativas que parten de la disociación y de la singularidad, por lo cual, “la apuesta estratégica siempre consiste en tomar una decisión, o más bien, paradójicamente, en entregarse a una decisión, en tomar decisiones que no pueden justificarse por completo” (GS: 27), dado que no son reductibles a un saber calculable o predictivo. Es decir, lo indecible no supone la indeterminación o la ausencia de una toma de posición, sino que invita a decidir a pesar de que no sean precisos los límites de lo calculable, de la responsabilidad o de las consecuencias previsibles.

En el recorrido realizado se profundizó en las relaciones entre los planteamientos de Derrida y los de aquellos teóricos con los que discute abiertamente, así como con otras teorías o propuestas que complementan el horizonte de la estética contemporánea en el que asentamos nuestra posición. También se suscitó la reflexión respecto a obras y disciplinas en las que Derrida y sus críticos se han centrado. Esto llevó a que la secuencia de los capítulos partiera del examen de ciertas disciplinas, de las cuales extrajimos los ejes de articulación y los mapas para la lectura-escritura. En cada ocasión fue necesario adaptarse a la bibliografía disponible y a la mayor o menor recurrencia en el *corpus* o en la crítica de las discusiones que se presentan más establecidas que otras. En efecto, se organizó el *corpus* derridiano sobre arte para pensar estos asuntos y sopesarlos en relación con 1) la tradición de la estética filosófica y sus principales problemas divididos en las estéticas particulares: poesía, pintura, cine música y arquitectura, 2) los comentaristas de la obra estética de Derrida que no habían trabajado sobre los indecibles para proponer una interpretación general e integral de las consideraciones estéticas en su obra.

La interpretación del pensamiento derridiano que realizamos responde a la interpelación contemporánea a pensar las imágenes, lo que se evidenció al tratar acerca de la spectralidad y de la artefactualidad, concretamente en relación con el cine y la fotografía. Dichos indecibles aluden a la imposibilidad de que haya un momento o escena originaria, pura o natural que pueda mantenerse ajena al orden de lo técnico, lo cultural y a la alteración implícita en la técnica. Por su parte, la relación de la técnica con la obra de arte es un vector de interpretación que convendría explorar con mayor profundidad en próximas investigaciones si queremos insistir en esta cuestión sobresaliente de la filosofía contemporánea.

En concordancia con la deconstrucción de los dualismos, la usual jerarquía que pone a las artes del lenguaje en la cima fue revisada de muchas formas, lo que nos mostró la contaminación de los géneros y disciplinas como una constante. Asimismo, se abordó la tensión entre el lenguaje y la imagen sin considerarlos elementos separados, jerarquizados ni simples herramientas. A partir de esto, es posible

pensar la escritura desde procedimientos de composición e interpretación que son performativos y afirmativos, los cuales no parten de núcleos de sentido sino de la reunión y ensamble contingente de elementos siempre inestables. Esto se tuvo en cuenta al tratar acerca del espacio arquitectónico y de la ciudad, ya que se encontraron las afinidades con perspectivas arquitectónicas que transgreden fronteras disciplinares y metodológicas en sus formas de diseño y de pensar la ciudad.

Aunque la poesía y las artes asociadas al lenguaje tienden a asumirse como la cima de las jerarquías, solo la música llega a disputar fuertemente este lugar. No obstante, la música resulta ser una de las artes más enigmáticas para la filosofía, incluso, se le ha otorgado un privilegio metafísico solo comparable con el de la poesía, dada la supuesta capacidad de comunicar casi-inmediatamente sentimientos, ideas, estados de ánimo o por conectar con el trasfondo matemático del cosmos. Por ello, fue indispensable elaborar la pregunta por los modos de la escucha en la filosofía, al igual que problematizar la función de la palabra y de la representación que guía algunas apreciaciones filosóficas de la música. Esto se contrastó con la noción indecible de *saxotelefonía*, la cual parte de una escucha que no está en función de la auto-identificación ni del supuesto trasfondo natural, salvaje o exótico que habría de subyacer a ciertas músicas y sus teorizaciones; por el contrario, remite a la alteridad, la distancia o el diferimiento implicados en lo performativo de la improvisación, así como en la escritura.

Con la propuesta de indagar por un pensamiento derridiano de las artes, por una “estética deconstructiva” articulada por las nociones indecibles, surgieron algunas problemáticas que corresponden al horizonte de la filosofía y de la estética contemporáneas. Por ejemplo, con respecto al estatus de la obra, la crítica derridiana se dirige al trazado de los límites entre lo interno y lo externo del texto o de la obra, límites que determinan de dónde proviene, que resguardan su sentido y permiten identificar las fuentes de su material: un contexto social, una narrativa histórica o autobiográfica consciente o inconsciente. De hecho, una deconstrucción de la estética pasa por el cuestionamiento de la figura del autor como agente determinante del sentido y de la interpretación, como soporte de una pretendida intencionalidad implícita en la obra. En consecuencia, esta reflexión estética no se limita a las prácticas, las escalas y la materialidad de las artes plásticas y poéticas pensadas desde esquemas humanistas, sino que en la ciudad y en lo arquitectónico, en las imágenes y las sonoridades, se encuentran otras materialidades, otras escalas y desafíos para el pensamiento filosófico, no solo en su relación con el arte sino con aspectos ético-políticos. Es por ello que se abren rutas para la discusión futura en torno a las artes y a la animalidad, a las reflexiones de los nuevos materialismos y de los post humanismos con respecto a la estética.

Después de concluir esta investigación, quedan interrogantes que sería valioso indagar. Uno de ellos tiene que ver con los supuestos en que se asentó la búsqueda bibliográfica y la exposición en los capítulos: ¿por qué partir del estudio de artes tan ampliamente frecuentadas como son la poesía, la música, el cine la fotografía e incluso la arquitectura? En efecto, tal interrogante puede generar un desafío al marco que propusimos para ordenar el *corpus* trabajado para esta tesis, porque parece recurrir a esquemas como el problemático orden de las Bellas Artes, a las antiguas distinciones entre artes, ciencias y oficios, a la distinción entre artes liberales y artes mecánicas. Precisamente, estas distribuciones de las artes son jerárquicas, humanistas y en la mayoría de los casos, se centran en el *logos*, el lenguaje, el sentido y lo “espiritual”. No obstante, como consecuencia del mismo proceso de revisión de los límites para las disciplinas y géneros, de las jerarquías que las estructuran y los conceptos que las fundamentan, a lo largo de esta tesis se analizaron argumentos que problematizan tales esquemas y se rastrearon interpretaciones alternativas que dan consistencia a la estética derridiana de los indecibles.

En efecto, la hipótesis sobre los indecibles en la estética resultó tan fructífera que no sólo permitió revisar el problema del orden o la clasificación de las artes y los supuestos que conlleva sino que también permitirá ampliar las búsquedas hacia formas artísticas consideradas “menores” (populares, decorativas, en la moda, la danza, el grafiti, el performance y otras más), con la certeza de que la matriz operativa que lo indecible nos ha aportado en este texto podría provocar renovadores análisis. En suma, en esta investigación se propusieron argumentos a favor de una estética derridiana con los cuales se buscó analizar los problemas de forma novedosa, así como revisar los supuestos de las estéticas particulares desde esta perspectiva teórica de lo indecible. Al indagar por una “estética deconstructiva” articulada por las nociones indecibles, se establecieron tensiones y diálogos con problemáticas de la filosofía y la estética contemporáneas, para abordarlas sin limitarse al objeto-obra ni a las consideraciones estilísticas o genéricas, por lo tanto, se hizo necesario problematizar las narrativas metafísicas que las sustentan. Además, este progresivo abandono de los supuestos humanistas recurrente en las tradicionales organizaciones de las artes permitirá confrontar el pensamiento derridiano del arte con la cuestión de la animalidad, el posthumanismo y los nuevos materialismos.

## Lista de ilustraciones

<i>Ilustración 1. Escena de "Ghost Dance"</i>	27
<i>Ilustración 2. Durante el rodaje del documental D'ailleurs, Derrida</i>	39
<i>Ilustración 3. Lámina 1 de Demeure, Athènes: Le Céramique – Alée de Tombeaux – Sépulture. Fotografía de Jean-François Bonhomme.</i>	43
<i>Ilustración 4. Lámina 2 de Droit de Regards. Fotografías de Marie-Françoise Plissart.</i>	58
<i>Ilustración 5. Lámina 7 de Mémoires de Aveugle. A partir de "Cristo curando a un ciego" de Lucas van Leyde.</i>	72
<i>Ilustración 6. Lámina 17 de Mémoires de Aveugle. Escuela de Guerchin, "Della Scolptura su, della pintura no".</i>	74
<i>Ilustración 7. Máqueta del proyecto Choral Works. Por Eisenman Architects.</i>	149
<i>Ilustración 8. Folios para el Parque de la Villette. Bernard Tschumi.</i>	151
<i>Ilustración 9. Planos con las diferentes capas del proyecto para el Parque de la Villette. Bernard Tschumi.</i>	153
<i>Ilustración 10. "La ciudad desnuda". Guy Debord, 1957.</i>	178

## Bibliografía

### *Lista de fuentes*

- Derrida, Jacques (1996). *Apories*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2002). *Artaud le Moma*: Paris: Galilée
- Derrida, Jacques (2013). “Ce Nuit dans la nuit de la nuit...”. En: *Rue Descartes*, N. 42. pp. 112-127.
- Derrida, Jacques (2009) «Cette étrange institution qu’on appelle la littérature», en *Derrida d’ici, Derrida de là*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1992) “*Che cos’è la poesia?*”. En: "Points de suspension, Entretiens". Paris: Galilée. pp. 303-308.
- Derrida, Jacques (1991). “Circonfesión”. En: Bennington, Geoffrey; Derrida, Jacques (1991) *Jacques Derrida*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1997). *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1998). *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2009). *Demeure. Athènes*. Paris: Galilée.
- Plissart, Marie-Françoise; Derrida, Jacques (1985). *Droit de regards*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1996). *Echographies - de la télévision. Entretiens filmés avec Bernard Stiegler*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1975). “*Economimesis*”. En: *Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, pp. 55-93.
- Derrida, Jacques (1987). *Feu la cendre*. Paris: Des femmes.
- Derrida, Jacques (2011). *Forcener le subjectile/Forcenar al subjectil*, ed. Bilingüe. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Derrida, Jacques (1974). *Glas*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1992) “Il Faut bien manger”. En: "Points de suspension, Entretiens". Paris: Galilée. pp. 296-302.
- Derrida, Jacques (1993). *Khôra*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2006). *L’Animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1980). *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.
- Derrida, Jacques; Coleman, Ornette (1997). “La langue del autre”. En: *Les Inrockuptibles*, n. 115, Paris.
- Derrida, Jacques (1978). *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1967). *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF.
- Derrida, Jacques (1967). *L’écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l’autre*, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2015). *Les arts de l’espace: Écrits et interventions sur l’architecture*. Paris: Éditions de la différence.
- Derrida, Jacques (1987). *Limited inc*. Illinois: Northwestern University Press.

- Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive*. Paris: Galilée
- Derrida, Jacques (1972). *Marges – De la philosophie*. France: Minuit.
- Derrida, Jacques (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Derrida, Jacques (1988). *Mémoires. Pour Paul de Man*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1986). *Parages*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2013). *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: Éditions de la différence.
- Derrida, Jacques (1972). *Positions*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1987). *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1987). *Psyché. Invention de l'autre II*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1996). *Résistances à la psychanalyse*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques; Fathy, Safaa (2000). *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée/Arte éditions.
- Derrida, Jacques; Roudinesco, Elisabeth. (2005) *Y mañana, qué...* México: FCE.
- Cixous, Hélène; Jacques Derrida Derrida (1998). *Voiles*. Paris: Galilée.
- Von Amelunxen; Hubertus, Michael Wetzl (2008). "La fotografía copia, archivo, firma. Entrevista con Jacques Derrida". En: *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. N. 7. pp. 81-87.

### *Bibliografía general*

- Adorno, Theodor (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, Theodor (2011). *Filosofía de la nueva música*. Barcelona: Akal.
- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (2014). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aharonián, Coriún (1994). "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". En: *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2. (Autumn-Winter, 1994). University of Texas Press. pp. 189-225.
- Aharonián, Coriún (2002). *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé.
- Andreotti, Libero; Costa, Xavier (Ed.) (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museo de arte contemporáneo de Barcelona.
- Althusser, Louis (2002). *El materialismo Aleatorio*. España: Arena libros.
- Argyros, Alexander (1990). "Deconstruction, Quantum Uncertainty, and the Place of Literature". En: *MLS*, Vol. 20, No. 4. pp. 33-39. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3195059>. Fecha de consulta: 13/12/2013.
- Aristóteles; Horacio (2003). *Artes poéticas*. Madrid: Visor libros.
- Aristóteles (2007). *Poética*. Trad. Alicia Villar. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles (1995). *Física*. Trad. Guillermo De Echandía. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1985). *Ética nicomáquea, Ética Eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1988) *Política*. Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2007). *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo. Madrid: Gredos.
- Ascher, Françoise (2007). *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*. México: Siglo veintiuno.



- Babbich, Babette (2016). “¿Quién fue el Arquíloco de Nietzsche? Sobre el sujeto del poeta y músico en *El nacimiento de la Tragedia*”. En: *Revista Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*. No.17-18. Buenos Aires: La Cebra: pp. 61-121.
- Balcarce, Gabriela (2020). “Limitrofia. Consideraciones deconstructivas en torno al humanismo soberano y la animalidad”. En: Biset, Emmanuel; Penchaszadeh, Ana Paula (Comps.) *Soberanías en deconstrucción*. Córdoba: Editorial de la UNC. pp. 91-105.
- Barthes, Roland (2016). *La cámara lucida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bates, David (2005). “Crisis Between the Wars: Derrida and the Origins of Undecidability”. En: *Representations*. Vol. 90, No. 1. University of California Press. pp. 1-27. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2005.90.1.1>. Fecha de consulta: 13/12/2013 15:53.
- Baudry, Jean-Louis (1986). “The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema”. En: Rosen, Philip (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Columbia: Columbia University Press. pp. 299-318.
- Baumgarten, Alexander (1999). “Reflexiones filosóficas en torno al poema”. En: Mateu Cabot (Ed.). *Sobre la estética entre la Ilustración y el romanticismo*. Barcelona: Alba. pp. 7-22.
- Baumgarten, Alexander (2014). *Estética breve*, trad. R. Ibarlucia, Buenos Aires: CIF.
- Benjamin, Andrew (2014). “Art’s Work: Derrida and Artaud and Atlan”. En: Direk, Zeynep & Lawlor, Leonard, *Derrida Companion*. Oxford: Blackwell. pp. 391-411.
- Benjamin, Walter (2010). *El origen del Trauerspiel alemán*. En: *Obras* (libro I/Vol. I). Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones.
- Benjamin, Walter. (2008). *Obras*, libro I/Vol. II. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bernardo, Fernanda (2011). “Croire aux fantômes. Penser le cinéma avec Derrida”. En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l’art, déconstructions de l’esthétique*. Nantes: Éditions Cécile Default. pp. 397-418.
- Bennington, Geoffrey (1998). “Derrida’s Mallarmé”. En: Temple, Michel (Ed.). *Meetings with Mallarmé in contemporary French culture*. Exeter: University of Exeter Press. pp. 126-142.
- Bernal, Alberto (2007). “Música y deconstrucción”. En: *Enrahonar*, No. 38/39. pp. 171-180.
- Bernini, Emilio (2008). “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”. En: *Kilometro III*. No. 7. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. pp. 89-107.
- Bestué, David (2016). “La deconstrucción en arquitectura: historia de un malentendido. El estado mental”. Disponible en: <https://elestadomental.com/diario/la-deconstruccion-en-arquitectura-historia-de-un-malentendido>. Fecha de consulta: 08/12/2017.
- Beuchot, Mauricio “Metafísica y poesía a partir de Heidegger”. En: Oñate, Teresa; Cubo, Óscar; Zubia, Paloma et al. (Ed). *El segundo Heidegger. Ecología, arte y tecnología*. pp. 128-138.
- Billi, Noelia (2019). “Difícil afirmación de lo neutro”. En: Billi, Noelia (Comp.) *Maurice Blanchot. Fragmentos para una filosofía*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 59-71.
- Billi, Noelia (2017). “Materialidad y agujeros sin espíritu. Artaud entre Blanchot y Derrida”. En: *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*. No. 61. pp. 9-23.
- Billi, Noelia (2015). “Modos de morir. Impersonalidad y constitución de la subjetividad en la obra de Maurice Blanchot”. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4384>
- Blanchot, Maurice (1993). *De Kafka a Kafka*, trad. J. Ferrero. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (1969a). *El libro que vendrá*, trad. P. de Place. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice (1970). *El diálogo inconcluso*. Trad. P. de Place. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice (1969b). *El espacio literario*, trad. V. Palant y J. Jinkins. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, Maurice (1999). *El instante de mi muerte, La locura de la luz*. trad. A. L de Samaniego. Madrid: Ténos.

- Blanchot, Maurice (1994). *El paso (no) más allá*, trad. C. de Peretti. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, Maurice (2007a). *La amistad*, Madrid: Trotta.
- Blanchot, Maurice (2007b): *La parte del fuego*. Trad. I. Herrera. Arena Libros: Madrid.
- Blanchot, Maurice (2012). “Nietzsche y la escritura fragmentaria”. En: *Revista Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, No. 11. Buenos Aires: La Cebra. pp. 27-51.
- Blanchot, Maurice (2003). *Tiempo después. Precedido por La eterna reiteración*. Madrid: Arena Libros.
- Blanchot, Maurice (2009). *Una voz venida de otra parte*, trad. I. Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Braidotti, Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Borja, Jordi (1998). “Ciudadanía y espacio público”. En: *Revista Ambiente y Desarrollo* .Vol. 14, No. 3, Chile, pp. 13-22.
- Bórquez, Gustavo Celedón (2015). “Políticas del espectro de John Cage: su obra musical a través de Jacques Derrida” En: *Per Musi*. Belo Horizonte, No.32. pp.114-136.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Burchill, Louise (2009). “Derrida and the (spectral) scene of cinema”. En: Colman, Felicity (Ed.) *Film, theory and philosophy: the key thinkers*. Montreal: McGill-Queens University Press. pp. 164-178.
- Burkholder, Peter; Grout, Donald; Palisca, Claude (2008) *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bustos Gajardo, G. (2020). “El peso de la materialidad en la escritura y el pensamiento de Jacques Derrida”. En: *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, Vol. 76, No. 289, 251-276. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i289.y2020.002>
- Cacciari, Massimo (1994). *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política*. Buenos Aires: Biblos.
- Cacciari, Massimo (2000). *El dios que baila*. Buenos Aires: Paidós.
- Cacciari, Massimo (1982). *Krisis: ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. México: Siglo Veintiuno.
- Cage, John (2013) *Music: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Calarco, Matthew (2008). *Zoographies. The question of the animal from Heidegger to Derrida*. Columbia University Press: New York.
- Calarco, Matthew (2013). “Ser para la carne: antropocentrismo, indistinción y veganismo”. En: *Revista Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. No. 13. Buenos Aires: La Cebra. pp. 19-36.
- Caputo, John (1997). *The prayers and tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Indiana: Indiana University Press.
- De Certeau, Michael (2008) “Andar en la ciudad”. En: *Revista Bifurcaciones*. No. 7. pp.1-17. Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>. Fecha de consulta: 10/01/2013.
- De Peretti, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Chao, Shun-liang (2006). “Derrida's Deconstruction and the Rhetoric of Proper Genres in Leonardo and Lessing”. En: *Comparative Literature and Culture*, Vol. 8, No. 3, pp. 1-8. Disponible en <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1313>
- Chaplin, Tamara (2010). “La filosofía en televisión: ¿un sueño imposible?”. En: *¿Estáis listos para la televisión?*, MACBA / Centro Galego de Arte Contemporánea – CGAC 2010. Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20111125/ready4tv\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20111125/ready4tv_cas.pdf)
- Clemens, Eric. (2000) “Preface: Le referrant”. En: Roelens, Nathalie, (2000) *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris: L'Harmattan. pp. 7-13
- Cragolini, Mónica (2013). “Animales que miran y pasan (la autobiografía como zoo-grafía)”. En: *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, No. 13, pp-145-159.
- Cragolini, Mónica (2012). *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac
- Comolli, Jean-Louis (2007). *Ver y poder: la inocencia perdida. Cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Cornford, Francis (1997). *Plato's Cosmology*. Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Culler, Jhonathan (2013). "Derrida and Literary Studies". En: Caputi, Mary; Del Casino, Vincent J. (Eds.) (2013). *Derrida and the Future of the Liberal Arts: Professions of Faith*. London: Bloomsbury. pp. 224-248.
- Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich (2012). *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado.
- Dayan, Peter (2003). "Derrida Writing Architectural or Musical Form". En: *Paragraph*, Vol. 26, No. 3, pp-70-85.
- Da Vinci, Leonardo (2004). *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.
- Debord, Guy. (1999). "Teoría de la deriva". En: *Internacional Situacionista*. Vol 1. La realización del arte. Madrid: Literatura Gris. pp. 50-53.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix (1994) *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. España:Pretextos.
- Descartes, Rene (2011). *Descartes*. Madrid: Gredos
- Descartes, Rene (2001). *Compendio de música*. Madrid: Tecnos.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*, trad. O. Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Trad. H. Pons, Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *La venus rajada*. Madrid: Losada.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo*. trad. M. Miracle, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges; Pollock, Griselda; Jaar, Alfredo (2008). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Dufour, Éric (2002). "La estética musical formalista de *Humano demasiado humano*". En: *Estudios Nietzsche*. No.2, pp. 9-30.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: FCE.
- Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eisenman, Peter (2015). "Derrida raddoppiato". En: *Aut-Aut. Un matrimonio sfortunato. Derrida e l'architettura*. No. 368. pp. 11-14.
- Einstein, Carl. (2008). *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Madrid: Lampreave & Millán.
- Eisenman, Peter (1994). "The Blue Line Text". En: Ciorra, Pippo (1994). *Peter Eisenman. Obras y proyecto*. Madrid: Electa. pp. 211-215.
- Elsner, Jas (2010). "Art History as Ekphrasis". En: *Art History*, Vol. 33, No.1, pp. 10-27.
- Fajardo, Jonatan (2016). "Espectros y rastros de la ciudad-escritura, escritura, deconstrucciones". En: Paese, Celma; Kiefer, Marcelo (Orgs.) *Poéticas do lugar*. Porto Alegre: UFRGS. pp. 128-146.
- Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisgativa, Carlos M. (2017a). "Imágenes y escrituras errantes. Maurice Blanchot y el arte de lo impersonal". En: Cragolini, Mónica. (Comp.) "Quién" o "qué". Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes. Buenos Aires, La cebra. pp. 160-175.
- Fisgativa, Carlos M. (2019). "Imagen y escritura. Maurice Blanchot y la ambigüedad de lo imaginario". En: Billi, Noelia (Comp.). *Maurice Blanchot. Fragmentos para una filosofía*. Buenos Aires, Prometeo. pp. 117-128.

- Fisgativa, Carlos M. (2017b). "La escritura como diseminación y composición a partir de Derrida y Mallarmé". En: *Cadernos Literários*. Vol. 25. No. 1. pp. 13-18.
- Fisgativa, Carlos; Zamboni, Guilherme (2018). *Derrida y la pregunta por la ciudad*. En: Revista Píxo, Revista de Arquitectura, Cidade e Contemporaneidade. Vol 2, No. 6. Disponible en: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/14646>. pp. 44-53.
- Froneman, Willemien (2010). »Composing According to Silence«: Undecidability in Derrida and Cage's "Roaratorio". En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 41, No. 2. pp. 293-317. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41203370>
- Fessel, Pablo (2009). "Jean-Jacques Rousseau y la música abstracta". En: *Ramona Revista de artes visuales*. N. 96. Buenos Aires. pp. 32-37.
- Fréchet, Philippe (2006). "Le jazz, musique exotique (morceaux choisis)". En: *Les Cahiers du jazz, nouvelle série*, No. 3. Dossier Martial Solal. Paris: Editions Outre Mesure. pp. 133-142.
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Fleisner, Paula (2015). *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fubini, Enrico (2002a). *Los enciclopedistas y la música*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Fubini, Enrico (2002b). "Música absoluta y 'Wort-Ton-Drama' en el pensamiento de Nietzsche". En: *Estudios Nietzsche*. No. 2. pp. 33-47.
- Fubini, Enrico (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Gabrieloni, Ana Lía (2003). "Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad". En: *Saltana. Revista de literatura y traducción*. Barcelona. Vol. 1, pp. 70-140.
- García Peña, Ignacio (2013). "Cuatro sentidos de la música en la filosofía griega". En: *Revista Azafea*. N. 15, *Universidad de Salamanca*. pp. 21-37.
- Garramuño, Florencia (2013). "Especie, especificidad y pertenencia". Hemispheric Institute: New York University.
- Gennet, Gérard (1984). "'Géneros', 'tipo', 'modos'". En: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Gleiter Jörg (2014). "But Turin!" Nietzsche's Discovery of the City. (s/c. s/e). Disponible en: [https://www.architekturtheorie.tu-berlin.de/fileadmin/fg274/Downloads/Nietzsche/Nietzsche.Turin\\_engl.pdf](https://www.architekturtheorie.tu-berlin.de/fileadmin/fg274/Downloads/Nietzsche/Nietzsche.Turin_engl.pdf)
- Godard, Jean-Luc (1971). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral Editores.
- Goetz, Benoît (2011). *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*. Lagrasse: Verdier.
- Goetz, Benoît (2013). "Derrida. De architectura". En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Éditions Cécile Default. pp. 419-452.
- Groys, Boris. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Guthrie, W. K. C. (2000). *Historia de la filosofía griega. Tomo V. Platón segunda época y la Academia*. Madrid: Gredos.
- Hadreas, Peter (1999). "Deconstruction and the Meaning of Music". En: *Perspectives of New Music*. Vol. 37, No. 2. pp. 5-28. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/833509>
- Hagglund, Martin (2008). *Radical Atheism*. Stanford: Stanford University Press.
- Hanslick, Eduard (1891). *The beautiful in music: a contribution to the revisal of musical aesthetics*. London: Novello and Company
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, Donna (1999). "Las promesas de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles". En: *Política y sociedad*, No. 30. pp. 121-164.

- Harvey, David (2014). *Ciudades Rebeldes*. São Paulo: Martins Editora Livraria.
- Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o Estética*. Trad. D: Hernández Sanchez. España: Abada - UAM Ediciones.
- Heidegger, Martin (2006). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin (1996). “El origen de la obra de arte”. En: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin (1990) *De camino al habla*. (Y. Zimmermann. Trad.). Barcelona: Serbal.
- Heidegger, Martin (2007). *La pregunta por la técnica. Construir, habitar, pensar*. Barcelona: Folio.
- Heidegger, Martin (2000) “Sobre la esencia y el concepto de *Physis*. Física B 1”. En: *Hitos*, Madrid: Alianza. pp. 199-250.
- Heidegger, Martin (1991). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- Hidalgo Hermosilla, Aldo (2013). “Los lugares espacian el espacio”. En: *Aisthesis*, No. 54 Santiago de Chile. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200003>
- Hill, Leslie (2012). “Del Fragmento a lo fragmentario: Blanchot, Schlegel, Nietzsche”. En: *Revista Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*. No. 11. Buenos Aires: La Cebra. pp. 251-265.
- Houillon, Vincent (2011). “Derrida et l'intrahabitable époque de l'œuvre d'art”. En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Éditions Cécile Default.
- Jankélévitch, Vladimir (2005) *La música y lo inefable*. Trad. R. Andrés y R. Rius. Barcelona: Ediciones Alpha-Decay.
- Jarauta, Francisco (2010) *Construir la ciudad genérica*. Disponible en: [http://www.laciudadviva.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Francisco\\_Jarauta\\_Construir\\_la\\_ciudad\\_generica.pdf-2f53482e4d66a1bb8590bd6b6c5bdfb7.pdf](http://www.laciudadviva.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Francisco_Jarauta_Construir_la_ciudad_generica.pdf-2f53482e4d66a1bb8590bd6b6c5bdfb7.pdf) Fecha de consulta: 01/01/2018.
- Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós: Buenos Aires.
- Jiménez, Susana (2012). “Cuando arte y tecnología se tocan”. En: Oñate, Teresa; Cubo, Óscar; Zubia, Paloma et al. (Ed). *El segundo Heidegger- Ecología, arte y tecnología*. Madrid: Dykinson. pp. 350-359.
- Johnson, Philip; Wigley, Mark (1989). *Arquitectura deconstructivista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jost, Ekkehard (1994). *Free Jazz (The Roots of Jazz)*. New York: Da Capo Press.
- Kafka, Franz (1975). *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kamuf, Peggy (1996). “Derrida on television”. En: Brannigan J. Robbins, R Wolfreys, J. (Eds) *Applying- to Derrida*. London: Macmillan.
- Kamuf, Peggy (2006). “Composition Displacement”. En: *MLN*, Vol 121. No. 4, pp. 872-892.
- Kant, Immanuele (2007). *Crítica del Juicio*. trad, M. Garcia Morente. España: Espasa Calpe.
- Kant, Immanuele (2014) *Crítica de la razón pura*. España: Gredos.
- Kipnis, Jeffrey (1991) “/Twisting the Separatrix?”. En: *Assemblage*, No. 14. pp. 30-61. The MIT Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3171098>. Accessed: 16/12/2013 15:09
- Kirchmayr, Raoul. (2015) “L'arte dell'espacement” En: *Aut-Aut. Un matrimonio sfortunato. Derrida e l'architettura*. n. 368. pp. 62-87.
- Kochhar-Lindgren, Gray (2011). *Philosophy, Art, and the Specters of Jacques Derrida*. New York: Cambria Press.
- Koolhaas, Rem (2007). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, Rem; Forstert, Hal (2013). *Junkspace with Running Room*. Notting Hill Editions
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean Luc (2012). *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Lane, Jeremy F. (2013). "Theorizing performance, performing theory: Jacques Derrida and Ornette Coleman at the Parc de la Villette, En: *French Cultural Studies*, Vol. 24, No. 3, pp. 319 - 330.
- Le Corbusier (1993). *Principios del Urbanismo (La carta de Atenas)*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Lefebvre, Henry (1973). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985). *Laocoonte o sobre los límites en pintura y poesía*, Barcelona: Orbis.
- Levi-Strauss, Claude (1988) *Trites trópicos*. Buenos Aires: Paidós.
- Levi-Strauss, Claude (1990) *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lindberg, Susanna (2016). "Derrida's Quasi-Technique". En: *Research in Phenomenology*. Vol. 46 No. 3. pp. 369-389.
- Llinares, Joan B. (2015). "Nietzsche y la arquitectura". En: Rubio Garrido, A. (coord.). *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura. pp. 140-155.
- Lippit, Akira Mizuta (2008). *Electric animal: toward a rhetoric of wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lisse, Michel (Ed.) (1996). *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Paris : Galilée.
- Lucero, Guadalupe (2007a). "La New Musicology y la deconstrucción de la 'música absoluta'". En: *Revista Argentina de Musicología*. No. 8. Buenos Aires, pp. 111-123.
- Lucero, Guadalupe (2007b). "Música insignificante. Avatares de la insistencia musical en la crítica nietzscheana del lenguaje". En: *Revista Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*. No. 4-5. Buenos Aires: La Cebra. pp. 67-82.
- Ludmer, Josefina (2009). "Literaturas postautónomas 2.01". En: *Propuesta Educativa*, Vol. 18 No. 32, pp. 41- 45.
- Macherey, Pierre (2009). "La cosa literaria". En: *Revista Nómadas*. No. 31. pp. 113-123.
- MacLachlan, Ian (1999). "Musiquerythme Derrida and Roger Laporte". En: Wolfreys, Julian; Brannigan, John; Robbins, Ruth (Eds) (1999) *The French Connections of Jacques Derrida*. New York: Sunny Press. pp. 71-84.
- Mallarmé, Stéphane (1987). *Prosas*. Trad. J. Del prado. J. A. Millán. Madrid: Alfaguara.
- Mallarmé, Stéphane (1982). *Poesía*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Mallet, Marie-Louise (2011). "'La musique... l'expérience même de l'appropriation impossible'. Quelques variations sur un thème de Jacques Derrida". En: *Escritura e imagen*. No. 7. pp. 41-56.
- Mallet, Marie-Louise (2002). *La musique en respect*. Paris: Galilée.
- Malraux, André (1965). *Le musée imaginaire*. Gallimard: Paris.
- Masó, Joana (2011). "Illustrer, photographe, le point de suspension ou l'image chez Jacques Derrida". En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Éditions Cécile Defaut. pp. 361-383.
- Mc Donough, Tom (2002). "Situationist space". En: Mc Donough, Tom. (Ed. ) (2002) *Guy Debord and the situationist International*. Cambridge: The MIT Press. pp. 241-266.
- Menke, Cristoph (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Menke, Cristoph (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Monteys, Xavier; Callis, Eduard; Puijganer, Anna (2009). "El arte de aprovechar las sobras". En: *Revista Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, No. 259. Barcelona: Editorial COAC. pp. 58-69.
- Michaud, Ginette (2014). *Jacques Derrida, L'art du contretemps*. Canada: Éditions Nota Bene.
- Michaud, Ginette (2011). "Ombres portées. Quelques remarques autour des skiagraphies de Jacques Derrida". Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*. Nantes. Editions Cécile Defaut, pp. 317-343.
- Miller, J. Hillis (2009). *For Derrida*. New York: Fordham University Press.

- Nancy, Jean-Luc (2011). “Éloquents Rayures”. En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Editions Cécile Default. pp. 15-24.
- Nancy, Jean-Luc (2012). “Lo neutro, la neutralización de lo neutro”. En: *Revista Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, No. 11. Buenos Aires: La Cebra. pp. 67-74.
- Nietzsche, Friedrich (2000). *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, trad. G. Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Estética y teoría de las artes*. Trad. Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich (2008a). *Fragmentos póstumos II, 1875-1882*. Trad. M. Barrios. J. Aspiunsa. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich (2008b). *Fragmentos póstumos IV, 1885-1889*. Trad. J. L. Vermaal, J. B. Llinares. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, Friedrich (2009). *La genealogía de la moral*, trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *La ciencia jovial. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, trad. J. Jara, Caracas: Monte Ávila.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Obras completas I. Escritos de juventud*, trad J. B. Llinares, D. Sánchez Meca, L. de Santiago. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich (2016). *Obras completas IV. Escritos de madurez*, trad M: Barrios, J. B. Llinares, J. Aspiunsa, D. Sánchez Meca., Madrid: Tecnos.
- Rameau, Jean-Philippe (1971). *Treatise on Harmony*. New York: Dover Publications.
- Rancière (2010a). *El Espectador Emancipado*. Manantial, Buenos Aires.
- Rancière, Jacques (2010b). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Pluriel.
- Rancière, Jacques (2010c). *The Aesthetic Uncounscious*. Cambridge: Polity Books.
- Rancière, Jacques (2017). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y en la política*: España: Shangrila Ediciones.
- Rocha, Delmiro (2010). “La imagen y el fantasma”. En: *Escritura e Imagen*, Vol. 6, pp. 73-85
- Rousseau, Jean Jacques (2007). *Escritos sobre música*. Valencia: Publicacions de la Universidad de València.
- Rosen, Charles (2012). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosset, Clement (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. España: Pre-textos.
- Ruiz, Manuel (2006). “Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte”. En: *Thémata: Revista de filosofía*. No. 36. pp. 255-264.
- O'Connor, Patrick (2010). *Derrida: Profanations*. New York: Continuum.
- Oswald, Laura R. (1994). “Cinema-Graphia: Eisenstein, Derrida, and the Sign of the Cinema”. En: Brunette, Peter; Wills, David (eds.) (1994). *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* Cambridge: Cambridge University Press. pp. 248-263.
- Pallasmaa, Juhani (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Panesi, Jorge (2010). “Variaciones sobre la literatura: la inscripción autobiográfica”. En: Cragnolini M. (Comp.). *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La Cebra.
- Paz, Giuliana (2012). “El ‘lugar’ de la arquitectura deconstruccionista”. En: *Revista de Teoría del Arte*, No. 22, pp. 63-72. Disponible en: <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38124/39772>
- Pelgreffi, Igor (2013). “Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos”. En: *Lo Sguardo*. No. 11. pp. 228-298.
- Perreti De, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Platón (2000). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Trad. Ángeles Durán, Francesco Lisi. Madrid: Gredos.

- Platón (2006). *La república*. Trad. José Manuel Pabón, Manuel Fernández Galeano. Madrid: Alianza Editorial.
- Platón (2010). *Platón I*. Madrid: Gredos.
- Pinilla, Ricardo (2005) “La metafísica de la música en el romanticismo”. En: *Revista Pensamiento*. Vol. 6. No. 231. pp. 421-439.
- Ramshaw, Sara (2006). “Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event”. En: *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 2, No. 1. (s/p).
- Regazzoni, Simone (2008). *Nel nome di Chōra, da Derrida a Platone e al di là*. Genova: Il melangolo.
- Rocha, Delmiro (2010). “La imagen y el fantasma”. En: *Escritura e Imagen*, No. 6, pp. 73-85.
- Roth, Lealand (1992). *Understanding Architecture. Its Elements, History, and Meaning*. New York: Icon Editions.
- Ruiz Salvatierra, Arturo (2014). “La importancia de Nietzsche para las vanguardias de la arquitectura”. En: *Estudios Nietzsche*. No. 14. (s/p).
- Santángelo, Mariana (2015). “¿Una arquitectura situacionista?”. En: Fleisner, Paula; Lucero Guadalupe (Coords.) (2015). *El situacionismo y sus derivas actuales*. Buenos Aires: Prometeo. pp. 51-66.
- Saussure, Ferdinand de (2012). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Segura, Carmen (2015). “Heidegger en torno a Aristóteles. Una mirada fenomenológico-hermenéutica”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol. 20. No. 2. pp. 231-249.
- Santiago Guervós, Luis Enrique de (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- Sartre, Jean Paul (1981). *¿Qué es la literatura?*, trad. A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Santos, Julian (2005). *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Schapiro, Meyer (1998). “The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh”. En: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Brazillier.
- Schopenhauer, Arthur (2011). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Trotta.
- Segarra, Marta (2001). “De l’esthétique “féminine” au regard de travers”. En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l’art, déconstructions de l’esthétique*. Nantes: Éditions Cécile Default, pp. 383-396.
- Sevenant Van, Ann (2000). “Le disjoint fait Ouvre”. En: Roelens, Nathalie, (2000) *Jacques Derrida et l’esthétique*. Paris: L’Harmattan. pp. 71-85.
- Shakespeare, William (2015). *Dramas históricos*. Madrid: Gredos.
- Street, Alan, (2005) “Memoire: on Music and Deconstruction”. En: *Musicological Annual*. Vol. 41, No 2.
- Solal, Martial. (2006) “Trois textes sur Ornette Coleman”. En. *Les Cahiers du jazz, nouvelle série*, N. 3. *Dossier Martial Solal*. Paris: Editions Outre Mesure. pp. 61-63.
- Solis, Dirce Eleonora (2020). “La hospitalidad en el pensamiento de la deconstrucción”. *Revista Disertaciones*, Vol. 9, No. 2. pp. 7-23. Disponible en: <https://ojs.uniquindio.edu.co/ojs/index.php/Disertaciones/article/view/387>
- Steinmetz, Rudy (2000). “Spectres de l’esthétique” En: Roelens, Nathalie, (2000). *Jacques Derrida et l’esthétique*. Paris: L’Harmattan. pp. 43-60.
- Subotnik, Rose (1996). *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. Mineapolis: University of Minessota Press.
- Sychrava, Juliet (1989). *Schiller to Derrida. Idealism in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szendy, Peter (1999). “Musicanimalités (expherimentun phonocriticum)”. En: Mallet, Marie-Louise (Ed.) (1999). *L’animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris: Galilée.



- Taccetta, Natalia (2013). "Historia/Histoire(s). Las imágenes de Walter Benjamin y Jean-Luc Godard". En: *Toma Uno*. Vol. 2. No. 2. pp. 87-102. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9329>
- Trottein, Serge (2011). "Pour une esthétique des *parerga*: Lire Derrida avec Kant". En: Jdey, Adnen (Ed.) (2011). *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*. Nantes: Éditions Cécile Defaut. pp. 237-260.
- Trujillo, Iván (2009). *Jacques Derrida, estética y política. I. El riesgo de defenderse*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Trujillo, Iván (2020). "La nación esencial. Breve introducción al problema del 'nacional-filosofismo'". En: *Revista Disertaciones*, Vol. 9, No. 2. pp. 25-35. Disponible en: <https://ojs.uniquindio.edu.co/ojs/index.php/Disertaciones/article/view/388>
- Trujillo, Iván (2021). "La institución ficticia. Literatura y fenomenología en Jacques Derrida". En: *Revista de literatura Universidad de Chile*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Tschumi, Bernard (2015). "Derrida: un alleato e un ami". En: *Aut-Aut. Un matrimonio sfortunato. Derrida e l'architettura*. No. 368. pp. 15-18.
- Tschumi, Bernard (1994). *The Manhattan Transcripts*. London: John Wiley & Sons.
- Turnheim, Michael (2006). "Le temps déchire. Adorno et Derrida sur le jazz. Le temps déchire. Adorno et Derrida sur le jazz". En: *Les Cahiers du jazz, nouvelle série*. No. 3. Dossier Martial Solal. Paris: Editions Outre Mesure. pp.119-132.
- Van Camp, Nathan (2011). "Negotiating the Anthropological Limit: Derrida, Stiegler, and the Question of the Animal". En: *Between the Species*, Vol. 14. No. 1. pp. 57-89
- Vattimo, Gianni (1992). *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Vela Castillo, José (2006). "Derrida-en-deconstrucción: leer la arquitectura". En: *Oppidum*, No.2, pp. 321-336.
- Vitale, Francesco (2015). "La casa in decostruzione. Derrida e la legge dell'oikos", En: *Aut-Aut. Un matrimonio sfortunato. Derrida e l'architettura*. No. 368. Ottobre-diciembre, 2015. pp. 88-104
- Warburg, Aby (2013). *La primavera de Boticelli*. Madrid: Casemiro Libros
- Webber, Melvin (1968). "The post-city Age". En: *Revista Daedalus*, v. 97, No. 4, pp.1091-1110. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i20013409>
- Weigel, Sigrid (2012). "El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin". En: *Boletín de Estética*. Vol. 8, No. 19. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Estéticas. pp. 3-44.
- Whiteman, John (1987). "On Hegel's Definition of Architecture". En: *Assemblage*, No. 2 pp. 6-17 The MIT Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3171085>. Accessed: 22/06/2014 03:32
- Wigley, Mark (1993). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Massachusetts: MIT Press.
- Winckelmann, Johann Joachim (1999). "Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura". En: *Verdad y belleza. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial.
- Wymeersch, Brigitte van (1996). "L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme". En: *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, Vol. 94. No. 2. pp. 271-293. [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0035-3841\\_1996\\_num\\_94\\_2\\_6989](https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1996_num_94_2_6989)
- Wocke, Brendon (2013). "Derrida: Textually Onscreen". En: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, No. 11, pp. 93-112.
- Woodward, Keith (2013). "Spacing Deconstruction". En: Mary Caputi, Vincent J. Del Casino, Jr., *Derrida and the Future of the Liberal Arts: Professions of Faith*, pp. 224-248.
- Wolfe, Cary (2009). *What is Posthumanism?*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Yelin, Julieta (2011). "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en "Investigaciones de un perro"". En: *Revista Anclajes*, Vol. 15, No. 1. pp. 81-93.
- Young, James (2000). "Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture". En: *Jewish Social Studies, New Series*, Vol. 6. No. 2. pp. 1-23.
- Zevi, Bruno (1981). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Poseidón.