

# Nancy *t(R)*opías

## **CRUZAR LAS MIRADAS: JACQUES DERRIDA Y JEAN-LUC NANCY**

**Julián Santos Guerrero**

Mis verdaderos amigos me intimidan siempre.  
(J. Derrida)

Sí, hay algo más que un diálogo en un cruce de miradas. La confabulación amistosa, la oscura complicidad de un secreto compartido, el dulce requerimiento del deseo o, incluso, la agresividad contenida de los competidores; sí, todo ello puede decirse en un cruce de miradas. Pero aún hay algo más, o menos, en las miradas, incluso más allá de lo que parecen o creen decir, más allá de lo visible, de lo previsible. En un cruce de miradas hay una ceguera abierta a la fabulación, siempre hay más o menos de lo que dicen los videntes, como si un testigo ciego se entrometiera en las miradas. De este modo, en un cruce siempre habría, como regla general (una regla ya del quiasmo), más de dos, más de un par, más de una pareja o una paridad; siempre pues una dislocación y una falta de coincidencia en el cruce de miradas.

Trataremos aquí de cruzar dos miradas: Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy. Por supuesto dos amigos a quienes interesan cuestiones similares. Nos ha parecido interesante ver cómo estos dos autores se miran uno a otro y, de paso, averiguar algo sobre la mirada de cada uno y sobre la mirada en la deconstrucción. Podríamos decir que se trata en lo que sigue de un cruce de miradas en deconstrucción.

La cuestión del mirar y del ver es un viejo asunto, viejísimo ya en filosofía. Es algo evidente que gran parte de nuestros conceptos gnoseológicos están teñidos, por metonimia o por alusión directa, de los modos del ver: videncia, evidencia, transparencia, reflexión, especulación; idea, aspecto, representación, etc. E incluso, que nuestras concepciones «vulgares» de espacio y tiempo, o de experiencia en general están sujetas a un trascendental de lo visible.

# Nancy t(R)opías

Desde luego, también una deconstrucción es la operación de «un punto de vista» (y ahí, indiscutiblemente, entrarían todos esos puntos que puntean los textos de Derrida y de Nancy: *point de folie*, *point de vue*, *point de suture*, *points de suspension*, *ponctuations*, *etc.*)<sup>1</sup>, un punto de vista que no sólo alcanza a la filosofía o a sus manifestaciones más o menos al uso, sino a la actualidad de cuanto tiene lugar y, en especial, a sus formas de legitimación. Pues bien, asumiendo esa duplicidad de la palabra francesa *point* (adverbio de negación: no, nada, sin. Y sustantivo: punto) el punto de vista, *point de vue*, y por tanto el punto en el que unas miradas se cruzan, no resulta evidente y menos aún cuando sabemos que ver no es jamás el acto inocuo de la simple pasividad refleja, sino la inclusión en un mundo, la activa operación también que desborda la confortable disyuntiva entre acción y pasión.

Y es que el ejercicio de lucidez puesto en marcha por una deconstrucción (la deconstrucción también es una «locura de la luz»), se encuentra cogido de ese «punto de vista» y, por ello, de un juego de perspectivas o de diversidad en el enfoque de las miradas; y asimismo de una cierta anulación de la vista, de lo sin vista, de la ceguera o de un punto ciego, *point de vue*, que a la par que singulariza los enunciados deconstructivos bajo una firma (es preciso tener en cuenta que la deconstrucción no apelaría a ninguna «razón universal» o a ninguna «vida del espíritu» global y universalmente compartida), también los desapropia o desplaza su propiedad.

Con todo ello, una deconstrucción impide la apropiación absoluta de sus enunciados por parte de alguien, y no se deja gobernar por la responsabilidad limitada de una intención o de un «yo quería decir». Hay en la deconstrucción, en sus escritos, en sus proposiciones, incluso en sus silencios, una demanda de responsabilidad infinita, un cruce de miradas con el otro más allá de las previsiones del firmante, del que pone el nombre a las propuestas o a los actos deconstructivos; lo cual exige ya hacerse cargo también de lo que no se ve, de lo que no se puede ver ni prever, así como de lo que está por ver. Una deconstrucción se halla siempre expuesta a la mirada del otro.

En resumen: un punto de vista es siempre más y menos de una vista, de una vista única. Es aun la interrupción de la vista, su opacidad o su ceguera. Ahora bien, si

---

<sup>1</sup> La tercera parte del libro que Derrida dedica al estudio de la obra de Nancy, *Le toucher. Jean-Luc Nancy* (Galilée, Paris, 2000), lleva un título que traduciríamos por «puntuaciones: "y tú."» La traducción de todas las citas referidas a los textos en francés en el presente ensayo es nuestra.

# Nancy t(R)opías

tuviéramos que asignar nombres a esas miradas que se cruzan en deconstrucción, cosa que por ahora está por ver, diríamos que estos serían Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida. Dos amigos declarados.

## MIRADAS

En enero de 2000 se publicó una obra del primero: *Le regard du portrait*<sup>2</sup>. Un pequeño volumen en el que Nancy viene a cuestionar lo que un retrato mira. «La mirada del retrato» explica ese doble genitivo de la mirada que se encuentra en la tela y que, en cierto modo, el retrato nos lanza desde dentro. También la mirada que recae sobre el retrato, la mirada del espectador que, a su vez, se siente mirado. En los mismos días de enero de aquel año, en idéntica editorial e impreso en la misma imprenta, apareció el libro de Derrida titulado *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, un homenaje de amistad al filósofo y al amigo.

En este caso la cuestión de la mirada abre el texto y rotula la pregunta básica del mismo: «¿Cuando nuestros ojos se tocan, es de día o de noche?». No estoy en condiciones de decir si ambos autores leyeron mutuamente sus manuscritos antes de la imprenta, pero en el escrito de Nancy hay una ausencia que cuando menos me parece digna de observarse. En un profuso aparato crítico, como es acostumbrado en él, aparecen referidas una gran cantidad de obras de distintos autores que arrojan ideas sobre el tema del retrato. Derrida aparece citado con una referencia a «*Forcener le subyectile*»<sup>3</sup> de 1986 (nota 1, p. 27), e incluso podría decirse que la alusión a los temas del *jet* y del *sub* por parte de Nancy resultan llamadas no eludibles para aquel que conoce la obra de Derrida. Así las frases finales del libro de J-L.N. citan en cierto modo y se dan cita textualmente con aquél: «Cita [*rendez-vous*] en un destello del *sub* y del *jet* (del soporte y de la pintura).»<sup>4</sup>

Sin embargo, y esto es lo chocante del caso, no hay ninguna referencia a *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990, el libro que Derrida había escrito diez años antes sobre el retrato y que a nuestro modo de ver constituye una innegable aportación a la literatura crítica sobre el tema. Ni siquiera allí donde Nancy se pronuncia

---

<sup>2</sup> NANCY, J.-L., *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000.

<sup>3</sup> En THÉVENIN, P., et DERRIDA, J., *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Gallimard, Paris, 1986.

<sup>4</sup> *Le regard du portrait*, op. cit., p. 83.

# Nancy t(R)opías

sobre esa mirada del retrato que «no mira objeto alguno», y que debe tener algo que ver con la ceguera. De hecho cita los retratos de ciegos que hace el pintor Miquel Barceló y aún las palabras de éste traídas de un libro suyo:

Trabajo a menudo con un ciego. [...] Cuando se hace un retrato, hay una cosa que nunca puede evitarse, es la mirada de su modelo [...] Con el ciego hay una especie de *impunidad maravillosa* que permite evitar ese miedo a la mirada.<sup>5</sup>

Con esta «ausencia» no queremos hacer interpretación alguna sobre las intenciones del autor; es más, el hecho podría ser perfectamente no intencionado, incluso puede que él ni siquiera hubiera leído por entonces el libro de Derrida, y tampoco J.D. se hace eco de ese silencio. Pero sí interesa observar que las miradas son diferentes y que puede que se den cita sin citarse mutuamente, sin solicitar la intención de los autores. Puede que en deconstrucción las miradas se crucen sin verse. Y así, la mirada del retrato (y otra cuestión sería saber si hay o no retrato preciso de la deconstrucción, teniendo en cuenta que todos aquellos que escribimos sobre o en deconstrucción tenemos una imagen, una «idea» de la deconstrucción, un cierto «retrato» más o menos nítido<sup>6</sup>), la mirada del retrato, decíamos, es diferente en el caso de Derrida y en el caso de Nancy; no obstante puede que se den cita, que se citen sin citarse en esa cita sobre la «*impunidad maravillosa*». Más adelante volveremos a esta cuestión.

Una mirada es una firma, ella conforma el rostro del que mira y confirma su singularidad, al mismo tiempo que lo ex-apropia, que pone la propiedad fuera de sí. La mirada es un modo de la afección, del estar afectado y, por ende, un paso fronterizo entre lo pasivo y lo activo. La mirada certifica que no se es «en sí», su forma de apropiación nos desapropia allí mismo donde estampa nuestra firma, la firma de la mirada. Y la deconstrucción es un pensamiento de la firma y, en ese sentido, de la singularidad y del acontecimiento.

Se precisa una distancia de separación para que haya cruce de miradas, a no ser que los ojos puedan cruzarse como se cruzan los labios o las bocas, puedan besarse y, en ese

---

<sup>5</sup> Citado en *Le regard du portrait, op. cit.*, pp. 73-74, nota 2.

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión y sobre la ceguera implícita en los textos deconstructivos nos hemos extendido en nuestro libro *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

# Nancy t(R)opías

caso, ésta es la pregunta de Derrida, «no se sabe si es de noche o de día». Esa distancia y ese cruce entre los ojos o entre las miradas es ahora nuestro problema.

## LA DISTANCIA DEL CRUCE

La tesis que configura el libro de Nancy es la siguiente: «¿Dónde tiene el sujeto mismo su verdad y su efectividad? En ninguna otra parte que en el retrato». -Y apostilla: «Por consiguiente no hay sujeto sino en pintura, al igual que no hay pintura sino del sujeto.»<sup>7</sup>

Esto es, el tema, el sujeto de la pintura, es el sujeto como tal. No hay otro tema de la pintura que no sea esa forma estructurada de la vuelta sobre sí, de la reflexión y de la donación de sentido que es el sujeto. Pero en el retrato no sólo alcanza el sujeto su verdad sino que el tema, la temática expuesta en la pintura sea ésta cual fuere, alcanza también su efectividad, su verdad. Lo que viene a ser efectivo, activo, actuante, soporte y agente de la acción (podría derivarse esto a la «existencia» en general), *sujeto* pues, no acontece o no viene a su verdad sino en pintura. Y, del mismo modo, la tesis dice que la verdad tiene efectivamente lugar, la verdad como sujeto, en la pintura<sup>8</sup>. Otro modo de «*la vérité en peinture*»<sup>9</sup>: «No hay sujeto sino en pintura».

Es necesario pormenorizar aquellas frases para entender su calado y no solaparlas directamente con propuestas heideggerianas o derridianas sin más.

Para Nancy, en la pintura el sujeto está expuesto. O dicho de otro modo, en ella se produce la «exposición» de su interioridad, de lo que el sujeto es en absoluto. El término «exposición» se halla regulado por el autor según una nomenclatura muy precisa y, desde luego, no es una simple traducción o un trayecto que fuera del interior a un exterior visible o aprehensible por los sentidos:

La «exposición» —comenta Nancy en *Corpus*— no significa que la intimidad es arrancada de su apartado [*retranchement*, también reducto, sustracción] y llevada

---

<sup>7</sup> *Le regard du portrait*, op. cit., «Prière d'insérer». Página volante y anexa del libro.

<sup>8</sup> «Esto quiere decir más bien, que la verdad *haría arte*, o más exactamente, que ella sería su propio arte -sus propias artes.» Cf. NANCY, J.-L. *Les Muses*, Galilée, Paris, p. 60.

<sup>9</sup> Podría iniciarse aquí una reflexión sobre la mayor o menor adherencia de Nancy y de Derrida a la tesis de Heidegger expuesta en *El origen de la obra de arte*: «La esencia del arte es la puesta por obra de la verdad.» Para ello habría que remitir ineludiblemente, de ahí la referencia, al texto de Derrida *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

# Nancy t(R)opías

hacia afuera, puesta a la vista. [...]. La «exposición» significa por el contrario que la expresión es ella misma la intimidad y el apartado».

[...] no es la puesta a la vista de lo que, muy primeramente, hubo estado oculto, encerrado. Aquí la exposición es el ser mismo (esto dice: el existir). O mejor aún: si el ser, en tanto sujeto, tiene por esencia la autopoición, aquí la autopoición es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. *Auto = ex = cuerpo.*»<sup>10</sup>

De esta manera el *ser para sí* que le comporta como sujeto es ganado merced a una previa ruptura de sí, del sí mismo o del *autos* que se expone en una superficie expositiva. La realidad del sujeto es pues, una *arealidad*, o lo que es igual, según la anotación precisa de Nancy: «naturaleza o propiedad de *área*» y asimismo «una realidad tenue, ligera, suspendida: la de la separación que localiza un cuerpo o en un cuerpo».

Y sigue precisando:

Pero ese poco de realidad hace todo lo *real areal*, donde se articula y se juega lo que ha sido llamado la arqui-tectónica de los cuerpos. En ese sentido, la *arealidad* es el *ens realissimum*, la máxima potencia del existir, en la extensión total de su horizonte. Simplemente, lo real en tanto que *areal* reúne lo *infinito* del máximo de existencia («quo magis cogitari non potest») con lo absoluto *finito* del horizonte *areal*.<sup>11</sup>

Aquella exterioridad es esencial al existir y viene a llevarse a cabo como un paso por la tela, a través de la tela del retrato. Pintar (metonimia del retratar) es la puesta en obra del sujeto, una puesta por obra que, con cierta connotación heideggeriana, no se deja pensar sin embargo en términos de revelación o desvelamiento de un yo, sino más bien como un «sacar fuera» esa cierta «interioridad infinita», movimiento superficial o de venir en superficie que constituye el adentro y el afuera mismos del sujeto, su intimidad y su existencia.

La extensiva y extensa «*arealidad*» pone al sujeto en un mundo y le configura como relación, relación no obstante en la suspensión o *retranchement* que es su ser-expuesto, en el límite de una insondable interioridad, *infinitud*, dentro del marco mismo de su figura, de su retrato, de su *finitud*. Límite interno y externo simultáneamente, finitud e

---

<sup>10</sup> NANCY, J.-L., *Corpus*, Métalié, Paris, 2000, p. 32.

<sup>11</sup> *Corpus, op. cit.*, p. 39.

# Nancy t(R)opías

infinitud conjugadas en una figura<sup>12</sup> que no representa ya algo exterior a ella sino más bien la presentación, la *exposición* como el venir a ser de éste, ése o aquél sujetos singulares.

Visto así el retrato no tiene un simple carácter representacional sino efectivo y comunicativo. El retrato efectúa la vuelta o el *para sí* del sujeto a través de la inclusión de un otro que se habilita en la misma forma de la exterioridad -incluso él mismo como otro-. Por el retrato tiene lugar esa vuelta, y no ya como el ser presente ante sí de un sujeto idéntico a sí mismo que se reconoce y se identifica, sino como el ejercicio de un «sacar»<sup>13</sup> o un hacer presente una ausencia básica, ausencia de fundamento o, lo que es igual, una insalvable distancia de separación en el *para sí* que de un modo irreductible y asimétrico coloca y constituye al sujeto a través de la mirada del otro<sup>14</sup>. Ser sujeto es ser para otro, literalmente.

De este modo, y mediante ese desajuste que el retrato opera (y bien entendido que no sólo habría retratos en pintura), se lleva a cabo la fabulación del sujeto, se pone al sujeto en disposición de invento, de fábula. Así pues, en el retrato se inventa el sujeto<sup>15</sup>.

Ni que decir tiene que esa intimidad o esa separación de sí en el *en sí* del sujeto no constituiría para Nancy un secreto guardado o mantenido en otro lugar, un no dicho o un

---

<sup>12</sup> Este límite, del que sólo un pensamiento finito o de la finitud puede hacerse cargo, estaría roto de antemano, doblado, abatido y doblado como el batir o el latir de un movimiento de sístole y diástole que interrumpe y hace llegar las cosas. En el límite la figura se desfigura pues: «La presentación "misma", es la división instantánea del límite, por el límite, entre figura e ilimitación, la una contra la otra, la una sobre la otra, la una para con la otra, acopladas y despegadas del mismo movimiento, de la misma incisión, del mismo latido.» NANCY, J.-L., *Une pensée finie*, Galilée, Paris, 1990, p. 175.

<sup>13</sup> «Retratar es sacar delante, afuera, es presentar, al igual que "*repraesentatio*" (anterior a "*praesentatio*") es puesta delante, puesta en presencia, incluso ejecución en el acto (primer empleo conocido en Cicerón o César). Es *hacer* presente. Retratar es sacar la presencia afuera -aunque sea presencia de una ausencia-.» *Le regard du portrait*, *op. cit.*, p. 50, nota 2.

<sup>14</sup> «El horizonte de nuestras cuestiones no tiene nada de solipsista: es por el contrario aquél donde el retrato es siempre de otro, mas donde, además, el valor del rostro en tanto que *sentido* de otro no se da en verdad sino en el retrato (en el arte).

»La imagen identificatoria remite a su modelo. El retrato no remite sino a sí ya que no remite más que al sí: al sí en tanto que otro, precisamente, única condición para que haya relación» *Le regard du portrait*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> Este también es ya un viejo tema para Nancy que lo había estudiado en Descartes. «El sujeto tiene lugar en tanto dice *yo simulo*, en tanto que dice *yo fabulo*.» NANCY, J.-L., *Ego sum*, Flammarion, Paris, 1979, p. 121. Y desde luego, también un punto de acuerdo con Derrida que en una entrevista titulada «"Il faut bien manger" ou le calcul du sujet» y ante el mismo Nancy, su interlocutor, enuncia: «No ha habido para nadie El Sujeto, esto es lo que quería comenzar por decir. El sujeto es una fábula, tú lo has mostrado muy bien.» DERRIDA, J., *Points de suspension*, Galilée, Paris, 1992, p. 279.

# Nancy t(R)opías

no visto que se retirara a un inaccesible sin fondo, sino la condición misma de la relación, de la ex-posición y por consiguiente, también de la comunicación consigo del sujeto<sup>16</sup>.

## LA MIRADA DEL RETRATO

El retrato no apareció para evocar [rappeler] el recuerdo de existencias queridas o admiradas (*no es un monumento y cuando lo es, comienza a no ser ya un retrato*). Vino para recordar-llamar (rappeler) el sujeto hacia sí mismo, para ejecutar su infinita vuelta hacia sí.<sup>17</sup>

Esta referencia a sí que constituye el *autos* del retrato (dado que en cierta manera, pues, todo retrato es un autorretrato) se articula en tres momentos de los cuales el tercero resulta ser un relevo y una superación dialéctica de los otros dos: Parecido (*Ressemblance*) - Recuerdo (*Rappel*) - Mirada (*Regard*). Tres «erres» que organizan el retorno sincopado del sujeto sobre sí mismo.

### 1.- El Parecido (*Ressemblance*).

Parecerse es ser sí mismo, lo que no quiere decir identificarse consigo sino evidenciar la distancia que separa el *para sí*. El parecido es, justamente, el giro que rodea una ausencia irreparable en el sujeto, una ausencia de sí que le confiere una extrañeza infinita. «*El parecido gira en torno a su propia ausencia*»<sup>18</sup>, así configura una semblanza como ensamblaje posibilitado por esa extrañeza misma. El parecido, sacar el parecido en un retrato, es sacar a presencia la ausencia, evidenciar el «re» de una vuelta que ya no es sobre sí sino sobre o en torno a la ausencia de sí.

### 2.- El Recuerdo (*Rappel*)

De ahí que el retrato hace volver, llama para hacer volver (*rappeler*) no una presencia ida sino la «ausencia infinita». A esto Nancy le pone el nombre de «muerte»<sup>19</sup>. En el retrato se pone en obra la muerte (no *el* muerto) en plena vida, por lo que viene a

---

<sup>16</sup> Cf. *Le regard du portrait, op. cit.*, p. 61.

<sup>17</sup> *Le regard du portrait, op. cit.*, p. 64. El subrayado es nuestro.

<sup>18</sup> *Le regard du portrait, op. cit.*, p. 49, nota 1.

<sup>19</sup> Cf. *Le regard du portrait, op. cit.*, p. 55, nota 2.



# Nancy t(R)opías

exponer el umbral que da acceso a lo inaccesible. Nancy ya había tratado el tema en «Sur le seuil» al comentar *La muerte de la Virgen* de Caravaggio<sup>20</sup>, y había precisado que la muerte es siempre otra cosa, otra cosa distinta a la muerte, porque no tiene sentido, no organiza referencia alguna. Mas bien «Un otro o una otra que no fuese la muerte, y que no sería "la vida del espíritu", sino aún la muerte, lo otro de la muerte que no es ella misma sino lo otro, la alteración infinita, nosotros otros mortales, nuestras existencias en el umbral.»<sup>21</sup>

La palabra *Rappel* quiere decir asimismo recuerdo. El retrato recuerda aunque no ya una presencia habida sino la presencia «inmemorial» de la ausencia que fondea todo existir.

### 3.- La Mirada (*Regard*).

*Regarder* contiene una forma de guardar, de vigilar y tener cuidado o estar al cuidado<sup>22</sup>. Esto quiere decir que mirar viene a ser mirar por, emplazarse en un mundo y, en ese sentido, dar sentido y soportar el sentido que pasa por el otro, por el otro del sentido también, o por una cierta locura del sentido. La mirada es, pues, una incorporación al mundo en virtud de una guarda que pasa por otro y se extravía en su retorno: «Extraviarse en su mirada ¿no es eso pintar?»<sup>23</sup>

En la mirada el sujeto se compromete en el mundo y, así pues, «se pone en juego»:

En la mirada soy puesto en juego. No puedo mirar sin que *ello me mire* [*ça me regarde*, sin que ello me concierna]. Lo que el retrato presenta es siempre esa guarda de sí - y esto con ella: cómo el *sí* se guarda porque se extravía. Cómo su ser para sí no tiene lugar sino en ese fuera de sí, por delante de sí, donde un rostro para sí mismo desconocido toma el mundo en plena cara.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> «Sur le seuil» en *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, pp. 99 y ss.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 115.

<sup>22</sup> Otra referencia a «El origen de la obra de arte». Las implicaciones de la *Bewahrung* heideggeriana son evidentes. Como es sabido Heidegger conceptualiza a través de esta palabra la acción de contemplar una obra de arte: «Dejar que la obra sea una obra, es lo que denominamos el cuidado [*Bewahrung*] por la obra. Es sólo por mor de este cuidado por lo que la obra se da en su ser-creación como aquello efectivamente real, o, tal como podemos decir ahora, como aquello que está presente con carácter de obra.» HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte» en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995.

<sup>23</sup> *Le regard du portrait*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>24</sup> *Le regard du portrait*, *op. cit.*, p. 75.

# Nancy t(R)opías

Mirar es ser mirado y ser comprometido, recoger una llamada de las cosas e implicarse en un universo de sentido<sup>25</sup> a través de una extrañeza y una alteridad constitutiva del que mira, y que se pone por delante o se expone en la mirada. Mirar es ser comprometido, ex-puesto, y ser mirado; porque la mirada se halla adscrita a esa vuelta incierta, a esa pérdida o extravío en la mirada propia.

Por la mirada del cuadro son los ojos del otro quienes me miran en su extrañeza, y por los ojos del otro mi mirada se pierde y yo expongo la extrañeza que me configura, extrañeza que nos reúne y que me saca hacia delante como un sujeto a través de unos ojos que miran. De ahí que sea en extremo importante distinguir el ver y el mirar: el primero se conforma a los objetos, es un modo de la percepción enfocada a un objeto. El ver ve lo visible. Sin embargo «mirar, dice Nancy, lleva el sujeto adelante.»<sup>26</sup> Lo que ve el mirar no es *lo* que se ve sino la videncia, y ésta no es sino la puesta hacia delante del sujeto, su quebradura básica que se ofrece a las cosas y que por ella conecta con las cosas; un sujeto que se constituye a través de su extrañeza. Este aspecto es el descubrimiento que se opera en las pinturas rupestres:

Entonces, el ojo que hasta allí no había hecho más que percibir las cosas se descubre vidente. Ve esto, que ve. Ve que en ello ve: ve en ello allí donde hay alguna cosa del mundo que se muestra. Y también es ver siempre en la noche de la gruta la mirada recta tendida en la negra profundidad. En ello ve la Idea, la extrañeza, la figura: está abierto por ella y en ella, está sobre ella ritmado, y ella es el Monstruo que él mismo es. Ve lo invisible y el desvanecimiento de sentido de su propia presencia en el mundo.<sup>27</sup>

De aquí entonces que la pintura sea siempre una cita fallida, la cita con un otro que extravía la identidad y la propiedad sobre sí del sujeto autofundado e idéntico a sí mismo,

---

<sup>25</sup> En *Les Muses* Nancy matizaba esa noción de mundo: «El sentido que es el mundo en sí mismo, ese sentido inmanente de ser *ahí* y nada más, viene a mostrar allí [en la figura de la cueva rupestre] su trascendencia: que es el no tener sentido, no comprometer ni permitir su propia asunción en ningún espacio de Idea ni de Fin, sino el presentarse siempre como su propio extrañamiento [...] Si la condición de una presencia en general es su situación en un lugar, en un tiempo y para un sujeto, entonces el mundo, y el hombre en el mundo, es la presentación de una presencia sin presencia. Ya que el mundo no tiene ni tiempo, ni lugar, ni sujeto. Es pura y simple presentación monstruosa, que se muestra como tal en el gesto del hombre recortando los contornos de la aparición que nada soporta ni delimita.» *Op. cit.*, p. 124.

<sup>26</sup> *Le regard du portrait, op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>27</sup> *Les Muses, op. cit.*, p. 131.

# Nancy t(R)opías

una cita fallida de antemano. El cuadro es una forma de dar(se) cita: «Un retrato ¿no es ante todo y para acabar, una cita [*rendez-vous*]?»<sup>28</sup>

## CRUCE DE MIRADAS O CITA A CIEGAS<sup>29</sup>

Ninguna referencia a *Mémoires d'aveugle*, decíamos. El texto de Nancy sobre la mirada está planteado en términos de videncia. La mirada es videncia que incluso ve lo invisible, y no se puede mirar sin que *ça me regarde* o sin que ello me competa, me comprometa, me llame o me requiera. *Ça*, ello, la infinitud constitutiva que en el límite del mirar se expone en su limitación finita. Corte y continuo a la vez, cambio secuencial de la sístole a la diástole.

Referencia única en *Le regard du portrait*: «Con el ciego hay una especie de *impunidad maravillosa* que permite evitar ese miedo a la mirada. Ver sin ser visto».

— Lo cual no quita que no se pueda mirar sin ser mirado, ya que la mirada no concierne sólo al ojo, sino al rostro entero. Por la mirada se ve la videncia, no lo visible, la condición del ver, no el objeto visible.

— Pregunta de Derrida: «¿Cuando nuestros ojos se tocan, es de día o de noche?».

— Para Derrida el dibujo, y el retrato por tanto, es ciego. Es decir: hay en el dibujo una heterogeneidad con el espectáculo, con lo visible. El dibujo es siempre un dibujo *de* ciego, una ceguera dibujada y sobre ella, sobre la piel tersa del dibujo, sobre un ciego pintado, el acto ciego del pintar se dibuja, se retrata. El trazo que abre la luz, o que hace venir la luz, es un trazo ciego. Un acontecimiento de apertura o de donación de la luz es ciego en sí. Rigurosamente heterogéneo con la luz y la vista. Doble ceguera en el retrato.

— El monoteísmo se caracteriza no tanto por la unidad del dios como por la propiedad que esencialmente funda esa unicidad: a saber, la invisibilidad<sup>30</sup>. Es la retirada de lo visible lo que da al monoteísmo su condición. Porque es invisible, Dios no está sujeto

---

<sup>28</sup> *Le regard du portrait, op. cit.*, p. 82.

<sup>29</sup> Debo este feliz hallazgo lingüístico a Paco Vidarte.

<sup>30</sup> Cf. *Le regard du portrait, op. cit.*, p. 66.

# Nancy t(R)opías

a la perspectiva, al punto de vista, a la fracción de la vista que se localiza y se determina. Los dioses múltiples se dan a ver, se muestran en su multiplicidad entregada y dada a los ojos de los mortales, exponen su figura y así su inmanencia. Un invisible absoluto abre el espacio teórico de una teología negativa y, por ende, la exigencia de un representante. Cristo es el aspecto visible, el hijo significativo, y su sacrificio, la muerte del hijo es una figura de la castración. Ceguera y castración.

De aquí la propuesta nancyniana de «deconstrucción del cristianismo»<sup>31</sup>.

— Derrida ha preguntado: «¿Es que de algún modo no reemplazas lo lleno del dios único del monoteísmo por la apertura a la cual él mismo en cierta forma debe someterse?»

— No se trata de una apertura infinita sino *al* infinito, y en ese sentido es preciso también contar con los bordes, con el contorno, con su límite, con su interrupción o su discontinuidad<sup>32</sup>.

— En el tacto, en el toque y contacto del objeto dibujante con la tela o el papel, con el soporte, una ceguera se apunta. Una ceguera tantea y, a tientas, dibuja su contorno en la tiniebla, con el dedo, con la punta del dedo. Nancy, dice Derrida en *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, es el pensador que más profundamente ha pensado el tacto. Todo los sentidos son incluidos en el corpus del tacto. J.-L. Nancy:

El modo de presentación de un límite en general no puede ser la imagen propiamente dicha. La imagen propiamente dicha presupone el límite que la presenta o en el cual ella se presenta. Pero el modo singular de la presentación de un límite, es que ese límite venga a ser *tocado*: es preciso cambiar de *sentido*, pasar de la vista al tacto.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> NANCY, J.-L., «La déconstruction du christianisme», *Les Études philosophiques*, nº4, 1998. También desde luego remitimos a NANCY, J.-L., *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris, 2002. Traducido al español: *La creación del mundo o la mundialización*, Paidós, Barcelona, 2003. Sobre todo el capítulo titulado «Acerca de la creación».

<sup>32</sup> Puede seguirse este «diálogo» entre Nancy y Derrida en la transcripción del «Diálogo entre Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy - Seance finale du Colloque "Sens en tout sens"», Paris, Collège International de Philosophie, Janvier 2002. De ella están sacados el párrafo de nuestro escrito al que se adjunta la presente nota a pie de página y el anterior, la pregunta de Derrida.

<sup>33</sup> NANCY, J.-L., *Une pensée finie*, op., cit., p. 179.

# Nancy $t(R)$ opías

— Tocar es siempre tocar el límite. Es decir, tocar lo intocable, tocar la interrupción de los sentidos, del sentido. De ahí que siempre se toca un límite y, al tiempo, se toca más allá del límite. El límite, lo que el límite tiene de límite, la limitación misma ya no se toca, no puede tocarse, es la imposibilidad del tocar: siempre más allá, siempre más acá, entre la caricia y la penetración, entre el amor y el acto criminal.

— Puede decirse que si los ojos videntes no ven los ojos como tales, si miran y ven más bien el ver del otro, entonces son ciegos para el objeto, para sus ojos. Son ciegos para el ojo, son la oclusión del ver: la mirada es siempre ciega. Los ojos al mirar (se) ciegan.

En el tocarse de los ojos, en el ojo (por) ojo, hay ceguera. El tacto del ojo, el gesto derridiano, es pues una interrupción de la mirada. Si hay mirada, *s'il y en a*, ésta se entreteje, se injerta con la ceguera. Por su parte, si hay ceguera, si la hay, *s'il y en a* siempre queda el terror del ser visto sin saber, sin saber a ciencia cierta si se es visto. Ciego para el ver pero «tal vez» no para la mirada.

— *Hipótesis, pues, de la vista*: «Nosotros somos sus ojos o el doble de sus ojos. Endeudamiento sin fondo, prótesis terrorífica, y siempre se puede suponer este horror en la mirada del dibujante, pero la hipótesis es tan medusante para el uno como para el otro.»<sup>34</sup>

Cuando el retratista se retrata retratando o pintando otro objeto diferente de sí, entonces el observador hace las veces de sus ojos, reemplaza el lugar de los ojos del retratista, se sitúa en lugar del espejo. Para verse debe salir de sus ojos, sacarse los ojos, devenir ciego o ver por los ojos de otro ya que no hay objeto, como tal, sin espectador supuesto: hipótesis de la vista.

Hipótesis por debajo de cualquier tesis, aunque fuese negativa. Hipótesis como suposición o probabilidad, como cierta indeterminación. El autorretrato depende de unos terceros, de unos testigos ciegos, de su memoria de testigo, de sus *Memorias de ciego*.

Como el género de las memorias, el autorretrato aparece siempre en la reverberación de múltiples voces. Y las otras voces forman una extraña polifonía que hace resonar el retrato. Llamada sin posible simetría ni consonancia.

— ¿Múltiples voces y múltiples miradas, pues?

---

<sup>34</sup> DERRIDA, J., *Mémoires d'aveugle*, Louvre / Réunion des Musées nationaux, Paris 1990, pp. 65-66.

# Nancy *t(R)opías*

— Sí, la ceguera no es una negación de la vista, no forma par dialéctico con ella. Tampoco es la inclusión *del* otro de la vista en el acto mismo del ver. Más bien es la explosión de la vista o del globo ocular. Estallido que trae consigo la imposibilidad de síntesis, de totalidad, de globalidad. Explosión y ruina de la vista antes del Ojo, de cualquier ojo, incluso del ojo propio y del ojo de Dios, y sin promesa de restauración, porque la explosión de la vista es ya el estallido *del* otro. Sin el Otro, con otro, *con* un otro de más, siempre más de un otro, más de uno: *Autorretrato y otras ruinas*.

— Pero siempre queda el terror de ser visto sin saber, de ser mirado sin saberlo. Las miradas pueden cruzarse sin cita previa, en la ceguera de cualquier cita incluso en la cita de otro (en la cita de Barceló, por ejemplo) porque un retrato, incluso un autorretrato (incluso aunque éste sea un autorretrato de la deconstrucción) siempre depende de otro, de ahí que nunca se sabrá si el otro miente, nunca se sabrá si el auto-rretrato es del autorretrato:

Si lo que se llama autorretrato depende de lo que hace que se le llame «autorretrato», un acto de nominación debería permitirme, *a justo título*, llamar autorretrato a cualquier cosa, no sólo a cualquier dibujo («retrato o no» sino a todo aquello que me ocurre por lo cual puedo afectarme o dejarme afectar [...] siempre se debe decir del autorretrato «*s'il y en abatí*», «si lo hubiese», «*s'il en restait*», «si quedara».<sup>35</sup>

Porque la ceguera no es jamás «la misma», no es nombrable ni identificable, ni decible ni decidible con respecto a la visión. Por ello suspendida y bajo sospecha, «tal vez». No hay certeza de la ceguera, lo que no quiere decir que haya una seguridad negativa. Habitada así por un secreto, la ceguera comporta un «no se sabe» en el orden del ver que abre la fabulación infinita, el decir todo, el todo puede decirse, el relato del ciego con que arranca la literatura. Una mirada homérica en cada escrito literario: pasión del secreto y de la literatura<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *Mémoires d'aveugle, op. cit.*, p. 68.

<sup>36</sup> A este respecto se hace inevitable la referencia a una polifonía deconstructiva en el libro de varios autores: (Sous la direction de Michel Lisse) *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Galilée, Paris, 1996.

# Nancy t(R)opías

— Una diseminación del otro esparce la semilla como la vista, impide la reunificación de la mirada y del sentido. ¿Quién nos mira a través de una visera? ¿Quién o qué nos mira sin ser visto?, ¿impunemente? ¿*Ça nous regarde*? Ello nos mira, nos compete y ¿en qué medida no compromete? ¿Quién o qué nos conmina a responder? ¿Cómo responder a *no se sabe* qué, a *no se sabe* quién? Y entonces, ¿cómo limitar la respuesta y responsabilidad?

— El gesto derridiano, y sobre todo su cuestión irresoluble («¿Cuando nuestros ojos se tocan, es de día o de noche?»), es un momento autodeconstructivo, la suspensión de cualquier tesis, afirmativa o negativa. Si la videncia es tacto, y el tacto es separación de sí, mirar tiene un punto ciego, es la puesta en camino de una ceguera a tientas, tanteando, al borde del precipicio.

— No hay el tacto como tal, no hay la vista como tal, no hay el sentido como tal, no hay, no hay, no hay, no hay. Lo que hace Derrida siguiendo a Nancy es reducir la vista al tacto y el tacto es tocarse y éste es la suspensión del «tocar» y del «se», del reflexivo. La deconstrucción no se conoce, no se contiene y depende de otro. Nunca se sabrá si hay deconstrucción. La deconstrucción «*s'il y en a*», si la hay, no está de acuerdo consigo.

— «Maravillosa impunidad» para inmunizarse a la mirada del otro, a la respuesta, a la responsabilidad. Dejarse mirar por un ciego es dejarse afectar por lo inmune a mi mirada y, en ello, por lo inmune a mi respuesta, por la falta de respuesta o de responsabilidad. «Maravillosa impunidad», pues. *He aquí otro gesto deconstructivo*.

— Cuando miro a alguien que ve, la significación viva de su mirada me disimula, en cierta manera y en una cierta medida, ese cuerpo del ojo que, por el contrario, en el ciego puedo fijar fácilmente y hasta la indecencia. De aquí se sigue que por regla general -una regla bastante singular y propia para disociar el ojo de la visión- somos tanto más ciegos para ver el ojo del otro cuanto más se muestra éste capaz de ver y cuanto más podemos intercambiar una mirada con él. Ley del quiasmo en el cruce o no cruce de miradas: la fascinación por la vista del otro es irreductible a la fascinación por el ojo del otro, incluso incompatible con ella. Este quiasmo no excluye, por el contrario, convoca el asedio obsesivo de una fascinación por el otro.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Mémoires d'aveugle, op. cit.*, pp. 109-110.

# Nancy t(R)opías

Así, la mirada de un ciego, de un ojo desnudo, sin significación como el órgano sin función o como un «cuerpo sin órganos» del ojo, desorganiza el cruce de miradas, las desorienta; les hace coincidentes sin coincidir, sin incidir en un punto, en un mismo punto, y asignadas ambas a un «*point de vue*» a un punto y a una interrupción de la vista, *point*, nada. Negación sin negatividad

El cruce de mirada con un vidente me disimula, me protege por la que se ve, porque él ve el ver de mi ojo. Lo que se ve me protege, su fabulación me protege y limita mi respuesta y mi responsabilidad a una demanda posible. Sin embargo, la mirada de un ciego infinitiza mi respuesta y viene a asediarme con una insuficiencia de todas mis respuestas, con una responsabilidad infinita: «puedo hacer lo que quiera»; pero poder hacer lo que uno quiera ¿no es el reclamo más irresistible, más fascinante y a la vez más insoportable? ¿No hace de esa «maravillosa impunidad» la llamada de una ilimitada responsabilidad? «Maravillosa impunidad»: *otro gesto deconstructivo*.

## LA RUINA DEL AUTORRETRATO

En deconstrucción las miradas se dan cita, se citan sin citarse, sin verse. Se convocan en un retrato imposible de la deconstrucción, entre *La mirada del retrato* y las *Memorias de ciego*. Se cruzan las miradas sin coincidir, en la ruina del autorretrato, en la imposible totalidad de unas ruinas, ruinas desde siempre, desde el principio del juego. «*Cruzar las miradas*» es pues la ruina del retrato *en y de* la deconstrucción:

De ahí el amor por las ruinas. Y que la pulsión escópica, el voyerismo mismo, aceche la ruina originaria. Melancolía narcísica, memoria enduelada del amor también. ¿Cómo amar otra cosa que no sea la posibilidad de la ruina? ¿que no sea la totalidad imposible? El amor tiene la edad de esa ruina sin edad —a la vez originaria, infante mismo y ya viejo—. Reparte sus disparos, apunta, visita y ve sin ver, amor con los ojos vendados.<sup>38</sup>

Amor en el cuerpo a cuerpo, en la amistad entre Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida, en el cuerpo de la deconstrucción y de su ceguera, de su «singular plural»: «multiplicidad reconstructiva».

---

<sup>38</sup> DERRIDA, J., *Mémoires d'aveugle*, op., cit., p. 72.



# Nancy t(R)opías

Por último, nos permitimos en este poliloquio o en este cruce de miradas en deconstrucción (más de una y más de dos), traer una larga cita de Derrida de la cual, tal vez, todo lo aquí dicho no haya sido más que un largo comentario.

El gesto deconstrutor de Nancy se inscribe pues a menudo en la forma de «no hay “el”...» o «no hay “la”...» [«il n'y a pas “le”...» ou «il n'y a pas “la”...»] Se percibe bien la necesidad. Pero el mismo Nancy sabe que es preciso actuar con astucia, transigir, negociar con ella [con esa necesidad]. Ella le pondría a riesgo de privarle de toda determinación conceptual y, en el límite, de todo discurso —o de entregar éste al empirismo más irresponsable. [...] El artículo definido o definidor se encuentra ya comprometido y requerido por el discurso que le contesta. Con este límite y en esta transacción se explica Nancy en ese cuerpo a cuerpo del pensamiento. Y la deconstrucción también. No, *las* deconstrucciones, ya que sobre todo no hay tampoco «la» deconstrucción. Escribiendo esto me percaté de que el sintagma que se me ha impuesto estos últimos años (o decenios), e incluso aunque yo insistiera sobre la multiplicidad de las deconstrucciones, no es «no hay “el”...» o «no hay “la”...», sino «si lo hay» [«s'il y en a»] (lo puro y lo incondicional bajo tantas y tantas formas: el acontecimiento, la invención, el don, el perdón, el testimonio, la hospitalidad, etc., «si lo hay»). Cada vez que era preciso señalar hacia lo posible (la condición de posibilidad) *como* hacia lo imposible mismo. Y el «si lo hay» [«s'il y en a»] no dice «no lo hay» [«il n'y en a pas»], sino nada hay en ello [«y»] que pueda dar lugar a una prueba, a un saber, a una determinación constativa o teórica, a un juicio, sobre todo no a un juicio determinante. Es otra manera de declinar el «no hay “el”». No es la misma, justamente, y he aquí dos gestos «reconstructivos» irreductiblemente diferentes. Queda que esta multiplicidad se anuncie como «reconstructiva». Es preciso dar cuenta de esta analogía o de esta afinidad, decir aún la deconstrucción en singular para decir la en plural, en «singular plural» -y explicar al menos por qué en los dos sintagmas el «hay» vuelve una vez *en condicional* («si lo hay») y otra vez bajo *modalidad negativa* («no hay...»). El «lo» [«en» de «s'il y en a»], «si lo hay», remite a lo que precisamente, gobernado por el artículo definidor, no hay. Seguramente no, no seguramente.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 323-324. La cita que sirve de lema al presente ensayo se encuentra también en este mismo libro, p. 339.