

Los sesgos de *Aletheia*

Mireille Calle-Gruber

“Los sesgos de *Aletheia*” intenta seguir el recorrido del texto que Jacques Derrida escribió como prefacio a *Light of the Dark*, libro de fotografías de Kishin Shinoyama, fotógrafo japonés, y de su modelo Shinobu Otake. El texto de Derrida se titula *Aletheia*, lo que, de entrada, une la cuestión de la verdad a la desnudez, al desvelamiento de un velo y al erotismo. Pero también, con el mismo gesto, hace de la fotografía, blanco y negro, del cuerpo femenino una alegoría de la verdad. Dar el nombre de *Aletheia* al silencio de la fotografía, significa tergiversar el discurso de cierta filosofía occidental —metafórica, metafísica y heliocéntrica—, que cuenta con la luz de la verdad. Y significa también oponer una forma de resistencia mediante la deconstrucción de esos considerandos. Dar el nombre de *Aletheia* es también ligar la cuestión de la verdad al cuestionamiento de la lengua en las lenguas: lo que permite convertir el funcionamiento metafórico en un cuerpo de signos que trabaja y es trabajado. Es plantear la búsqueda de la verdad en términos de relaciones y relacionamientos. Es considerar el texto como relato fotográfico de la escritura y al filósofo, en deuda con la sombra, como el que mira su muerte fotográfica. Tales son los elementos de un recorrido de la deconstrucción, que pone en juego la óptica mediante lo háptico, *Metaphora* mediante *Metaphrasis* (sobre-frase); que interroga “los ojos de la lengua”. Toca los límites, explora la “lógica del límite” y el deseo de deseo de *Aletheia*. Se esfuerza en no decidir y en “pensar en no ver”.

PALABRAS CLAVE: Derrida, verdad, fotografía.

“The bias of *Aletheia*” tries to follow the trail of the text that Jacques Derrida wrote as a preface to *Light of the Dark*, a book of photographs from

Kishin Shinoyama, a Japanese photographer, and his model, Shinobu Otake. Derrida's text is titled *Aletheia*, which, to begin, links the matter of truth to nudity, to the unveiling of a veil, and to erotism. But also, with the same gesture, it makes of the white and black photography of the feminine body, an allegory of the truth. To give the name of *Aletheia* to the silence of photography means to shift the discourse of certain occidental philosophy —metaphorical, metaphysical and heliocentric—, that has the light of the truth. It also means to oppose a way of resistance by the deconstruction of those regards. To give the name of *Aletheia* is also to link the matter of truth to the questioning of the *langue* among languages: which allows the conversion of the metaphorical operation in a body of signs that works and it is worked. It is to propose the search in terms of relations and related things. It is to consider the text as the photographic account of writing and the philosopher, in debt with the shadow, as the one who regards his photographic death.

Such are the elements of a trail of deconstruction, that puts optics into play by the haptic, *Metaphor* by *Metaphrasis* (over-phrase), that questions “the eyes of the *langue*”. It touches the limits, explores the “logic of the limit” and the desire of desire of *Aletheia*. It strives not to decide and “to think in not seeing”.

KEY WORDS: Derrida, truth, photography.

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2010

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2010

Mireille Calle-Gruber
Universidad Sorbonne Nouvelle-París 3

Los sesgos de *Aletheia*

Traducción de Melina Balcázar Moreno



Imagen del libro *Light of the Dark*, de Kishin Shinoyama

El velo, la coraza y los coturnos son los tres atributos del erotismo romano. *Alétheia* también significa quitar el velo, desvelar. La verdad (*a-létheia*) es lo no-olvidado. El poeta oral, gracias a las Musas, hijas de la memoria, salva del olvido (*léthe*) los mitos que recita [...] La *alétheia* está vinculada a la desnudez.

[...] Plutarco dice que Alétheia es un caos de luz. Que su propio resplandor borra su forma y vuelve imperceptible su rostro. Pero —añade extrañamente Plutarco— eso no quiere decir que Alétheia esté velada: está desnuda. Los velados somos nosotros. Sólo los muertos ven lo que no está oculto.

PASCAL QUIGNARD, *El sexo y el espanto*

Aletheia —viene. *Aletheia* viene con la luz de la sombra—. La del proceso fotográfico. Ella. *Aletheia*. *Light of the Dark*. Es ella, es él quien lo dice. Lo dice él en lenguas a la lengua de escritura.

Aletheia —se expone, posa, se deja suponer, ni presente ni ausente, ni muerta ni viva, nada más ni nada menos que una imagen y mucho más—, el texto de Jacques Derrida, entra en escena por primera vez con estas palabras:

[...] una mujer joven se *expone* a la luz y al ojo, por un instante parece exponerse incluso a la muerte como una virgen, una prometida, una esposa, una madre entre día y noche, pero sin hablar. Y sin embargo, la obra nos da a pensar la lengua desde su título inglés, promete incluso tocar el cuerpo de la palabra en el juego de las lenguas (Derrida, *Aletheia*, 75).

Aletheia —el nombre de ella. ¿Quién? El nombre de todas *las veces* de ese cuerpo de imagen de mujer que hace de él “una alegoría de la verdad misma” (76), verdaderamente el nombre

del acontecimiento: acontecimiento de la luz, de la noche, de la desnudez, de la visibilidad y de la invisibilidad, de la fotografía, de la lengua.

Aletheia despunta —con el día (*daylight*), que la lengua en francés dice *poindre* (apuntar); despuntar *de* la noche “como si lo negro hiciera nacer lo blanco” (76), escribe Derrida, y, sin embargo, lo blanco permanece inseparable de la sombra en el corazón de la tiniebla. Despunta, contenida. Apunta a la noche en la que se detiene y se contiene en el último límite. Viene y no viene.

La llama él —*Aletheia*. Negro sobre blanco, escribe su nombre griego con el alfabeto indoeuropeo, en el título de su texto francés publicado primero en japonés, al borde del abismo, como en sobrevuelo, como sobrenombre, nombre de nombre cargado de deseo, de fantasma, de oscuro recorrido, nombre de la imposible traducción, nombre de lo imposible. Ella, *Aletheia*.

Jacques Derrida lo escribe con todas las letras: se trata del título de su prefacio a un volumen de 54 fotografías del fotógrafo japonés Kishin Shinoyama, publicadas por Asahi Press en formato 31 x 24, dentro de la serie “Accidents” e intitoladas *Light of the Dark*. *Aletheia* es entonces el título de Derrida y el sobretítulo del título inglés del fotógrafo japonés que le dieron nombre. Ella, *Aletheia*.

Estas fotografías en blanco y negro tienen por tema único una mujer joven que posa en diversas escenas, al exterior, al interior, vestida, desnudándose, exponiéndose en un gran primer plano (*close up*) o, al contrario, como una silueta en el paisaje.

El texto de Derrida se publica nuevamente poco después, solo, en japonés, en la revista *Sincho* (marzo de 1993); en francés aparece en William Blake & Co., en 1996, en el volumen colectivo que reúne a pintores, músicos-compositores, fotógrafos, poetas y filósofos con el título de “Hemos dedicado nuestra vida a unos signos”.

Al borde del texto de Derrida, *Aletheia* llama a través de su cuerpo de letras extranjeras. El texto incluye un cuaderno

de ocho páginas —que lo habita y lo interrumpe, escrito blanco sobre negro— de reproducciones de Kishin Shinoyama, es decir, una selección de quince tomas a las cuales Derrida se refiere explícitamente, texto y cuaderno, uno dentro del otro, uno para el otro y excediéndose uno al otro, el texto de la frase alimentado en su seno por el texto de las planas fotográficas que lo convocó y lo requiere; ocho páginas cuya portada, entre otras del volumen japonés, lleva los nombres del fotógrafo y de su modelo Kishin Shinoyama + Shinobu Otake y el título *Light of the Dark*. Debajo de esas inscripciones, el rostro fuertemente contrastado de la mujer joven, su perfil tallado en la oscuridad, se divide por lo agudo de la línea de sombra, luz del hombro desnudo en primer plano; al fondo, en segundo plano, se ve el reflejo de un cristal de la ventana en forma de llama de vela; *Light of the Dark*, es la escritura de la luz y escritura de la sombra, fotografía y esciografía. Como si se tratara, para ver y no ver, para tocar el ojo hasta revolver los ojos, como si se tratara de un desgarramiento de la oscuridad, una herida, la abyecta claridad de una herida. Y para tocar con las palabras y la lengua la imagen, para tocar de ella una palabra, ¿cómo arreglarse, arreglarse infinitamente número de veces?

Aletheia aquí, por varios motivos y más de una palabra, da nombre a lo diferido, el sufrimiento de la verdad que se desnuda, elude (todos los sentidos) y no se revela nunca, una desnuda y un desnudo, desnudo(a) vestido(a) de la oscuridad de la que emana y en la que se hunde, que lo entierra —la luz como tumba del ojo.

Pero, “¿Qué es un nombre?” (75), pregunta enseguida Derrida, apenas después de haber llamado desde el umbral a *Aletheia*. “¿Qué es un nombre?”, dicho de otra manera: “Deconstruir, dice”...

Y así, asigna nuevamente a ese sobretítulo, *Aletheia*, que habla muy fuerte, la escena del silencio de la fotografía: ella que “se calla y se expone en silencio al silencio” (75). *Aletheia*,

es el nombre del amor de la fotografía, verdaderamente, o es el nombre de la verdad en fotografía —y de la verdad en pintura—. Derrida procede según el ejemplo de Cézanne: “Les debo la verdad en pintura y se las diré”.¹ Lo cual le permite no dejar el cuerpo de la lengua que escribe la imagen y no caer en el discurso de la luz de la verdad filosófica y su “metafísica heliocéntrica”, como lo escribe Derrida en *La escritura y la diferencia* (42).

Dar el nombre de *Aletheia* al silencio de la fotografía, significa encontrar la manera de pensar a través de la “metáfora de la sombra y de la luz (del mostrarse y esconderse)”, que es la “metáfora fundadora de la filosofía occidental como metafísica”:

Metáfora fundadora no sólo en tanto que metáfora fotológica —y a este respecto toda la historia de nuestra filosofía es una fotología, nombre que se le da a la historia o al tratado de la luz— sino ya en tanto que metáfora: la metáfora en general, paso de un ente a otro, o de un significado a otro, autorizado por la *sumisión* inicial y el desplazamiento *analógico* del ser bajo el ente, es la pesantez esencial que retiene y reprime irremediablemente el discurso en la metafísica (42).

No cae en la pesadez de la esencia, el nombre de *Aletheia* que de entrada se expone aquí, *sobrexpuesto* como si fuera el nombre propio de la mujer joven, y también del personaje alegórico, representante de algún concepto fotológico, y también el nombre del acontecimiento inaudito de la técnica fotográfica, y también el nombre de una “*alegoría viva*”, escribe el filósofo, es decir, el nombre de lo completamente otro, de la completamente otra, “aquella joven mujer que podría haber encontrado o amado [...] (cualquiera, cuando fuera, donde fuera, ahí donde

¹ Cfr. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. En español: *La verdad en pintura*, trad. María Cecilia González y Dardo Scavino, Barcelona, Paidós, 2001.

la verdad de la *physis* podría mostrarse y decirse *en otra cosa, en alguien más*)” (78). *Aletheia* disemina así, en una inmensa metonimia, vertiginosos procesos de posibles sustituciones-imposibles; *Aletheia* disemina en todas partes: en todas partes hay “máquina fotográfica y cuadro viviente” (78), volviéndose así, *Aletheia*, el nombre del deseo, del trastorno erótico, el deseo del deseo de verdad —la completamente-otra.

El texto que en nombre de *Aletheia* firma Derrida, opera desde el margen: desde el título que se queda en el umbral, dicho y mostrado, suspendido (*light so light*), ya que en cuanto inscribe en el frontón el nombre cargado de significación, lo deja por su homófono: “*Light*, es tal vez un adjetivo: *ligero* (¿cómo se dice *ligero* en japonés?). [...] Nada es más ligero que una imagen, la imagen de la pesadez no pesa nada”. Desde el umbral donde después de haber mostrado el titular “ella habrá mostrado su nombre, al borde de más de una lengua” (75. Cursivas de Derrida) y él lo mantiene callado, atrasado, repitiendo ahora bajo la forma de la preterición el nombre sin nombre: “al borde del nombre que quisiera pero que no puedo darle” (78), “llamándola ciegamente con un nombre que sin embargo me prohíbo a darle, por respeto a ella” (79); desde el inicio en que el título se cierne sobre la escritura, título que la asedia y orienta, el texto de Derrida le guarda el secreto, con medias palabras; traza una diagonal hacia el cuaderno de fotografías, tomando acta del trastorno fotográfico, es decir, disociando/indisociando la imagen y el modelo, lo otro y su doble, lo otro y su promesa, lo otro, la metonimia de ella misma, “otro innegable pero que se promete solamente a través de su doble, a través del velo, el filme, la película del simulacro, a través de la emoción púdica, la emoción *del pudor* y del velo mismo, así pues de la verdad” (78).

Y cuando el nombre que espera en el umbral vuelve con todas sus letras, superlativamente, a la antepenúltima página, “*Aletheia* la fotografiada bienamada” (79), su nombre de *Aletheia* en la noche de la fotografía que la da a luz, se encuentra nueva-

mente desplazado, al borde de las lenguas, al borde del abismo siempre cuidando abrir la apertura: “*Aletheia* (le doy nombre, y esta vez, el nombre griego de la verdad resuena en mis oídos de pronto como un nombre japonés)” (79). Y Jacques Derrida, que sigue dando nombre, no deja de preguntar *a la lengua*: “pero ¿qué es una palabra? ¿qué es un nombre?” (75). A esta pregunta, agregaría yo la siguiente: pero ¿de cuál idioma hacerse signo?

Muchas cosas están en juego en esta manera de proceder.

Pasando por las artes, aquí fotográficas, los sesgos de *Aletheia* convierten el funcionamiento metafórico —metáfora filosófica y metáfora del dispositivo óptico— en un cuerpo de signos que trabaja y es trabajado en todos sus puntos: son los signos de “la *inminencia* de la lengua” (75), es decir, la inminencia de la lengua en el ejercicio de escritura, y de la *instantánea* fotográfica ocupada en “sorprender el instante de inminencia” (79). Dicho de otra forma, se trata de una cuestión de arte, de gran arte, una cuestión de retórica: literaria y fotográfica. Como el movimiento y la congelación de la imagen: por ejemplo la fotografía movida que deja el ojo y la frase en una indecible interpretación de un efecto de lágrimas: “Es *Aletheia* la fotografiada bienamada, *Aletheia* lista para velarse la vista de lágrimas” (79. *Cursivas de Derrida*). Se trata, nada menos, del sorprendente diferencial de algún vocablo, puntualmente, por un golpe de escritura, un golpe de estilo; en particular, suscitado por la fotografía de la mujer joven de vestido con cuello blanco de pensionaria, la oblicua convocación del “locutorio entre nosotros” —“habrá siempre, estamos condenados a ello, el locutorio entre nosotros”— (80), una manera de dar a entender al revés, mediante paronomasia y metonimia, la prohibición de la no-palabra, silencio deseo soledad, respecto de su imagen.

O bien aún, la tensión, la disimetría sublime de la frase, el tiempo de un suspenso que autoriza el calambur y la anfibolo-

gía, hace funcionar en la sintaxis la distancia entre el sujeto y sí mismo —que se ve, se ciega y se ama—, “*como* [escribe Derrida] la joven mujer que amo (por consiguiente) tanto como ella misma, es decir, cada vez más, le gusta mostrar que se esconde en el umbral mismo de la luz”. Desunir re-unir la sintaxis incisa y el léxico para que se pueda leer separadamente-junto el doble registro: de la filosofía y de la fotografía, de la escritura y de la imagen, del fotograma y del referente, de *phýsis* y de *téchnê*, que hacen leer, textualmente, el instante de la confusión, la figura de la verdad de la verdad: de la fotografía —*Aletheia* que es ella misma umbral; ella misma, sola, pero sola “*con* ella misma”.

Con los sesgos de *Aletheia*, queda claro que la *téchnê* se vuelve la verdad de la *phýsis*; que se necesita para ello el paso incesante de *Gramma* y del enjambre de palabras.

Con los sesgos de *Aletheia*, los movimientos de mostrar y esconder y de lo instantáneo tratan nada menos que del nacimiento del arte. De lo que, Blanchot lo dice muy bien, “nos asombra, nos seduce y nos contenta [...] nos parece esperar el arte: que, desde su nacimiento, se afirma y que es, cada vez que se afirma, su perpetuo nacimiento” (Blanchot, “La naissance de l’art”, 9).² Y lo que Blanchot escribe aquí sobre las imágenes de Lascaux, no de una presencia sino de una “impresión de aparecer, de no estar ahí más que momentáneamente”, no es muy lejano de lo que Derrida hace acontecer en la página que lleva el título de *Aletheia*, con respecto a las fotografías de Shinoyama.

Derrida escribe que “la fotografía marca una fecha” (78) y aclara que no se trata del todo de la que Barthes designa como “el-haber-estado-ahí” del sujeto que la fotografía atestigua. Me gusta pensar que se trata de la fecha, cada vez única, de nuestro nacimiento en el arte;³ es la fecha, cada vez única, en que da a

² Cfr. en español *La amistad*, trad. J. A. Doval, Madrid, Trotta, 2007.

³ Blanchot: “así el arte nos provee de nuestra auténtica fecha de nacimiento” (15).

luz al dar el nombre de *Aletheia* “sin haberla visto nunca y sin ninguna posibilidad de verla nunca” (Derrida, *Aletheia*, 78); la fecha, cada vez única, en que, al escribir, él se da a luz en la noche fotográfica.

La pregunta se presenta, a partir de ese momento de manera crucial: ¿qué lengua hará que pase *Aletheia*, dando lugar, “trazadas por el instante y para el instante, [a] figuras [...] que se han vuelto visibles por la apertura instantánea de la noche”? (Blanchot, “La naissance de l’art”, 16) ¿Qué lenguaje lo suficientemente permeable al trabajo y al peligro de la escritura podría, en la escena de la experiencia de la verdad, confundir toda idea de jerarquía entre ver y tocar, mantener entre ellos el espaciamiento que hace posible el tacto del tocar sin tocar y la videncia del ver, del verse-ver y del verse-visto?⁴ Y ¿qué lenguaje no olvidará que el ojo que ve es también el ojo que acaricia y el ojo que llora?

Quisiera, al respecto, recordar el bello epígrafe con el que, en 2004, Derrida comenzaba su seminario en la Fundación Valerio Adami: “¿En vista de qué están los ojos? preguntaba. ¿Están hechos solamente para ver o primero para llorar?” (“Penser à ne pas voir”, 50). Y añadía, probando mediante la poesía y citando el verso de Marvell, que “los ojos lloran pero que las lágrimas ven” (“These weeping eyes, those seeing tears”) (51).

La lengua capaz de retomar la interferencia de las lágrimas que ven, de llamar las palabras que hablan mientras hablan, y de privilegiar la tensión en lugar de la intencionalidad, de esa lengua. Derrida no dejó de acercarse a la escritura de una filosofía de la deconstrucción —ya fuera en las *Mémoires d’aveugle, Un gusano de seda, Béliers*, y comenzando por *La escritura y la diferencia*, por el primer texto titulado “Fuerza y significación” en el que mide su terreno y entra en resistencia contra el lenguaje de la fenomenología y del estructuralismo:

⁴ Me refiero al seminario impartido por Derrida en la Fundación Adami, en Meina (Italia), “Penser à ne pas voir”, 69.

Hay, pues, que intentar liberarse de este lenguaje. No *intentar* liberarse de él, ya que eso es imposible sin olvidar *nuestra* historia. Sino soñar con eso. No *liberarse* de él, lo cual no tendría sentido y nos privaría de la luz del sentido. Sino resistirle desde lo más lejos posible (Derrida, *La escritura y la diferencia*, 43-44).

Deconstruir, dice: lo más lejos posible.

Deconstruir: a partir de lo borroso de las palabras que no dicen completamente lo que dicen, dicen más, dicen en otra parte, dicen entre líneas.

Deconstruir, dice, significa adelantar un diferido; marcar el retraso en el vidrio (como diría Duchamp), el retraso en la “difanidad” (46), dice Derrida, que es el “valor supremo” en la significación de nuestros discursos.

La lección de las tinieblas y de la luz fotográficas, es la de *Aletheia* como *hodós* y *méthodos*: da a pensar el recorrido de la lengua, el movimiento que desplaza las líneas de frente y retrasa, durante el tiempo de una incisa, de un performativo, de una escena narrativa, el fin de la frase que conduce el ensamblaje del día y de la noche —que es como decir el ensamblaje de la muerte—. “Deconstruir, dice” pero también deconstruir el “dice”, es decir, la narratividad, por “el desafío de toda narración” (Derrida, *Aletheia*, 75) que es la fotografía, la cual dice sin frase, pero blanco sobre negro, directamente sobre la noche —y lo diferido, adelanta el retraso, adelanta retrasando.

En donde el retrato fotográfico de *Aletheia* como joven mujer —ella: que expone su desnudez al ojo— se da a leer así en el giro: no solamente luz de la sombra sino también como retraso en la noche. Denis Roche explicita este efecto de retrovisor con respecto de las fotografías de Claude Simon: el destello luminoso “hace un nexo de una tiniebla a otra”.⁵ Derrida lo escribe:

⁵ Cfr. Denis Roche, Préface à Claude Simon, *Photographies*, Maeght, 1992.

se trata de un libro (de fotografías) que parece “dedicado a una pasante, a la memoria de una pasante expuesta a los pasantes” (Derrida, *Aletheia*, 75). Es *Aletheia* en la casa de citas de la luz que es la fotografía.

Se necesitará entonces, considera Derrida, una filosofía —y un enfoque crítico— que pueda “excederse hasta amar la fuerza [...] como movimiento, como deseo en sí mismo, y no como el accidente o la epifanía de las líneas. Excederse hasta la escritura” (Derrida, *La escritura y la diferencia*, 44).

Excederse. Hasta la escritura.

Así es como llega, hipérbaton tras hipérbaton, abriéndose paso, exorbitado, exorbitante, el texto de *Aletheia* comparado con las fotografías que lo miran, a él, el texto —que se organiza y se apresta a resistir lo más lejos posible, mostrando que se esconde, sabiendo no saber, tocado y no tocando. Y sabiéndolo.

El texto de Derrida es de una belleza que corta el aliento —hasta no atreverse, atreverse apenas a escribir sobre él, hay que tener fe en la lengua para intentar tocar con las palabras la tumba del ojo de Derrida—: él, quien no escribía “sin luz artificial”, decía a André Rollin en una entrevista, él, quien tenía “siempre la impresión de que la luz le hacía falta”.⁶ Una manera de considerar el texto como el retrato fotográfico de la escritura, y el filósofo escribe como la hija de Dibutade, esforzándose por captar la ausencia, esforzándose por captar la sombra en el paso obligado por el negativo. El filósofo, endeudado con la sombra.

Hay que tener fe en la lengua y hacer de nuevo el movimiento con él: encender la lámpara. Encender la lámpara es crear la noche alrededor de todo, incluso en pleno día. Derrida se mantiene en la división entre día y noche en pleno día, la imagen es el trazo cada vez único del paso de esa división. Para ver la luz, será necesaria la luz artificial; será necesario “el archivo escrito, la memoria de la luz en la luz *fotográfica*” (*Aletheia*,

⁶ Jacques Derrida, entrevista con André Rollin.

76. Cursivas de Derrida). Dicho de otra manera, habrá que ver para ver. El sesgo de este sobrepasar tiene su nombre. Se dice: “*voire*”, que viene de *vera*, cosas verdaderas, indica el encarecimiento “e incluso, y también” y entra en consonancia con su homófono “*voir*” [ver].

Ahora bien, como ella *se expone*, otros dirán que *propone* su desnudez a la mirada, incluso al *voyeur* y a ese mercantilismo potencial que introducen siempre el espectáculo, la curiosidad, las prótesis ópticas y la reproducción técnica, la ligereza de esa imagen conviene también a la mujer “ligera”, como se dice en francés (75-76).

El sesgo del cruce “*voir/voire*” permite a las palabras explorar todos los sentidos, mirada y *voyeur*, *light* y *light*, *aletheia* y *pornè sophè*, revelación y desenfreno intelectual, virgen y prostituta, comienzos y fines y comienzos, movimiento óptico y háptico, una vez más la lengua declina sus nombres: “una prometida, una esposa, una madre” (75); declina sus actos cuya frase toma acta: “el acta de nacimiento, el acta de matrimonio, el acta de defunción, el acto de amor” (79), sin que nunca se atravesara la distancia entre las palabras ni se obliteren los dispositivos de la retórica que hace las mediaciones.

Todo eso separadamente-junto mantiene en el “temblor de la incertidumbre”, diría Ponge. Lo vio todo, no vio nada.

Deconstruir, dice. Incluso.

No vio nada, lo vio todo.

Así es como viene, a la luz de los giros de la luz fotográfica y de la luz de la lengua, *Aletheia* la fotografiada bienamada, en el relato de la escena inaugural. De esta manera comienza el texto:

El fotógrafo se fue, dijo la verdad.

Es ella.

Se queda sin testigo. Salvo un testigo invisible para atestiguar que ya no hay testigo.

Nos fuimos, como si estuviéramos muertos los dos, el fotógrafo también, después de haber dicho la verdad. Dicho sin ver y sin saber y sin poder. Como si estuviera muerta, enterrada viva en las coronas floridas de su vestido de novia, pero se queda y habrá mostrado su nombre, al borde de más de una lengua, es la verdad. Nos llega de Japón (75).

Al comenzar, el relato se presenta como una deposición: conoca la escena del tribunal, del juramento de verdad, del perjurio que tal vez vendrá. Y entonces la escena de la verdad, de la veridicción y del veredicto; son maneras de decir, o más bien, ficciones del decir que tienen las posibilidades del “como si” —como si estuviéramos muertos, como si estuviera muerta, enterrada viva— y de esa manera de la facultad de descentramiento crítico.⁷

Indirección, parataxis, hipérbaton, metonimia dan margen a las lenguas en la lengua, a los nombres, los pronombres, dejan que funcione la anfibología que designa a más de una “ella”: ella, la verdad, ella, la mujer joven, ella, la lengua (la más de una lengua); ella, la más de una y, por cierto, cada vez única, todas las veces “*una sola vez*” (78) —lo que da nuevamente a la palabra “vez” todo su sentido, el primero, etimológico, de *vices*, vicisitud, acontecimiento, marca de grado, de grandeza, cantidad, tensión.

De entrada, no hay revelación, así que no hay fotografía de la verdad, sino el texto que desvela que hay velo, que es velo (el texto) o como gasa (de su vestido de novia), que es la fotografía en verdad, la verdad en depósito, y nadie a lado; que la verdad está del lado de los muertos, los muertos que son los únicos que *ven*; y que *Aletheia*, escribe Derrida al final, “*Ale-*

⁷ Derrida, *Fichus*, 52: “Lo que más fácilmente he compartido con Adorno, [...] ha sido el interés por la literatura y por lo que puede descentrarla, como las otras artes, de manera crítica, en el campo de la filosofía universitaria.” *Cfr.* también Mireille Calle-Gruber, “Les écritures du ‘comme si’. Héritage de Derrida”.

theia ya no está para nadie” (81) —ya no responde, no responde por nada—. El fondo de las fotografías de Shinoyama no es negro o gris o salpicado de manchas claras y oscuras, es más bien: “Estamos muertos”. Frase imposible. Estamos muertos —aquí, una fluctuación— los dos, los tres, todos. Lo que le sucede, a él, el espectador-*voyeur* (y a nosotros), es su muerte fotográfica, de una tiniebla a otra.

A partir de ese momento, los sesgos de *Aletheia* van por las inversiones del proceso fotográfico y del punto de vista. Será cuestión de testimoniar que no hay testigo, de “testimoniar el sintestigo” —nueva forma de traducir el verso de Paul Celan “Nadie/testimonia por/el testigo” (“*Niemand/zeugt für den/Zeugen*”) (78). Será cuestión de practicar el testimonio en su defecto, en su negatividad. Mediante lo negativo. La reversibilidad de toda toma y de todo enunciado. Habrá que tomar nota de sus múltiples casos: “la visibilidad invisible” (80); “trae al mundo, da muerte” (77); “se sustrae a la vista” que hace eco al “movimiento de quitarse el vestido” (79). Tantas operaciones que mantienen la escritura en un punto de tensión sublime. El enfoque encuentra una perfecta designación en la siguiente fórmula:

La fotografía, cuando es un gran arte, llega a sorprender el instante de inminencia, testimonia por él y toma nota para hacer de él un pasado irrecusable. El testimonio y la prueba, lo que sería siempre imposible, tienden a no formar más que uno. ¿Cómo el “todavía no” puede convertirse y quedarse, tal como es, “todavía no”, como lo que no es todavía, y mientras no es aún, un pasado? (79).

La tensión paradójica exalta el sentido en todos sus matices y la unión de los contrarios hace que aparezca la existencia peculiar de la fotografía, la película, el filme, el velo, la superficie como una piel, incluso como una retina impresionable, superficie que la hace extremadamente sensible, epidérmica, aunque intocable.

Relato y *ékphrasis* en el texto de Derrida hacen una piel a la imagen a fin de que “cada palabra toque una palabra de la lengua a la piel”, “cada palabra habla en lengua a la piel” y que, “como buen ciego, escribe en *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* [*El tacto, Jean-Luc Nancy*], pueda/yo/orientarme con el tacto”. Y, sin embargo, al hacer eso, Jacques Derrida hace tocar que hay la cripta, el secreto, la separación, incluso la sacralización de la lengua.

Se ha entendido sin duda: el ojo fotográfico invisible, los ojos de los muertos, la invisibilidad del testigo del sin-testigo, *Aletheia* con “los ojos cerrados, entregada a la noche del sueño”, lo escrito “sin ver sin saber sin poder”, son tantas figuras de lo que trabaja a flor de páginas y que es —le doy nombre con Derrida— “los ojos de la lengua”.

Los ojos de la lengua es el título que Derrida dedica a una carta inédita de Gershom Scholem dirigida a Franz Rosenzweig el 26 de diciembre de 1926: “Con respecto a nuestra lengua. Una confesión” —texto que primero, en forma parcial, fue una conferencia en 1967, y luego una larga nota en *El monolingüismo del otro* y cuya interrogación alimenta de igual manera un seminario sobre “Lo teológico-político”, dado entre 1986-1987 en la EHES— Me refiero aquí al texto publicado en *Les Cahiers de l’Herne*. La cuestión que se aborda es la lengua sagrada; tomo de la lectura aquí solamente uno de los aspectos que analizó Derrida: cuando señala que para Scholem, la lengua sagrada (pero no hay ninguna otra) es espacio apocalíptico y donde está en juego la potencia catastrófica de la lengua. Esto es, reformulado por Derrida, lo que escribió Scholem: “Nosotros, casi todos, caminamos como ciegos en la superficie de la lengua sagrada” y ésta, cuando la vista nos será devuelta, “se abrirá a su propio abismo, a ella misma, a su esencia en tanto que ésta permanezca abisal” (Derrida, “Les Yeux de la langue”, 41). Derrida comenta entonces lo que llama el sobrepajar de Scholem o la “puesta en abismo del abismo”: “el suplemento

de catástrofe se debe a que en el abismo de la lengua [...] se cae al momento de ver, al momento de lucidez, cuando se toma conciencia de la esencia de la lengua” (27). Y Derrida se pregunta entonces lo que debe ser la lengua para que “*verla y caer en ella* sean el mismo acontecimiento. ¿Qué relación hay entre la luz de la lucidez, la esencia de la lengua y la caída en el fondo del abismo?” (28. *Cursivas de Derrida*); y, al escribir, se pregunta sobre los trazados, las huellas, de ese límite “en el que no es posible instalarse” (26).

La escritura de *Aletheia* trabaja en sondear ese límite sin límites, *en tocar los límites*: requerida en la escena de mayor inestabilidad, pasando de engeguencimiento a videncia, de la desnudez que vela al pudor que arranca el vestido, de la noche al día-y-noche, habla como ciega a los ciegos, ve que verdaderamente los ojos se tocan y no se ven, que hay un tercer-ojo (“Se vuelve hacia mí mirando a otro”, Derrida, *Aletheia*, 80), y el ojo sin nadie y el no-ojo (“Mira el ojo que no mira”, 81). Está “el ojo que no dice ‘yo’” (79) que es el ojo fotográfico por excelencia, que todos frecuentan y todos desertan, “lugar de la invisibilidad desde la que miro yo y mira ella pero que *nadie ve*” (81).

Hay sobre todo esa frase-límite, absoluta, asombrosa, abismal: “¿Cómo puede disimular(me)?” En la que no es la verdad la que se esconde sino el sujeto que se oculta, se mantiene en la sombra por la verdad que no lo ve —él, obliterado en la superficie o caído en el abismo. Hace pensar en las palabras de Plutarco-Quignard del epígrafe: *Aletheia* está desnuda; somos nosotros los que estamos velados.

La escritura expone así la cripta de la lengua, apunta “la singularidad sola de *Aletheia*” (80), insiste en ello: “solamente la soledad de la fotografía, la soledad de ella” (80). Como ella, mantiene la frase al borde de la frase, al borde de la exposición, “al borde del arte”. Dice Jean-Luc Nancy que Derrida cita en *Le Toucher*: “toda la cuestión de lo sublime ocurre directamente sobre las obras de las ‘bellas artes’, sobre sus bordes, sus

cuadros o sus contornos: al borde del arte, no más lejos que el arte” (127).⁸

La cuestión radica menos en el “*punctum*” fotográfico de Barthes que en el “despuntar” (la inminencia) y en la puntuación: se trata de *puntear* la frase en todos sus puntos para multiplicar los bordes, los cuadros y los ángulos. En una sección de *Le Toucher*, titulada “Puntuaciones: ‘y tú’”, subsección “‘Y a ti’ lo incalculable”, Derrida explora lo que designa como “lógica del límite”, la cual no puede no tomar en cuenta la retórica:

lo que se deja tocar se deja tocar por el borde y entonces no se deja alcanzar y expone lo intocable mismo, el otro borde del borde, al tacto. Pero habría que integrar la *retórica* también. Sería más que una retórica cuando atravesase en cada figura los límites entre lo sensible y lo inteligible, lo material y lo espiritual —lo carnal del “cuerpo propio” que se encuentra por definición en los dos lados del límite— (Derrida, *Le Toucher*, 335-336. Cursivas de Derrida).

De hecho, al operar con “más de una retórica” y al disponer las líneas de confluencia infinitamente movibles, el texto de Derrida se sitúa “en los dos lados del límite” a la vez. Sobre todo después de la escena inaugural, el desarrollo de la sucesión compleja de *ékphrasis* y de análisis muestra bien que lo que está en juego no es hacer de la imagen-en-verdad de la mujer joven la Metáfora de *Aletheia* sino hacer del texto el lugar de la *Metaphrasis* de *Aletheia*. Es decir, se empeña en deconstruir lo que podría ser del orden de la demostración o del testimonio y da el relevo, la prueba (fotográfica y escritural), se trata de dar un cuerpo sensible a la imposible traducción de las imágenes en palabras. Así es como empleo *Metaphrasis*, siguiendo el ejemplo de Philippe

⁸ Nancy, *La pensée finie*, 179, apud Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy.

Lacoue-Labarthe (quien la retoma para la traslación de Hölderlin del *Edipo* de Sófocles):

Metaphrasis en griego antiguo (aunque tardío: la mayoría de las referencias se hacen a Plutarco), quiere decir traducción. [...] *Metaphrazein* significa “explicar con otros términos” o, de forma general, “hablar después, a continuación de”. Y el mismo verbo, en voz media [...] significa “reflexionar después, deliberar, examinar después de larga reflexión” (7-8).

Se da cuenta uno de la ventaja que existe en conservar, en vista del texto derridiano, todos los sentidos de *Metaphrasis*, incluido el que Lacoue-Labarthe agrega: “*sobrefrasear*”. “(Digo ‘sobrefrasear’ [...] como se dice de ciertos actores, en la jerga del teatro, que ‘sobreactúan’: que hacen (un poco) de más)” (10). Ya que en efecto se trata de exceso y de *excesivo* en el paso, siempre singular y de ambos lados, del límite. Y Derrida mismo, más de una vez en sus libros, lo ha hecho notar. Al final de *Le Toucher*, por ejemplo, después del suplemento de un paréntesis donde ha rememorado “ese pudor invencible de dos viejos amigos”, agrega: “¿Qué relación? ¿Qué voy a hacer de eso? Hacerme notar, desde luego, dirán para acusarme por ello” (339). Hacerse notar, sí, por ella, en verdad, por *Aletheia* para que *lo vea*, él (yo) el invisible...

Es la ley del excedente y de la interrupción por apartado que rige en consecuencia todo el final del texto de *Aletheia* —en la que me detendré—. Al término de la serie de acontecimientos de instantáneas, en la penúltima página del texto, se anuncia una tentativa de “relato que finge seguir con alguna consecuencia, en su encadenamiento discreto, cada una de esas instantáneas, una a una, una después de otra” (Derrida, *Aletheia*, 80). Pero ese sueño de una piel narrativa que permitiría encadenar y encadenar el relato como una caricia, porque es en el mismo movimiento donde se describe “como en el amor, cada caricia prepara otra y avanza en la inminencia y en la metonimia del otro” (78), ese sueño de

caricia narrativa se encuentra perturbado por la confusión de los géneros. El párrafo siguiente convoca en condicional “una forma teatral en 50 actos” y el texto justo después se invagina en un largo paréntesis, que contiene (apenas) una multitud de paréntesis, de puntos numerados del uno al seis, de intertítulos en cursivas correspondientes a las lenguas extranjeras, todo un conjunto heterogéneo, paréntesis mismo que es interrumpido justo en el medio (26 líneas de cada lado) y en medio de la frase, por el cuaderno de fotografías en 8 planas, de oscuros profundos.

Destrozada así por la puesta en abismo del abismo, la última frase que se alarga y se detiene durante diez páginas, hay que retomarla dos veces para leerla: ella está en dos soplos y en dos vertientes, no dice lo mismo según se la lea desde su inicio o desde su final:

Así, al momento en que eso hubiera podido tomar una forma teatral en 50 actos, a decir verdad //

// a decir verdad, entonces, hubo que renunciar. La inminencia no podría durar y hay que estar solo, hay que saberlo (81).⁹

En el límite está la palabra “verdad”, que marca el límite (la cesura de donde se parte), *está en el límite, borderline*. Ya que, de un caso a otro, no es la misma verdad, si me atrevo a decirlo: la primera locución adverbial significa “a decir verdad” y la segunda, que es un sustantivo, conmina a “renunciar a la verdad”. Saber sin saber.

El texto había comenzado en el tribunal con el juramento de verdad; termina lógicamente por el veredicto (tres veces la forma del veredicto se presenta: “hay que”). *Entre tiempos*, habrá hecho todos los rodeos posibles e imposibles, explorado el vértigo de los abismos, habrá hojeado las superficies de la lengua, retrasado lo más posible el golpe de consecuencia del veredicto.

⁹ Aquí, la autora introduce el texto *Aletheia* de Derrida. Debido a derechos de autor no hemos podido incluirlo en el ensayo.

Vio todo. No vio nada. Habrá que ver en ver, así comienza el texto de *Aletheia*. Y al final. Habrá que ver en no ver. “Pensar en no ver”: tal es el título de otro texto de Derrida sobre el dibujo y la *ékphrasis*.

Ver y no-ver están ligados indisociablemente, como los platillos de una balanza dejan oscilar el sentido de las palabras que sin cesar entran en consonancia. “Hay que saberlo”: hay que reconocerlo, hay que renunciar. Lo cual excluye que se “la” pueda reconocer —la verdad—. Sin embargo, la *última palabra*: “*savoir*”, hace que se oiga más de un sentido; *ça voir* [ver eso] y *avoir* [tener] y *voir* [ver] y *voire* [incluso]. Nunca estoy segura de que haya entendido, ni de que haya visto; nunca segura de que *sea vista*.

Hay que saberlo entonces: al final el veredicto no habrá decidido nada, no habrá quitado nada al deseo —de *Aletheia*—. Intermitencia. Parpadea. Es él quien lo dice: “hay que estar solo”.

Con respecto de los cuadros de Georges de la Tour que pintaba escenas de sombra y de luz, y de silencio —sujetos humanos como naturalezas muertas que también se solía llamar “naturalezas calladas”— Pascal Quignard escribe: “No se necesita ser Dios para ser grande [...] basta con el más mínimo deseo con fondo de muerte” (Quignard, *Georges de La Tour*, 61).

El más mínimo deseo con fondo de muerte: es la escena que comienza siempre de nuevo *Aletheia* y “nosotros”, como si estuviéramos muertos. “Nos debemos a la muerte”,¹⁰ dice en otra parte Derrida sobre otra serie fotográfica, donde en última instancia el texto se encamina del abismo de la sentencia a la imposible traducción. Y como en la fotografía de las *Cariátidas encadenadas* que no cargan nada, en una acrópolis en restauración —(en deconstrucción).

¹⁰ Cfr. Jacques Derrida, *Demeure, Athènes*, fotografías de Jean-François Bonhomme (texto francés-griego, Atenas, 1996).

Que nos llegue de Japón o de Grecia, bajo su nombre artístico y en más de un idioma, es *Aletheia* deseo-de-*Aletheia* —la siempre prometida. Promesa y amenazada.

Hay que saberlo: hay que tener fe en la lengua.

REFERENCIAS

- BLANCHOT, Maurice, “La naissance de l’art”, en *L’Amitié*, París, Gallimard, 1971.
- CALLE-GRUBER, Mireille, “Les écritures du ‘comme si’. Héritage de Derrida”, en *Enduring Resistance: Cultural Theory After Derrida/ La Résistance persévère: la théorie de la culture (d’) après Derrida*, S. Houppermans, P. van Zifhout y R. Sneller (ed.), Amsterdam/Nueva York, Rodopi, colección Faux Titre, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Aletheia*, “Nous avons voué notre vie à des signes”, volumen colectivo, Burdeos, William Blake & Co Éditeurs, 1996.
- , *Demeure*, Athènes, París, Galilée, 2009.
- , Entrevista con André Rollin, en *Le fou parle*, 21-22, noviembre-diciembre 1982.
- , *Fichus*, París, Galilée, 2002.
- , *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978.
- , *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, París, Galilée, 2000.
- , “Les Yeux de la langue”, *Cahier de L’Herne Derrida*, 83, París, Éditions de l’Herne, 2005.
- , “Penser à ne pas voir”, en *Annali*, 2005/I, transcripción de Simone Regazzoni, 65-66.
- LACQUE-LABARTHE, *Metaphrasis* seguido de *Le théâtre de Hölderlin*, París, Collection Les essais du Collège, Presses Universitaires de France, 1998.
- NANCY, Jean-Luc, *La pensée finie*, París, Galilée, 1990.
- QUIGNARD, Pascal, *El sexo y el espanto [Le sexe et l’effroi, 1994]*, trad. Ana Becciu, Barcelona, Minúscula, 2005.
- , *Georges de La Tour*, París, Galilée, 2005.