UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TESIS DOCTORAL

A flor de piel. Cuerpo e imagen en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy

À fleur de peau. Corps et image dans la pensée esthétique de Jean-Luc Nancy

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paula Sánchez Mayor

DIRECTORES

Dr. Antonio Rivera García
Dr. Julián Santos Guerrero

© Paula Sánchez Mayor, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y SOCIEDAD

TESIS DOCTORAL

A flor de piel. Cuerpo e imagen en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy

À fleur de peau. Corps et image dans la pensée esthétique de Jean-Luc Nancy

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paula Sánchez Mayor

Directores

Dr. Antonio Rivera García

Dr. Julián Santos Guerrero

Madrid, 2023

©Paula Sánchez Mayor

Esta tesis se ha realizado gracias a un contrato
de Formación del Profesorado Universitario (FPU 2017),
programa del Ministerio de Educación del Gobierno de España.

A mis padres y a mi hermana.

AGRADECIMIENTOS

He pensado mucho en los agradecimientos y sé que no serán suficientes. Me doy cuenta de que esta tesis no es mía, no es propia, y por eso estoy expuesta en ella, en cada página. No es mía, esta tesis es nuestra, para bien y para mal.

En primer lugar, y no sólo porque las fórmulas protocolarias así lo exijan, sino porque ellos han sido condición de posibilidad de este trabajo, tengo que agradecer a mis directores de tesis que me han acompañado en este camino, poniendo todo de su parte para que llegara a buen puerto, su generosidad es inconmensurable. A Julián, por ser mi sparring, amigo y ver en mí a una futura doctora, por su confianza y sinceridad que me hicieron no perder de vista el cariño hacia Nancy y hacia mí misma. A Antonio por la generosidad con la que me acogió desde el primer momento, las facilidades para que el proyecto siguiera adelante, la convicción de que esta tesis merecía ser escrita y por la pasión con la que habla de cine y filosofía.

Los profesores que me acogieron en París, Dominique Rabaté y Évelyne Grossman, su generosidad y buena disposición hicieron de mi estancia en Paris VII Denis Diderot un impulso para la escritura. También tengo que mencionar a la Bibliothèque Nationale de France, idealmente situada a la orilla del Sena y con los cines MK2 Bibliothèque adosados a ella, como si fueran una misma entidad.

Dicen que la preparación de una tesis es muy solitaria, afortunadamente he contado con la compañía de estar en el Grupo de investigación Biblioteca Saavedra Fajardó cuando estaba dirigido por José Luis Villacañas y después el grupo de Estética Contemporánea Arte, Política y Sociedad dirigido por mi director Antonio Rivera. Además, merece un agradecimiento sentido el grupo de lectura de Begonya Saez Tajafuerce, desde la Universitat Autònoma de Barcelona, que en los últimos meses de la redacción de la tesis ha sido una compañía inmejorable.

He tenido la inmensa fortuna de realizar proyectos con compañeras y compañeros que sin duda han colaborado al florecimiento de este trabajo. Por un lado, la organización de los congresos en torno al pensamiento de Nancy llevados a cabo en 2020 y 2021, junto a Daniel Paricio. Por otro lado, *Derivas, seminario permanente de estética* que comenzamos Carmen Caballé Tutosaus, Diana González Fonseca y yo misma en 2020.

Como decía, este es un trabajo solitario, dicen. No podría, sin embargo, subrayar esa afirmación pues en mi caso no han faltado personas que han hecho suyo mi camino, personas a las que admiro y en las que me inspiro. Jordi Massó es una de ellas, gracias por hablar, en una clase de tercero de grado, de un filósofo al que le trasplantaron el corazón; y gracias por seguir haciéndolo. Cristina Rodríguez Marciel, Begonya Saez Tajafuerce y Javier de la Higuera merecen un lugar especial en la elaboración de esta tesis, espero que así lo sientan y lo reciban.

Más acá y más allá de la Academia, en ese límite difuso dentro/fuera, pero en cualquier caso *conmigo*, están las personas que tengo *a flor de piel*, aquellas con las que existo. Su aliento y su mirada firme, su confianza y apoyo, han sido esenciales. Jennifer, compañera de vida, la vivida y la que nos aguarda; María, con sus brazos abiertos, dispuesta siempre a la caricia; ahora parece premonitorio que cruzáramos juntas las puertas de la Facultad hace diez años, entonces sólo había ilusión ante lo desconocido; Luis, refugio estable en nuestra inestabilidad compartida, este camino no habría sido igual sin su abrazo firme; Guille, con su habilidad para verme desde otro lugar; María ha sido inspiración, comprensión y valentía; Gema, *ma chérie*, tan sabia y tan dulce; Carmen, con sus ganas y sus preguntas; Benji, *merci d'être toujours là*; Kai, con las palabras siempre oportunas; Diana, presente pese a la distancia. Mis compañeras de doctorado: Julián, Milagros, Renata, Anxo, Sergio, Jorge. Lucía y Cristina, hogar en Madrid, mucho más cálido de lo que podría imaginar.

Por último, una vuelta al origen. Sé que esta tesis se remonta a las noches de lectura en que mis padres nos leían a mi hermana y a mí, se remonta al olor a libros de mi casa, a la ilusión con que, con 15 años, me llevaron a ver la facultad de Historia y la de Filosofía y Letras de la Complutense, a las discusiones sobre cine a la hora de comer, a las manifestaciones contra la guerra. Sé que las conversaciones infinitas con mi padre atraviesan mi cuerpo, que la escucha y la mirada atenta de mi madre son la tierra donde crezco, que la ternura de mi hermana asegura mi mundo. Han sido mis primeros lectores; con cariño y paciencia han puesto y quitado comas, juntado "sinos" y me han ayudado a poner el punto final.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

I. El sentido de la tesis 5

II. Volver al cuerpo 8

III. Metodología y estructura 14

CAPÍTULO 1. APUNTES Y DESPUNTES DEL CUERPO 22

1. CUERPO EXPUESTO 24

1.1. Exposición y existencia 24

1.2. Ex*peau*sition 36

1.3. Forma y figura: límites 41

2. PSIQUE ES EXTENSA 49

2.1. La finta de Descartes I: Burman y Elisabeth, el trazado del alma 49

2.2. La finta de Descartes II: Descartes desenmascarado 56

2.3. La finta de Aristóteles I: el movimiento del alma 58

2.4. La finta de Aristóteles II: sensación e intelección 63

2.5. La finta de Nancy I: el punto 69

2.6. La finta de Nancy II: el espíritu 74

CAPÍTULO 2. LA PROPIEDAD DEL CUERPO 82

1. LA APROPIACIÓN DEL CUERPO EN LA FENOMENOLOGÍA DE EDMUND HUSSERL 85

1.1. *Leib*, *Körper* y el acceso a lo extraño 89

1.2. Buscando la unidad del cuerpo "curiosamente imperfecto" 98

2. *MI* CUERPO EN LA FILOSOFÍA DE MAURICE MERLEAU-PONTY 101

2.1. "Mi cuerpo es-del-mundo": breve presentación del esquema corpóreo 105

2.2. El límite entre cuerpo y mundo: intento de reconciliación en la ontología de la carne 107

3. LA ESTRATEGIA DE NANCY: MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA EL CUERPO OSCILA ENTRE LA PROPIEDAD Y LA IMPROPIEDAD 114

3.1. Propuesta de una lectura crítica de la fenomenología desde Nancy 114

3.2. Alteridad y extrañeza: el cuerpo impropio 124

CAPÍTULO 3. EL CUERPO SENTIDO 135
1. SENTIDO Y SENSIBILIDAD 136
1.1. Inaugurar un sentido 137
1.2. Pensar el sentido desde la relación 144
2. SENTIR (CON) LOS SENTIDOS 152
2.1. Relación *sin* relación: la inconmensurabilidad del sexo 153
2.2. El tierno toque de la caricia 162
2.3. La ley del tocar pasa por el arte 165
3. SENTIR*SE* SENTIR 176

CAPÍTULO 4. YO, ¿QUIÉN "YO"? LA PREGUNTA POR EL SUJETO 182
1. EL SUJETO SIEMPRE ES MÁS DE UNO 183
1.1. El sujeto (se) supone 183
1.2. El sujeto (se) profiere 193
1.3. Tú, yo y algo entre los dos 204
2. EL SUJETO EN IMAGEN(ES) 215
2.1. El sujeto expuesto 215
2.2. Trazo 225
2.3. Mirada 228

CAPÍTULO 5. EL MUNDO DE LOS CUERPOS 241
1. CREACIÓN AL DESNUDO 245
2. MUNDO DE SENTIDO: EXIGENCIA DE MUNDIALIZACIÓN 250
3. "NO HAY NATURALEZA": PENSAR LA CONFIGURACIÓN TÉCNICA DEL MUNDO 255
4. CUERPOS ECOTÉCNICOS 263

CAPÍTULO 6. EL CUERPO EN IMAGEN 273
1. HACER MUNDO: EN/DEL ARTE Y LOS CUERPOS 274
2. EL ENIGMA DE NUESTRO TIEMPO: ARTE Y/O TÉCNICA 279
2.1. El nacimiento del arte 280
2.2. Las artes son ante todo técnicas 285
2.3. La pluralidad de las artes 289

3. LA PARTICIÓN DE LAS IMÁGENES 294
3.1. Deseso de reconocimiento, pensar la *mímesis* 294
3.2. Epítetos de la imagen 299
4. CUANDO EL CUERPO SE HACE IMAGEN 311
4.1. Breve historia de la reproducción foto-cinematográfica del cuerpo 311
4.2. Cuerpo e imagen en el pensamiento de Jean-Luc Nancy 317

CODA: EL CINE EN EL PENSAMIENTO DE JEAN-LUC NANCY 325
1. ENTRE EL CINE Y LA REALIDAD 328
1.1. Cinemundo 328
1.2. Imagen, movimiento, tiempo y espacio: su relación con la realidad 333
2. LA TÉCNICA DEL CINE 336
3. EL CUERPO EN/DEL CINE 340

CONCLUYENDO 345

RESUMEN 354

ABSTRACT 358

RÉSUMÉ 362

EN CONCLUANT 366

BIBLIOGRAFÍA 375

INTRODUCCIÓN

"Nada hay aquí para discurrir, nada para comunicar, *salvo cuerpos, cuerpos y más cuerpos*"
(Nancy J.-L. , *Corpus*)

I. EL SENTIDO DE LA TESIS

Las primeras palabras de una tesis no son fáciles, aunque sean las últimas que se escriben tras haber, por fin, renunciado a concluir la obra. Esta investigación nace con la lectura de *Corpus*, una primera lectura que fue principalmente desconcertante, pero de la que quedó, como un resto, la intuición de que tras el desconcierto había algo que merecía la pena investigar. De ahí que hayamos titulado a este primer apartado de la introducción "el sentido de la tesis". Esperamos que las páginas que siguen hagan sentido y sean sentidas, asumiendo, por adelantado, la interrupción, la no completitud, pero también el deseo que tira (*trait*) de ellas hacia fuera, el deseo de sentido y el sentido deseante.

Probablemente, esa intuición no responde solamente a un interés personal en el tema, sino también a un ambiente y un contexto de pensamiento en el que estaban (y aún hoy continúan) aflorando las reflexiones en torno al cuerpo desde múltiples ámbitos: artísticos, de estudios de género, filosóficos, sociales, políticos, etc[1]. Un ambiente, como decimos, de preocupación por el cuerpo que, sin embargo, atraviesa toda la historia de la filosofía –de ahí que en esta tesis haya referencias a Aristóteles, Descartes, Husserl o Merleau-Ponty–, y que tiene un repunte significativo en 2005 con la publicación de *Histoire du corps*, una recopilación en tres volúmenes que recogen estudios acerca del cuerpo desde el Renacimiento hasta la actualidad, dirigida por Alain

[1] Recopilo aquí una serie de publicaciones necesariamente incompleta, de las obras que me han acompañado a pensar acerca del cuerpo:
Aguilar García, T. (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte.* Madrid: Casimiro.
Font, D. (2021). *Cuerpo a cuerpo. radiografías del cine contemporáneo.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Hernández-Navarro, M. Á., Cruz Sánchez, P. A., & (Eds.). (2017). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Murcia: Consejería de Cultura y Portavocía. Instituto de Industrias Culturales y de las artes de la Región de Murcia.
Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo.* Barcelona: Herder.
Sánchez, J. A. (2017). *Cuerpos ajenos.* Segovia: La uña rota.

Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello[2]. Además de los autores y obras ya citados, merecen una mención especial las propuestas de Bataille, Artaud, Foucault, Deleuze y Guatari[3]. Pese a que en este trabajo estos pensadores no están presentes de forma explícita, no cabe duda de que son el caldo de cultivo en el que se gestó el pensamiento de Nancy y por ello merecen esta mención. Aprovechamos la ocasión para señalar que esta tesis no tiene como fin explicar o comparar la filosofía de Nancy en torno al cuerpo con la de estos autores. En efecto, tal empresa sería de gran interés y no descartamos emprenderla en un futuro; por el momento esta tarea queda pendiente sin que por ello el resultado de la tesis se vea perjudicado.

Corpus no solo despertó el interés por la cuestión del cuerpo, sino, y casi más intensamente, por el autor, Jean-Luc Nancy, el filósofo que, parafraseándole, "nunca llegó a ser filósofo"[4]. Quizás esa renuncia –que, sin embargo, no compartimos, pues aquí Nancy aparece no sólo como filósofo, sino como uno de los grandes filósofos de los siglos XX y XXI–, le permitió escribir sin ceñirse a un lenguaje estrictamente técnico y ensayístico, dejando brotar metáforas e incluso versos. Una de esas licencias es la que da nombre a la tesis: *A flor de piel*, *à fleur de peau*, cuya traducción de una lengua a otra puede hacerse de forma literal sin alterar el sentido. Es la definición que Nancy propone de la existencia, evoca una imagen de sensibilidad extrema, "con los nervios a flor de piel", es decir, con lo más íntimo en lo más externo, si es que aún pudiéramos hablar en esos términos. Nos pareció una imagen acorde al enfoque de la tesis, que aúna rigor científico y análisis de los grandes textos de Nancy, con recurso a obras literarias, fotográficas y cinematográficas, con el uso de metáforas y canciones. Hacemos nuestras las palabras de Nancy:

> "A lo largo de mi exposición tendrán lugar algunas inclusiones o intrusiones literarias, narrativas o poéticas, que servirán como etapas, alusiones o suplementos dirigidos hacia lo que el discurso por sí solo no basta para enunciar o, más bien, para anunciar. Todo aquí está interrumpido por un deseo de decir lo que el deseo

[2] Editado en España por Taurus con traducción de Núria Petit y Mónica Rubio. Anterior a esta obra, en 1989 (en 1990 en España) se publica *Fragmentos para una historia del cuerpo*, editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Taz, Taurus, Madrid (traducción de José Luis Checa, Isabel Zamorano, Juan Ochoa y Jorge Reichmann).

[3] Estos autores responden a la llamada "filosofía de la diferencia" en la que Nancy también se encuentra. Eso no significa que entre ellos haya un pensamiento sobre el cuerpo homogéneo. Explicar las similitudes y diferencias de cada uno de ellos supondría un trabajo que desbordaría el propósito de esta tesis.

[4] "Yo nunca llegue a ser filósofo" dice Nancy (Cartas a jóvenes filósofas y filósofos, 2014, pág. 15)

> expresa o experimenta más allá de las palabras.” (Nancy J.-L. , Sexistencia, 2020, pág. 35)

Palabras a las que puede añadirse, sin forzarla demasiado, la siguiente expresión de Rolad Barthes cuando explica cómo ha sido la escritura de sus *Fragmentos de un discurso amoroso*:

> “Para componer este sujeto amoroso se han “montado” trozos de origen diverso. Está aquello que proviene de una lectura regular, la del *Wether* de Goethe. Aquello que proviene de lecturas insistentes (*El banquete* de Platón, el Zen, el psicoanálisis, algunos místicos, Nietzsche, los lieder alemanes). Aquello que proviene de conversaciones de amigos. Está, en fin, lo que surge de mi propia vida.” (Barthes, 1982, pág. 15)

Apropiándonos de la expresión de Barthes, diríamos que para componer este *sujeto amoroso* (pues este trabajo tiene también mucho de sujeto amoroso) se han “montado” trozos de origen diverso. Está aquello que proviene de una lectura regular, la del *Corpus* de Nancy. Aquello que proviene de lecturas insistentes (*Ego sum, Nus sommes, La mirada del retrato,* pero también *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, *Acerca del alma* de Aristóteles, *Sentido y Sensibilidad* de Jane Austen, la poesía de Pizarnik). Aquello que proviene de conversaciones de amigas y amigos. Está, en fin, lo que surge de mi propia vida.

La sospecha, el pálpito de que en *Corpus* había algo notable que había que estudiar a fondo, dio lugar a un interés por la cuestión del cuerpo desde una perspectiva estética. Seguramente este interés no responde más que a algo tan antiguo como lo que expresa Aristóteles al comienzo de la *Metafísica:* “El ser humano desea por naturaleza saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones” (Aristóteles, Metafísica, 2014, pág. 73 (980A)). Quizás, responde también a que la misma obra de Nancy incita a ello, pues sus textos rezuman estética, incluso aquellos que no tienen el arte, la imagen o el cuerpo como tema. Uno de los puntos de llegada de este trabajo es, precisamente, demostrar que la filosofía de Nancy es estética desde el principio, es decir, desde la propia noción de existencia, porque nuestro autor trabaja en todo momento con una ontología relacional y esto significa, también, estética.

II. VOLVER AL CUERPO

Decimos volver al cuerpo porque la filosofía no ha dejado de querer regresar a él, como si, de alguna manera, estuviéramos fuera o lejos y como si, además, no estuviéramos ya siempre *en* él, pensando en él, sobre él, a su lado. La cuestión del cuerpo no puede sino presentarse como es: una cuestión, un interrogante, un problema. Nada hay más manido y menos obvio que el cuerpo; la historia del pensamiento occidental podría estudiarse entera desde el interés que suscita el cuerpo y, sobre todo, desde las incansables respuestas que se le han pretendido dar. ¿Por qué, cabría preguntarse, el cuerpo se presta a esta proliferación de discursos? Precisamente porque es el lugar en el que convergen de los más antiguos a los más nuevos binarismos, el lugar en el que se dan, sin solución de continuidad, lo uno y lo otro, la unidad y la pluralidad, identidad y diferencia, propio y ajeno, interior y exterior. Porque es el lugar que rebosa este juego de contrarios, que hace desbordar el principio de no contradicción, rompe el pensamiento del par. El cuerpo es el tercero incluso de la relación, la relación misma que cobra presencia.

Es esa oscuridad que lo envuelve, la opacidad, el punto ciego, su no dejarse atrapar lo que nos mueve a pensarlo, una y otra vez, a dar vueltas entorno a él, poner palabras, unas sobre otras, para colmarlo, para frenar su desbordamiento. “Algo, mucho, al hablar de él, se escapa: es intraducible, incomunicable, un vacío, una presencia sin peso ni medida, un abismo una totalidad oscura que no admite ecos ni retornos” (Moraña, 2021, pág. 14). Este es el sentir, más o menos común, del que dan cuenta los innumerables intentos por agarrar el cuerpo desde una lógica de la presencia y un esquema binario que tiene de fondo el presupuesto de la unidad. La filosofía de Nancy, sin embargo, no carga al cuerpo de esta intraducibilidad, incomunicabilidad, vacío, etc. Asumir el cuerpo desde esas coordenadas lo condena, de antemano, a un lugar de exigencia: porque el cuerpo es opaco, hay que sacarlo a la luz, porque es mudo, hay que hacerlo hablar. Desplazando ese régimen negativo, Nancy no deja de lado esas cuestiones, más bien acude a ellas desde otra mirada. Desde su lectura todo eso que la tradición de la "lógica de la presencia" considera como faltas y colocan al cuerpo en un lugar secundario, para Nancy son síntomas que hablan de la misma tradición. La lectura de Nancy es una deconstrucción de esa lógica de la presencia porque entiende que el cuerpo está ya en deconstrucción.

A esta exigencia hay que sumarle un lastre con el que el cuerpo carga desde Platón: el de ser entendido en una jerarquía respecto al alma que lo sitúa en un lugar inferior. Lastre que, desde la célebre frase atribuida a Platón según la cual "el cuerpo es la cárcel del alma", arrastra al cuerpo a una comparación desigual con la divinidad. Resulta sintomático que la obra *Fragmentos para una historia del cuerpo* que hemos señalado en una nota anterior se estructure de acuerdo con tres ejes, siendo el primero de ellos "la distancia y proximidad que media entre la divinidad y el cuerpo humano" y el segundo "lo que el mundo occidental ha dado en llamar el alma humana" (1990, pág. 13 y 14). El dualismo y la presencia teológica en el pensamiento del cuerpo son dos cuestiones significativas en la historia del pensamiento y, por ello, están presentes en la reflexión nancyana.

Una vez que Descartes instaura el dualismo *res cogitans/res extensa*, y que, a su vez, se afana en buscar una reconciliación, como se mostrará en el primer capítulo de esta tesis, es Spinoza quien retoma esta problemática y abre el camino para pensarla de otra manera, proponiendo que alma y cuerpo son modos de la misma sustancia, siendo así que "el cuerpo y el alma son una sola y la misma cosa, que se concibe, ya bajo el atributo del Pensamiento, ya bajo el de la Extensión" (Spinoza, 2011, pág. 213). Si bien la propuesta spinozista supone una aportación novedosa para pensar el cuerpo, continúa trabajando sobre el supuesto de la unidad de la sustancia a la que, en última instancia, remiten el alma y el cuerpo. En este sentido, Nietzsche contribuye al pensamiento del cuerpo, otorgándole el protagonismo en detrimento del alma y, lo que resulta más interesante para este trabajo, como una pluralidad de fuerzas: "El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor" (Nietzsche, 2008, pág. 64). Con estos filósofos como precedentes, el trabajo de Nancy consiste en observar con cuidado si la distancia, en apariencia abismal, entre el alma y el cuerpo es tal; para descubrir que hay otro camino para pensarlos que no pasa por una unidad originaria que debiera ser restituida, sino por una concepción relacional –y por consiguiente plural– del cuerpo. En el desarrollo del trabajo no entraremos en la herencia más o menos fiel o infiel de Nancy respecto de estos filósofos, basten estas líneas para subrayar que el pensamiento de Nancy se inserta en un contexto de pensamiento acerca del cuerpo.

Cabe aquí un aviso y una disculpa. Hemos apuntado que el dualismo alma/cuerpo no es indiferente a la cuestión teológica, de hecho, la religión cristiana moviliza la

problemática del alma y el cuerpo y la hace reposar en el momento de la encarnación[5]. El aviso y la disculpa se deben a que en este trabajo no abordaremos esta vertiente del problema. En efecto, ésta se encuentra presente en los textos de Nancy y, junto con su deconstrucción del cristianismo desplegada en numerosos libros, constituiría una tesis en sí misma. No es entonces casualidad que *Corpus* comience con las palabras "*Hoc est enim corpus meum*: provenimos de una cultura en la cual esta frase ritual habrá sido pronunciada incansablemente por millones de oficiantes en millones de cultos" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 9). Si bien esta problemática añadiría una sección al prisma del trabajo aquí propuesto, no por ello esta tesis se ve incompleta en lo referido a la consecución de su propósito (mostrar la relación del cuerpo y la imagen en el pensamiento estético de Nancy) ni en el desarrollo de los argumentos dirigidos a tal fin.

Aprovechando este inciso, es oportuno advertir que, en aras de la concreción del tema de la tesis, hay una serie de cuestiones que quedan fuera de un análisis minucioso y serán tocadas tangencialmente. Tales cuestiones son la comunidad, de la que daremos pinceladas en los momentos oportunos, el psicoanálisis, cuya complejidad desborda el propósito de la tesis y que será únicamente mencionado a propósito de la relación sexual, y el cristianismo, cuyos motivos ya han sido expuestos.

La vuelta al cuerpo que proponemos debe entenderse, también, como cuando se dice "dar una vuelta", es decir, pasear, deambular, en círculos más o menos precisos. Esta errancia está, sin embargo, guiada por una serie de cuestiones. La primera, ¿cómo pensar el cuerpo? Pregunta que se ve inmediatamente acompañada de esta otra: ¿Desde dónde pensar el cuerpo? A estas cuestiones respondemos con la hipótesis: el cuerpo puede pensarse *con* imágenes, es decir, desde la idea de exposición que estructura la imagen. Esta es, pues, una mirada que parte de la estética. Desde esta perspectiva, cuando hablamos de la exposición del cuerpo como forma de existir desde la ontología relacional, la entendemos, también, como la exposición que acaece en las artes: en los cuadros que muestran cuerpos, de forma más o menos explícita, cuerpos desnudos, difusos, de mirada penetrante; fotografías y películas que reproducen cuerpos estáticos, pero con movimiento, cuerpos extraños, extremadamente explícitos, pero, aun así, a distancia. Hacemos nuestra la siguiente afirmación acerca del cuerpo y el arte: "todo es cuerpo en el arte (…) la presencia del cuerpo en el arte, como contenido, reflexión,

[5] Michel Henry aborda el problema de la Encarnación en sentido cristiano desde la elucidación de la noción de *carne* desde la fenomenología en *Encarnación. Una filosofía de la carne*, Sígueme, Salamanca, 2001.

huella, traza o resto es innegable" (Hernández-Navarro, Cruz Sánchez, & (Eds.), 2017, pág. 13).

Pero la pregunta, ¿desde dónde pensar el cuerpo?, atañe también a un contexto y una tradición, por eso será interesante observar el juego de distancias que opera en la filosofía de Nancy con respecto a la tradición, en concreto en el problema de la unión del alma y el cuerpo –donde explicitaremos el diálogo con Descartes y Aristóteles–, y el problema de la propiedad del cuerpo en la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty. De esta manera se pretende dar cuenta, no solo de la exposición del cuerpo, que tomamos como punto de partida, sino también de la frase de Freud "Psique es extensa" y de la propiedad del cuerpo como presupuesto de la fenomenología, proponiendo desde Nancy una reflexión sobre el cuerpo que pone el acento en la alteridad y la extrañeza como síntoma de la estructura relacional del mismo.

Otra de las preguntas que se entrecruzan en este deambular en torno al cuerpo podría formularse de la siguiente manera: ¿Cuál es el sentido del cuerpo? No obstante, esta formulación haría pensar que el cuerpo responde a una definición, a un sentido. Lo que abre esta pregunta es, más bien, la necesidad de pensar el sentido de otra manera, por lo que, en primer lugar, la pregunta sería: ¿Cómo entender el sentido en un estado de abandono de sentido? ¿Dónde queda la sensibilidad? Al introducir la sensibilidad en la ecuación como condición para pensar el sentido en todos sus sentidos, el cuerpo ya no aparece como objeto de sentido, sino como parte intrínseca, ya que la sensibilidad apela, indudablemente, a la dimensión corporal del sentido.

Continuando con las preguntas que necesariamente salen a nuestro encuentro, está aquella que adquiere el estatuto de título del cuarto capítulo: ¿Quién "yo"? Esta pregunta, prestada de *El intruso*, formula la cuestión del sujeto de la que trataremos de dar cuenta, al menos en lo tocante a esclarecer la hipótesis de partida: el sujeto *es* expuesto. La reflexión por el sujeto desmonta la pretendida unidad del sujeto moderno, lo que supone que habrá que atravesar, de nuevo, la pregunta: ¿desde dónde pensar el cuerpo?, para modificarla hacia esta otra: ¿desde dónde pensar el sujeto? La tentativa, en este caso, es la misma: desde la imagen, examinando cómo ha sido construida la noción de sujeto sobre presupuestos que ya nos son familiares: unidad, identidad.

Si bien este trabajo no tiene una pretensión genealógica, a medida que iba avanzando la argumentación se hizo claro que era importante dedicar un espacio al origen y la

creación con la idea de ampliar el foco y poder reaccionar a la pregunta de fondo: ¿Cuál es la relación entre cuerpo e imagen? Observando que en los textos de Nancy aquello que ambas nociones parecían tener en común era la técnica, se hizo urgente desarrollar la cuestión de la creación técnica del mundo, lo cual lleva aparejadas las preguntas: ¿qué es el mundo?, ¿qué es la técnica?, ¿cuál es la relación entre la técnica y la naturaleza?, ¿y entre la técnica y el arte? Grandes preguntas que resuenan en toda la historia de la filosofía y que aquí enfocamos desde la intención de sustentar nuestra tesis inicial.

Tesis, la de que el cuerpo puede pensarse desde la imagen, que a su vez modifica la pregunta inicial, que ya no sería, simplemente: ¿cómo pensar el cuerpo? sino: ¿cómo pensar el cuerpo y la imagen? O mejor: ¿cómo pensar el cuerpo *con* la imagen (o las imágenes habría, quizás, que decir si atendemos a la pluralidad que anida en la idea de arte)?

Por lo tanto, este tanteo por el cuerpo y la imagen no es exactamente un recorrido de ida y vuelta y, aunque se espera cerrar algunas de estas cuestiones, por el camino se abren muchas otras. En cuanto que la imagen se entrecruza en el discurso del cuerpo, es importante situar también el pensamiento de Nancy al respecto de la cuestión por la imagen. En este sentido, hay que señalar que Nancy se aleja de la concepción, inaugurada por Heidegger, de la imagen del mundo, si bien su propuesta podría tomar también ese título.

Muy brevemente, diremos que Nancy no participa de la idea que Heidegger desarrolla en “La época de la imagen del mundo”. En este texto, el filósofo alemán presenta la Edad Moderna sustentada en cinco factores: la ciencia moderna, la técnica mecanizada, la introducción del arte en la estética, el obrar humano interpretado y realizado como cultura y la desdivinización o pérdida de los dioses. La ciencia moderna se diferencia por los elementos de proyecto y rigor de proceder anticipador, en cuanto que “el proceder anticipador debe representar lo variable en su transformación, conseguir fijarlo” (Heidegger, 1996, pág. 67). El fin de la ciencia es, entonces, la objetividad de lo ente, objetividad que se alcanza mediante la representación. Esto ya supone una distancia con Nancy, para quien la representación no juega en la lógica de la objetividad, y no podría subrayar la siguiente afirmación que completa la definición de la Edad Moderna: “Esta objetivación de lo ente tiene lugar en una re-presentación cuya meta es colocar a todo lo ente ante sí de tal modo que el hombre que calcula pueda estar

seguro de lo ente o, lo que es lo mismo, pueda tener certeza de él. La ciencia se convierte en investigación única y exclusivamente cuando la verdad se ha transformado en certeza de la representación." (Heidegger, 1996, pág. 72).

A la hora de explicar la expresión "imagen del mundo", Heidegger incide en que "mundo" hoy día (en la época de la imagen del mundo) se refiere a lo ente en su totalidad e "imagen" tiene los sentidos de representación y de "estar al tanto de algo". Así, llega a la idea de que la imagen del mundo es "situar lo ente mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición" (Heidegger, 1996, pág. 73). Esta afirmación implica, de entrada, una concepción de identidad consigo mismo de lo ente y, además, una concepción de lo ente (y en este contexto, entonces, del mundo) como objeto de estudio que podemos tener ante nosotros. Desde la filosofía de Nancy habría que mirar con sospecha estas implicaciones y, como él afirma:

> "Es precisamente, sin duda, lo que el mundo contemporáneo nos obliga a descartar: aprendemos en adelante que el mundo no es un objeto, ni un espectáculo. Un mundo que puedo representarme en su integridad de mundo ya no es un mundo: es un universo, un cosmos, una creación, en el sentido más tradicional de estos términos. Hoy comprendemos que un mundo es, por el contrario, un medio donde uno se encuentra, y que no se puede aprehender sino desde el interior. Se está en un mundo, y no delante de él". (Nancy, El arte hoy, 2014, pág. 68)

La representación, la imagen del mundo, para Nancy, no sostiene la estabilidad como objeto de lo ente, como indica Heidegger[6] que ocurre con la *raepresentatio* moderna[7]. Desde esta concepción, la Modernidad no solo es la Edad de la imagen, sino que el mundo se convierte en imagen. Este proceso no sería posible sin la contrapartida del hombre convertido, a su vez, en *subjectum*. Recordemos que estos procesos se desarrollan bajo el proyecto de objetividad de lo ente, instaurándose así una posición del

[6] La herencia de Heidegger en Nancy es palpable; si bien aquí, en este pequeño inciso, destacamos los puntos de separación en lo relativo a la concepción de la imagen, habría que añadir un estudio crítico de los aspectos en los que ambos pensadores se encuentran más cercanos.

[7] "la representación moderna tiene un significado muy distinto, que donde mejor se expresa es en la palabra *raepresentatio*. En este caso, representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas. En donde ocurre esto, el hombre se sitúa respecto a lo ente en la imagen. Pero desde el momento en que el hombre se sitúa de este modo en la imagen, se pone a sí mismo en escena, es decir, en el ámbito manifiesto de lo representado pública y generalmente. Al hacerlo, el hombre se pone a sí mismo como esa escena en la que, a partir de ese momento, lo ente tiene que re-presentarse a sí mismo, presentarse, esto es, ser imagen. El hombre se convierte en el representante de lo ente en el sentido de lo objetivo." (Heidegger, 1996, pág. 75)

mundo como objeto respecto al hombre como sujeto en cuanto que su lugar es el de una visión del mundo.

Como decimos, Nancy no opera con esta concepción de la imagen que, a su vez, tiene una vertiente pesimista con la idea del mundo como espectáculo, desarrollada, entre otros, por Guy Debord que entiende que el mundo convertido en imagen mina la capacidad de agencia del ser humano:

> "Cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto de hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa" (Debord, 1999, pág. 33).

Desplazando esta tradición –manteniéndose en el margen, ni dentro ni fuera–, la propuesta de Nancy proviene, como hemos señalado, de una concepción relacional de la imagen, sin establecer un juicio moral que parte, a fin de cuentas, de la comprensión jerárquica de la imagen como reproducción respecto de un original, mostrando así cómo la filosofía moderna y contemporánea no se han librado de la concepción platónica. Se pretende, a lo largo de esta tesis, explicar el carácter comunicativo, relacional e interrumpido de la imagen, atravesada por la dimensión sensitiva, es decir, una vez más, por el cuerpo.

III. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Nuestro acercamiento a la obra de Nancy arranca desde el supuesto de que su pensamiento opera desde una concepción deconstructiva del trabajo filosófico. Es decir, nos acercamos a los textos esperando encontrar en ellos un diálogo con la tradición, sí, pero dicho diálogo sigue la lógica del desplazamiento de las nociones capitales de la filosofía, al menos desde la Modernidad. Nadie mejor que el propio Nancy para explicar qué es la deconstrucción:

> ""Deconstruir" significa desensamblar lo que ha sido edificado sobre los principios para dejar venir lo que se oculta bajo ellos. Es, por tanto, en un mismo gesto, socavar (no destruir) el edificio de la tradición filosófica (o metafísica) y el autoposicionamiento histórico de esta tradición. ¿Qué es lo que ha sido edificado, y

> a partir de qué principios, y cómo estos principios han sido calificados como tales? Y lo que es más, y tal vez sobre todo, ¿cómo podría yo mostrarlo, qué procedencia descubrir en estos principios? "Deconstrucción" no quiere tal vez decir nada más, en definitiva, que la filosofía ya no podrá sostenerse al margen de la cuestión de su propia historicidad; y no solamente en el sentido de su procedencia *externa*, pero de tal manera que procedencia externa y producción interna se mezclen inextricablemente" (Nancy, 2003, pág. 99).

Desde este presupuesto hemos adoptado una lectura también deconstructiva, con la pretensión de "ir al fondo" y socavar los conceptos principales de este trabajo: cuerpo, propiedad, imagen, identidad, sujeto… Así pues, este trabajo se pretende un estudio sobre el pensamiento de Nancy y, como tal, uno de los objetivos es el análisis y la explicación de corte académico de algunas de sus obras. También pretendemos valorar la manera de hacer filosofía del autor, intentando en ocasiones imitarla y también destacando aquellos lugares donde su labor deconstructiva es imperante.

Para realizar este ejercicio ha sido de gran ayuda la bibliografía secundaria, los estudios acerca del pensamiento de Nancy. Afortunadamente, en los últimos años estos estudios han aumentado en número, lo que da muestra de que la figura de Nancy como filósofo de primera línea está al alza. En esta introducción debemos destacar los dos estudios en castellano que más presentes han estado en la elaboración de la tesis: *Nancytropías* de Cristina Rodríguez Marciel, editado por Dykinson en Madrid, 2011, y la tesis de Jordi Massó Castilla *Figuras de lo común en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy,* presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 2015. Tanto en lengua inglesa como francesa y española se pueden encontrar valiosas contribuciones, no sólo al pensamiento de Nancy en general (entre las cuales hay que mencionar compilaciones como *Figures du dehors*, el número 68 de la revista *Lignes*, el número 205 de la revista *Anthropos, Sens en tous sens* y *The Nancy dictionary*), sino expresamente dedicadas a su pensamiento estético: *Cosa Volante* de Ginette Michaud y el apartado monográfico del volumen 15 de la revista *Escritura e imagen*.

Antes de dar paso a la estructura de la tesis hay que hacer un apunte respecto a la citación y la traducción de los textos. Siempre que existe una traducción en castellano se

ha optado por citar la traducción[8], indicando, en ocasiones muy particulares, la versión original. Cuando el libro no conoce traducción en castellano hemos optado por traducirla en el cuerpo del texto y mantener la versión original a pie de página, ya que consideramos nuestra traducción una simple estrategia para no interrumpir la lectura y queremos conservar el sentido que se desprende del texto en su idioma original. Esto se aplica para todas las obras que aparecen en la tesis.

La estructura de la tesis se compone de seis capítulos, una coda, la introducción y las conclusiones.

Considerando el pensamiento de Nancy como una red en la que las ideas están interrelacionadas en un juego de remitencias explícitas e implícitas, resultaba no sólo complicado, sino hasta forzado y violento, separar en compartimentos estancos bajo títulos como "Primera parte", "Segunda parte", etc., de modo que apostamos por una pluralidad de capítulos de menos extensión con el ánimo de remarcar un planteamiento de superficie horizontal antes que de linealidad vertical, con el deseo incluso de que se pudiera acceder a este trabajo entrando por uno u otro capítulo indistintamente. Finalmente, este deseo se quedó en eso, un mero deseo, puesto que, al menos el primer y último capítulo, respiran el aire de la posición jerárquica que ocupan.

El primer capítulo, titulado *Apuntes y despuntes del cuerpo*, es una primera aproximación al pensamiento de Nancy acerca del cuerpo desde algunas nociones que atraviesan toda su obra, como son la de exposición y extensión. La tesis que guía la primera parte del capítulo es la de que la existencia es exposición, y el cuerpo, pensado desde la ontología relacional del ser-con, es el lugar de la exposición y para ello ha de ser extenso. A su vez, la extensión implica la separación de sí y precisa un pensamiento del fuera de sí, con lo que concluimos en la frase que da título a la tesis: la existencia es fuera-de-sí, a flor de piel. Esta conclusión abre el camino a pensar el neologismo *expeausition*, con el que Nancy enfatiza la piel como lugar de exposición desde una perspectiva no tanto subjetiva, sino global al hablar de la piel del mundo. A continuación, tratamos de pensar el estatuto del límite que se desprende de la piel. Esta reflexión, que pasa por pensar el umbral, lugar de paso, la forma y la figura, anticipa la

[8] Exceptuando la obra *Cruor* cuya traducción, llevada a cabo por Cristina Rodríguez Marciel y Jordi Massó en la editorial De Conatus, ha visto la luz una vez que el manuscrito ya estaba terminado y las citas traducidas.

relación de la imagen y el fondo, como ese tirar (extraer, mostrar, sacudir) que apunta hacia la comprensión de la exposición del cuerpo al modo de las imágenes.

El siguiente gran apartado de este primer capítulo tiene como hilo conductor la frase de Freud "psique es extensa", que resuena en los textos de Nancy, y por medio de la cual estudiamos el ejercicio de finta (tentativa, atajo) de Descartes, Aristóteles y el propio Nancy respecto a la cuestión de la relación entre el alma y el cuerpo. En Descartes la finta se dirige hacia la comprensión del alma como el gesto de trazar, lo que moviliza la dimensión estética, acompañada de la comprensión del alma extensa debido al sentir y el movimiento que involucra, lo que significa, de nuevo, introducir la dimensión estética. Por otro lado, Descartes instaura, no sólo el sujeto, sino su representación como garante de la unión del alma y el cuerpo. Al aproximarnos al *Acerca del alma* de Aristóteles vemos que la extensión del alma se atisba en su relación con el movimiento: alma como soplo, es decir, como movimiento del cuerpo fuera de sí; además, siguiendo la lectura de Nancy, observamos que "en este tratado Aristóteles sólo habla del cuerpo" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 89), tanto es así que al estudiar las funciones del alma, Aristóteles da prioridad a la sensitiva, lo que indica que la distinción materia/forma no resulta tan evidente, ya que ambos participan del sentir-sintiente. Por último, las fintas de Nancy se dirigen a pensar el punto y el espíritu. Se trata de la lectura de Nancy sobre la glándula pineal como punto y los presupuestos de unidad, extensión y *ego* que conlleva. Respecto al espíritu, Nancy lo entiende desde la noción de *motus*, como aquello que abre el cuerpo por sus llagas, lo que lo separa de sí.

A continuación, *La propiedad del cuerpo*, es el capítulo que recoge la relación de Nancy con la fenomenología. A pesar de no ser un tema presente en la obra de Nancy, nos pareció oportuno señalar las cercanías y distancias entre ambos pensamientos porque, en primer lugar, la fenomenología es una de las grandes corrientes que ha pensado el cuerpo en el siglo XX, y sobre todo porque en ella se juega la noción de propiedad del cuerpo –y con la propiedad, la identidad–. Este capítulo ha de entenderse desde una posición estratégica en la argumentación de la tesis cuya piedra de toque es el desplazamiento de las nociones de cuerpo propio e identidad, y no como un examen exhaustivo de la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty. Como colofón, se presenta la postura de Nancy acerca de estas cuestiones, explicando, primero, que no es oportuno considerar a Nancy dentro de la corriente fenomenológica porque no parte de los mismos presupuestos (unidad, autodeterminación, consciencia, distinción entre normal

y anormal para asegurar sea el *Lebenswelt* en Merleau-Ponty, sea la intersubjetividad en Husserl) a la hora de pensar el cuerpo. Después, se verán las nociones de alteridad y extrañeza en el pensamiento de Nancy para concluir que el cuerpo oscila entre la propiedad y la impropiedad.

El tercer capítulo, *El cuerpo sentido,* trae a escena la problemática del sentido en su pluralidad. Nancy parte de la constatación de que estamos en una época de abandono de sentido. A partir de ahí la reflexión se dirige hacia el desplazamiento de la noción de sentido como significado para comprenderlo desde la relación y dar cabida al sentido sensible. A propósito de este último, irrumpe en escena el cuerpo de la mano de los sentidos corporales; entre ellos el tacto emerge como la relación que acaece entre los cuerpos. Para hacernos cargo de la relación sin relación que involucra el sentido y en la cual consiste el tacto, hacemos una aproximación a la relación sexual, que en la obra de Nancy aparece como una suerte de paradigma de la relación sin relación. Destacamos, después, la caricia como paso para pensar el paralelismo entre el cuerpo y la imagen. Tras este excurso, retomamos el tacto extendiendo la reflexión al arte bajo la premisa de que la ley del tocar –la separación– pasa por el arte. En este apartado se intuye ya la presencia del arte como lugar privilegiado para pensar el cuerpo, ya que vemos en él el espacio para la apertura de sentido y en cuanto que tal, regido por la ley del tocar. El último apartado de este capítulo retoma el cuerpo al presentar una reflexión acerca de la reflexividad del sentir*se*. El juego que opera en el tocar*se* (derivación primera del sentir*se*) interrumpe la vuelta, la reconciliación y con ello desplaza la identidad. De esta manera se abre el camino hacia la deconstrucción de las grandes filosofías del sujeto.

El siguiente capítulo, *Yo, ¿quién "yo"? La pregunta por el sujeto*, continúa la reflexión abierta en el final del capítulo anterior. Se divide en dos grandes apartados. El primero propone ahondar en la supuesta unidad del sujeto para mostrar su estructura basada en la exposición de sí mismo –expresión que desbarata de entrada lo que pretende sostener–. Para ello partimos de la sospecha de Nancy de que el sujeto es su propia suposición; observamos entonces que lo que se encuentra en la base es la suposición de lo uno en una relación de presencia consigo mismo, dicha relación implica que ha de haber más de uno en el uno mismo. Esta reflexión por la filosofía del sujeto lleva a Nancy a plantear su propuesta del ser singular/plural. Otro de los caminos de la deconstrucción del sujeto pasa por ver que el sujeto necesita proferirse; en este contexto se plantea una discusión entre Descartes, Nancy y Derrida acerca de la boca como punto de unión del

sujeto en sí mismo. Por último, este primer apartado presenta las relaciones entre *tú* y *yo* desde el punto de vista de la no identidad, que implica la intrusión del otro (*tú*) en cada ipseidad, para converger en la idea de un *nosotros* que alberga la alteridad. El segundo gran apartado del capítulo presenta el sujeto en imagen(es) mediante el recorrido por *La mirada del retrato*, poniendo especial atención a la idea de trazo (lo que tira de los cuerpos, los delimita y los relaciona) y de mirada, lo que conlleva una reflexión acerca de la intimidad de un sujeto cuya estructura es la imagen de sí, es decir, su exposición. Aquí, de nuevo, se borra el límite entre el pensamiento acerca del cuerpo, el sujeto y la imagen.

El capítulo cinco, *El mundo de los cuerpos*, se presenta con un título ambicioso cuya pretensión real es explicitar la argumentación de Nancy en torno a la creación, el mundo y la técnica. Retomando la condición de abandono de sentido en que nos encontramos, el mundo aparece en la filosofía de Nancy como totalidad de sentido y, por ende, bajo la exigencia de mundialización. Esta exigencia nos impele a pensar las relaciones de sentido desde la articulación del *con* de unos *con* otros para así hacer proliferar sentidos al mismo tiempo que acogemos su pluralidad y no saturación. El sentido del mundo pasa por la concepción de una creación *ex nihilo* que sitúa la pluralidad en el origen. Pensar desde una ontología relacional, como hace Nancy, supone introducir la relación en el origen, lo cual implica una pluralidad y alteridad insaturables. Es así como entra en escena la técnica. Nancy desplaza la separación y jerarquización de la naturaleza respecto a la técnica, pues el venir a ser de las cosas, de los seres singulares/plurales, acaece desde una dinámica técnica que sigue la lógica del suplemento, hasta afirmar que el existir es técnico. Finalizando este capítulo retomamos la dimensión corporal del problema introduciendo la cuestión de los cuerpo ecotécnicos. La ecotécnia es la configuración técnica del mundo, la relación, por tanto, de unos con otros, que, como ya hemos visto, se concreta en lo que ahora podemos llamar *trazado* entre los cuerpos. Los cuerpos ecotécnicos no responden al paradigma moderno del cuerpo-máquina, sino a una concepción técnica del mundo que, bien es cierto, tiene una deriva que podemos llamar capitalista en la que nos encontramos: cuerpos sustituibles, indiferentes, masa homogénea, amontonados, etc.

El último capítulo, titulado *El cuerpo en imagen*, comienza rescatando algo de esperanza para este mundo inmundo de los cuerpos, planteando el arte como aquel lugar donde se puede responder a la urgencia de hacer mundo. Una respuesta que no será

redentora, pero que nos da la oportunidad de pensar el mundo de los cuerpos desde una postura abierta y acogedora. Se hace ineludible una reflexión sobre la discusión "¿arte o técnica?", para concluir en la afirmación de que "las artes son ante todo técnicas" pues ambas convergen en la pluralidad de la relación, del toque, de la interrupción. La reflexión se afina más al concentrarnos en la imagen como noción central del arte/técnica. Con ella se pone en juego un nuevo pensamiento de la *mímesis* que sigue la lógica de la *com*partición, movida por el deseo que lleva la *méthexis*. Desde aquí contemplamos la imagen distinta, prohibida, violenta, vestigio y encuentro, para arribar al culmen de la tesis: cuando el cuerpo se hace imagen, donde vemos la solidaridad de ambos conceptos en el pensamiento de Nancy y la necesidad de pensar uno junto al otro: ambos, una en el otro, otro en la una, animan la salida de sí, la impropiedad del cuerpo en/de la imagen, porque la imagen es arte/técnica e introduce la alteridad en sí. La manera de existir *entre* los cuerpos es la imagen, imagen no solo como medio sino como condición de posibilidad de la exposición. Por eso puede Nancy proponer, hacia el final de *Corpus*, la idea del cuerpo-vídeo como si de una analogía se tratara.

Antes de concluir, hemos introducido una coda a modo de vestigio de lo que pudo haber sido este trabajo, de haber contado con otras condiciones materiales y, también, a modo de esbozo de lo que será una futura investigación. Se trata de llevar la idea del cuerpo-vídeo un paso más adelante y proponer la imagen cinematográfica, el arte del cine, como el lugar *por excelencia* donde el pensamiento del cuerpo de la filosofía de Nancy tendría un desarrollo provechoso.

CAPÍTULO 1. APUNTES Y DESPUNTES DEL CUERPO

"1. Masa de sangre, saliva y otras sustancias articuladas con armonía –o no—en torno a huecos y agujeros. Carne alrededor de un ombligo que precisa de compañía. PSICOL. Fuente de insatisfacción perpetua. MED. Campo de operaciones, amputaciones y liposucciones. BARROC. Pellejo que lentamente pierde la salud. COSMÉTIC. Plataforma del implante mamario. ECON. El Dorado de las industrias cosméticas y farmacéuticas. FILOSOF. Raíz de toda metafísica. Modo doméstico de nombrar el alma. Amasijo que queda tras el rodillo de Foucault. ART. Lo que mirando se desnuda. Origen del mundo. SEX. Lugar donde habitan el clítoris y otros caracoles. POLÍTIC. Sitio de coincidencia social. Animal rebelde que exige alimento, vestido y vivienda. Lo que se comen los caníbales."

(Marta Sanz, *Corpórea*)

"Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras*. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en sentido griego: σχμα no es el "esquema"; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo"

(Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*)

"Soy aunque pienso
Y me miro pensar"

(Bernard Noël, *Extractos del cuerpo*)

La tesis se abre –si es que el momento de su apertura puede delimitarse, al menos en lo que a la linealidad de la lectura se refiere– con las nociones de exposición y existencia ya que éstas vertebran la teoría nancyana sobre el cuerpo. Con este fin se parte de la ontología del ser-con que se materializa en el neologismo *expeasition*, lo que coloca al cuerpo en el centro de la ontología para Nancy. Además, se analizan en detalle las cuestiones de la forma, la figura y el límite, categorías teóricas que organizan la propuesta. Este apartado lleva por título "El cuerpo expuesto".

En un segundo apartado se explora la célebre distinción entre el alma y el cuerpo tomando como referentes de la tradición a Descartes y Aristóteles. Cabe destacar el carácter estratégico del recurso a estos autores. Si bien es cierto que Nancy mantiene un diálogo explícito con ellos, en este trabajo el interés se dirige a destacar los giros del discurso que han conformado una separación y su posterior intento de unión de las dos sustancias. Lo mismo ocurre con el recurso a la cita freudiana "psique ist ausgehdent", con la que no se pretende profundizar en la teoría psicoanalítica sino tomarla como punto de partida para el desarrollo del argumento.

1. CUERPO EXPUESTO

1.1. EXPOSICIÓN Y EXISTENCIA

Para dar cabida al análisis de las nociones de exposición y existencia en la filosofía de Nancy hay que contextualizarlas dentro de la ontología del ser-con que propone el autor. Se trata de una ontología relacional, que puede ser entendida como heredera del *mit sein* heideggeriano. Jordi Massó en su tesis *Figuras de lo común en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy* analiza esta problemática. Remitimos a esta obra para una comprensión extensa de la cuestión. Por el momento baste con unos breves apuntes acerca de la ontología del ser-con, ser-en-común.

La ontología de Nancy puede definirse como una ontología relacional donde el elemento central es la partícula "con". Esta partícula conlleva la necesidad de relación de varios términos. Lo característico es que esta partícula se instaura en el núcleo del ser (del venir a ser), lo que implica una noción de origen fragmentado, plural y equívoco. El "con" se inserta así en el origen del sentido y de cada particularidad, de ahí la insistencia de Nancy en que el ser es singular plural. Esto es así porque el ser lo es siendo en la circulación de unos *con* otros. Con estas breves indicaciones ya han salido a escena los términos más importantes: singular-plural[9], unos-otros. Estos términos singular-plurales (que no pueden existir por separado) conforman el esquema del pensamiento ontológico de Nancy y revelan los modos de exponer la com-partición[10]. En una de las obras más interesantes para esta cuestión, que no por casualidad se titula *Ser singular plural*, leemos lo siguiente: "el ser no puede ser más que siendo-los-unos-

[9] "*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero una co-esencia, o el *ser-con* –el ser-con-varios—apunta a su vez a la esencia del *co-*, o incluso, y más bien, el *co-* (el *cum*) mismo en posición o a la manera de esencia. (…) si el ser es ser-con, en el ser-con es el "con" lo que da el ser, sin añadirse" (Nancy J.-L. , Ser singular plural, 2006, pág. 46)

[10] Traducimos aquí *partage* por "com-partición", más adelante retomaremos esta expresión con detalle, baste, por el momento, con la explicación de Cristina Rodríguez Marciel y Jordi Massó Castilla, en su presentación de *La partición de las voces*: "Los textos, las obras de arte, no son fragmentos procedentes de totalidad alguna (…). No participan *de*, sino que *son* la participación. Participación, sí, pero también partición y compartición, significaciones que abarca el término francés *partage* (…). Las dificultades que suscita pensar el "partage" se multiplican, si cabe, cuando se intenta verter este término a un idioma que, como el castellano, carece de equivalentes." (Nancy J.-L. , La partición de las voces, 2013, págs. 24-25)

con-los-otros, circulando en el *con* de esta co-existencia singularmente plural" (Nancy J.-L. , Ser singular plural, 2006, pág. 19).

La singularidad no es la individualidad, la singularidad emerge y se concreta en la partición que divide y, a la vez, en tanto que divide, comunica un cuerpo con otro, una voz con otra, una escritura con otra. La singularidad "está asociada al éxtasis: no podría decirse con propiedad que el ser singular es el sujeto del éxtasis, porque éste no tiene "sujeto", sino que debe decirse que el éxtasis (la comunidad) le acaece al ser singular" (Nancy J.-L. , La comunidad desobrada, 2001, pág. 22). Parecería contradictorio si seguimos pensando el sujeto como un átomo entre otros, sin embargo, Nancy ya está pensando desde una ontología del ser-en-común, desde la cual los singulares son en tanto que partición y ruptura interna, porque no hay nada interno más que el abrirse hacia el exterior, hacia los otros que no son otros más que estando ya en nuestro interior-exterior. El ser singular se aleja también de la fusión de la comunión con los otros y de la inmanencia en tanto que no supone un fondo común al que todos perteneceríamos, el ser-en-común es la existencia de cada uno[11].

La pluralidad que implica toda singularidad supone, además de una no identidad y no unidad en el origen, que en cada uno, en cada identidad, está ya el otro. Esta relación de la alteridad que habita en la identidad es posible porque la existencia es exposición, exposición al otro que de esta manera nos procura existencia (ser, sentido), ya que el ser es relación de sentido en la que hace falta el uno y el otro a la vez, de manera co-originaria. Por eso, puede decir Nancy que comparecer es venir juntos al mundo, y no hay otra manera de ser, porque el ser mismo consiste en la comparecencia de unos y otros:

> Comparecemos: venimos juntos al mundo. No se trata de que haya una producción simultánea de muchas entidades distintas (como cuando vamos "juntos" al cine), sino de que no hay venida al mundo que no sea radicalmente *común*. Lo "común" mismo. Venir al mundo = ser-en-común. (Nancy & Bailly, La comparecencia, 2014, pág. 67)

La relación en la cual se opera este "juntos" es la exposición. La exposición al otro, a la alteridad, es la manera de estar juntos y de integrar la otredad en la mismidad.

[11]"Somos los-unos-con-los-otros, sí, pero de ello no puede inferirse una unidad de todos los seres, una fusión, una comunidad identitaria. En el nosotros se aloja la alteridad, el otro, que impide la absorción de las partes en una totalidad y preserva las diferencias que delimitan las singularidades" (Massó Castilla, 2015, pág. 98)

Exposición como apertura originaria de ser, como manera de comparecer los unos ante los otros, pero a la vez los unos en (dentro, en las entrañas) los otros. Existir consiste en ser expuesto, es mediante la exposición como somos-con:

> *Expuesto*, por tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo (léase: existir). O todavía mejor: si el ser, en cuanto sujeto, tiene por esencia la autoposición, aquí la autoposición es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. *Auto* = *es* = cuerpo. El cuerpo es el ser-expuesto del ser. (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 28)

De esta manera, a través de la exposición que se deriva de la ontología del ser-con, llegamos al cuerpo como lugar de exposición:

> "La ontología del ser-con es una ontología de los cuerpos, de todos los cuerpos, inanimados, animados, sensibles, parlantes, pensantes, pesantes. "Cuerpo" quiere ante todo y en efecto decir: lo que está fuera, como afuera, al lado, contra, cerca, con (otro) cuerpo, en el cuerpo a cuerpo, en la dis-posición." (Nancy J.-L. , Ser singular plural, 2006, pág. 100)

La exposición presupone la extensión. Para ser expuesto, un cuerpo ha de ser extenso[12], ser o tener superficie. La noción de exposición moviliza la dicotomía dentro-fuera, "la "exposición" no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 28), no hay algo así como un "adentro" o una "intimidad"[13] que se expone mediante el cuerpo al exterior. Nancy se separa de la idea de que el cuerpo encierra algo (sea una subjetividad, alma, ego, intimidad, identidad, esencia) que puede o no ser expuesto, exhibido y mostrado[14].

[12] "Un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo *consiste* en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto. Y para ser expuesto, hace falta ser extenso" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 87)

[13] "La intimidad, lo que hay más interior y más escondido, deviene superficie. La interioridad de ese desnudo es la superficie, encarnada. El desnudo *está* extendido sobre la superficie del cuadro"
"L'intimité, ce qu'il y a de plus intérieur et de plus caché, devient surface. L'intériorité de ce nu est la surface, incarnée. Le nu *est* étendu sur la surface du tableau " (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 64). Adelantamos aquí la problemática de la desnudez, la piel y la exposición en relación a la intimidad.

[14] En torno a esta cuestión Nancy responde a una pregunta que le proponen durante una conferencia acerca de la belleza. La pregunta se dirige hacia la belleza interior cuya existencia aparentemente Nancy ha negado. A esto responde : "No es la belleza interior la que no existe, sino el interior el que no existe. No dije que la belleza interior no existe sino que esta belleza interior es visible en el exterior. Con eso quiero decir que el interior no existe, no hay interior. Lo que llamamos interior es aquello por lo que el exterior se abre a un más allá. Pero la oposición del interior y el exterior no significa nada, es pura imaginación, la representación de un fantasma interior que sería la persona interior contrapuesta al exterior. No existe, dentro hay un esqueleto, un estómago, y no un alma inmaterial. ¿Qué es el alma? El

Nuestro autor coloca el centro de gravedad en la misma exposición, haciendo de esta el acto mismo de existir, sin por ello presuponer dos estancias (dentro/fuera) entre las que media la exposición del cuerpo. Por eso puede proponer la siguiente definición: "*expuesto*, por tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo (léase: el existir)" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 28). La exposición aparece en la filosofía de Nancy del lado de la existencia.

A pesar de desplazar la dicotomía dentro/fuera, Nancy se refiere a este "afuera", *dehors (hors)*. No renuncia a utilizar esta noción, pero se cuida de no acompañarla de su correlativo "dentro" o interior. El afuera no es una de las partes de la relación dentro-fuera, sino que es el punto de partida y retorno de la relación, no hay más que *dehors* sin correlato *íntimo*. A este respecto Ginette Michaud en su estudio sobre la filosofía de Nancy, *Cosa volante*, comenta un pasaje del texto "Hors tout". Recojo a continuación el comentario de Michaud junto con la cita del texto de Nancy:

> Sabemos toda la importancia concedida por Nancy a ese "afuera", un afuera que, de manera radical, no puede relacionarse simplemente, como el afuera, con un adentro, sino que es más bien, según el título de uno de sus textos, "Hors tout". Subrayemos, pues, al menos brevemente, esta proposición fundamental sobre el "afuera" y sus implicaciones para todo pensamiento del cuerpo. Porque este "afuera", no es una pregunta
>
> > "Ni siquiera ante todo de una "apertura de sí mismo al otro", sino más originariamente, más difícil, de una apertura absoluta, la ab-solución de un afuera. Ninguna posición, sino oposición desde fuera. Ninguna totalidad dada sin el vaciamiento del exterior que la permite. Sobre todo que el pensamiento piensa (…) antes que todo pensamiento y en la asombrosa exhortación a pensar el exceso sobre el pensamiento que es el objeto más propio del pensamiento: el afuera que lo trabaja y lo afecta.

---

gran filósofo griego Aristóteles nos dice que el alma es la forma del cuerpo, si el cuerpo es bello entonces el alma es bella y viceversa, se trata de la misma cosa".

"C'est n'est pas la beauté intérieure qui n'existe pas, mais l'intérieur qui n'existe pas. Je n'ai pas dit que la beauté intérieure n'existe pas mais que cette beauté intérieure est visible à l'extérieur. Par là je veux dire que l'intérieur n'existe pas, il n'y a pas d'intérieur. Ce que nous appelons l'intérieur est ce par quoi l'extérieur s'ouvre sur un au-delà. Mais l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur ne veut rien dire, elle est pure imagination, la représentation d'un fantôme à l'intérieur que serait la personne intérieure opposée à l'extérieure. Cela n'existe pas, à l'intérieur il y a un squelette, un estomac, et non pas une âme immatérielle. Qu'est-ce que l'âme ? Le grand philosophe grec Aristote nous dit que l'âme est la forme du corps, si le corps est beau alors l'âme est belle et réciproquement, il s'agit de la même chose " (Nancy J.-L. , Dieu, la justice, l'amour, la beauté. Quatre petites conférences, 2009, pág. 154)

> El afuera implica pues a la vez acceso –pero acceso ex nihilo e insistiendo siempre en el envío más que en la procedencia de este "ex"– y exceso.[15]

Como vemos en este texto, Nancy se inclina por el término "hors" frente a "dehors" porque el primero no implica una correlación dentro-fuera, es, como apunta Michaud, un afuera absoluto; mientras que "dehors" es un afuera que proviene-de y que se-dirige-hacia. El afuera, *hors*, de Nancy, hay que entenderlo como un *dehors* que se excede en ambos sentidos.

Tal y como aparece en *La mirada del retrato*, la estructura del sujeto consiste en su exposición[16]. Lo que se expone es la incompletitud, la fractura, el vacío si se quiere de la intimidad, se expone el hecho de que el cuerpo (el sujeto, veremos más adelante cómo estos dos conceptos no pueden entenderse uno sin el otro) no encierra nada más que su exposición, su partida afuera, su *hors.* "La aseidad –el a-sí mismo, el por sí mismo del Sujeto—sólo existe como la separación y la partida de este *a* –(de este *a sus adentros*) que es el lugar, la instancia propia de su presencia, de su autenticidad, de su sentido. *El a sus adentros en tanto que partida*, he ahí lo que se expone." (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 28). Sus adentros en fuga podríamos decir, sus adentros que no son suyos ni están, a fin de cuentas, dentro. En *El intruso*, que analizaremos en profundidad más adelante, Nancy abarca esta cuestión a propósito de su trasplante de corazón: "Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era "el mío" y "mi propio" órgano?" (Nancy J.-L. , El intruso, 2007, pág. 16).

El *hors* absoluto que implica todo cuerpo en tanto que expuesto se manifiesta especialmente en la desnudez, en el tránsito de la desnudez cuyo sentido "reside en la experiencia no-apropiable de un encuentro, en la exposición de un cuerpo que escapa y

---

[15] On sait toute l'importance accordée par Nancy à ce " hors ", un hors qui, de manière radicale, ne peut être rapporté simplement, comme le dehors, à un dedans, mais qui est plutôt, selon le titre d'un de ses textes, " Hors tout ". Soulignons donc, au moins brièvement, cette proposition fondamentale quant au " hors " et à ses implications pour toute pensée du corps. Car ce " hors ", il ne s'agit

> " pas même donc d'abord d' " ouverture de soi à l'autre ", mais plus originairement, plus difficilement, d'une ouverture absolue, ab-solution d'un dehors. Aucune position, mais opposition d'un dehors. Aucune totalité donnée sans que se creuse de *hors tout* qui la permet. Hors tout que la pensée pense (…) avant toute pensée et dans la stupéfiante injonction de penser l'excédence sur la pensée qu'est le plus propre objet de la pensée : le *hors* qui l'œuvre et qui l'affecte "

Le dehors implique donc à la fois accès –mais accès *ex nihilo* et toujours en insistant sur l'envoi plutôt que sur la provenance de cet " *ex* " -- et excès. " (Michaud, 2013, págs. 33-34)

[16] "Poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetibidad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro-de-sí, por consiguiente, afuera, atrás o delante. O sea, su exposición" (Nancy J.-L. , La mirada del retrato, 2012, pág. 16). Más adelante se verá en profundidad esta cuestión.

se abre sobre sí mismo y fuera de sí al infinito"[17]. Este afuera que se recorre al infinito no queda más lejos que el cuerpo mismo en su extensión, se trata de "un afuera que está entero ahí, es sus senos, en sus manos, en sus cabellos"[18].

Hemos advertido que la exposición implica la extensión, la extensión del lienzo como veremos en el retrato, y también la del cuerpo. La extensión también moviliza el dentro/fuera, acompañando a la idea de exposición de –y hacia—un afuera que no remite a una intimidad, sino que expone dicha ausencia de intimidad. "Lo que está extendido no pasa de fuera a dentro sino que se amplifica, se despliega, se distiende, se ordena o incluso se fragmenta: es en sí mismo su materia y su forma según una plasticidad, una elasticidad o una ductilidad que hacen de su ser mismo"[19]. La extensión dota al cuerpo extenso (ampliado, extendido, expandido) de plasticidad, elasticidad, es decir, de la capacidad de ser afectado y de amoldarse, de acoger la forma de aquello que se le impone, que tiene cerca. La extensión es también la capacidad de imprimir en sí el otro, la huella del otro. He ahí la relación entre extensión y exposición: la comunicación, el hacer efectivo el ser-con.

A continuación, Nancy precisa:

> "En cuanto eso se extiende, no corresponde ni a una operación ni a una producción, ni a una generación ni a un crecimiento: estas modalidades son posteriores y secundarias con relación a la extensión. No se pasa de una cosa a otra, porque estamos precisamente donde están las cosas en proceso de ser distinguidas. La extensión se aleja de sí misma, es su alejamiento – al que responde una intensificación (o una "in-tensión") y por tanto una pluralidad de tensiones. La extensión es la amplificación en todos los valores del término: volumen espacial, vibración, resonancia."[20]

[17] "réside dans l'expérience non-appropiable d'une rencontre, dans l'exposition d'un corps qui échappe et s'ouvre sur lui-même et hors de soi à l'infini" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 119).
[18] "un dehors qui est tout entier là, dans ces seins, dans ces mains, dans ces cheveux" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 119)
[19] "Ce qui est étendu ne passe pas de dedans à dehors mais s'amplifie, s'étale, se distend, se dispose voire se disloque : c'est à soi-même sa matière et sa forme selon une plasticité, une élasticité ou une ductilité qui font son être même " (Nancy J.-L. , Cruor, 2021, pág. 48)
[20] "En tant que ça s'étend, ça ne corresponde ni à une opération ni à une production, pas non plus à une génération ni à une croissance : ces modalités sont postérieures et secondaires par rapport à l'extension. On ne passe pas d'une chose à une autre, car on est justement là où des choses sont en train de se distinguer. L'extension s'écarte d'elle-même, elle est son écartement –auquel répond une intensification (ou une " in-tension ") et donc une pluralité de tensions. L'extension est amplification dans toutes les valeurs du terme : volume spatial, vibration, résonance. " (Nancy J.-L. , Cruor, 2021, pág. 48)

La extensión se separa de sí ella misma, en ese separase hace irreconciliable un sí mismo que dé cuenta de su identidad, de su mismidad o aseidad como leíamos en *Corpus*. Por tanto, la exposición, mediante la extensión, consiste en sacar a la luz la imposibilidad de mismidad que la propia extensión requiere.

La extensión del cuerpo sobre el lienzo se desborda, se desfigura, se extiende, vibra. Cuando Nancy y Ferrari analizan las obras de Bacon observan esta deformación, estos cuerpos desnudos y expandidos.

> "La pintura es exactamente la *praxis* en el seno de la cual lo real se realiza deviniendo una figura expuesta al tiempo. Y es a causa de esta exposición a la desmesura del tiempo que cada figura (…) está siempre desfigurándose"[21]

Lo real se realiza en tanto que figura desfigurada, expuesta al tiempo que la desfigura, es decir, que le hace salir de sus límites, que difumina sus contornos, haciendo, de nuevo, indistinguibles el dentro y el fuera.

> "Tras esta ruptura de la continuidad espacio-temporal, no se puede llamar figura más que a esta forma (de vida) que, despojada de todo, acepta suspender su propia fijación, su impasibilidad, y se expone a la desfiguración continua de sí, a esta excedencia continua del cuerpo, en relación a sí que es el sí del cuerpo mismo"[22]

En su exposición el cuerpo se excede a sí mismo, sale de sí. La exposición es siempre un exceso que rompe la continuidad. Nos aproximamos a la definición de existencia que acompaña a la exposición o, mejor dicho, que es la exposición. En este texto los autores ofrecen una de las definiciones más bellas de existencia:

> "Sólo entonces el gesto y el cuerpo desnudo devienen figura y se realizan. Devienen una existencia, un ser-siempre-fuera-de-sí, sobre la superficie del lienzo, a flor de piel".[23]

Prestemos atención a esta definición: "estar-siempre-fuera-de-sí". Hemos visto ya que este *fuera* es un *afuera absoluto*. En este caso, se trata de estar fuera-de-sí, lo que podría

[21] "La peinture est très exactement la *praxis* au sein de laquelle le réel se réalise en devenant une figure exposée au temps. Et c'est à cause de cette exposition à la démesure du temps que chaque figure (…) est toujours en train de se défigurer " (Nancy & Ferrari, 2006, págs. 34-35)

[22] "après cette rupture de la continuité spatio-temporelle, on ne peut appeler figure que cette forme (de vie) qui, dépouillée de tout, accepte de suspendre sa propre fixité, son impassibilité, et s'expose à la défiguration continue de soi, à cette excédence continue du corps, par rapport au soi qui est le soi du corps même " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 35)

[23] "Ce n'est qu'alors que le geste et le corps nu deviennent figure et se réalisent. Ils deviennent une existence, un être-toujours-hors-de-soi, sur la surface de la toile, à fleur de peau " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 35)

hacer pensar que hay un dentro-de-sí del que hay que salir. Sin embargo, observemos que los autores introducen, intencionadamente, un "siempre". Este "siempre" desmonta la posibilidad de un cambio lineal entre el estar dentro-de-sí y el estar fuera-de-sí: nunca hubo un dentro-de-sí. La exposición al tiempo y la ruptura espacio-temporal de la que hablan Nancy y Ferrari se encuentran en este "siempre" que impide seguir pensando de manera continua un dentro/fuera, así como un antes/después. Siempre es radicalmente siempre. Antes de que el cuerpo se expusiera en el lienzo no había nada, no había "a sí", "sí mismo". Antes del momento de excitación *a flor de piel* no hay cuerpo sensible y, por tanto, no hay cuerpo. No hay cuerpo más que expuesto, arriesgado, a flor de piel.

Ginette Michaud, en su nota crítica a *Nus sommes*, expone el peso de la desnudez como concepto filosófico[24]. En la obra de Nancy esta idea aparece recurrentemente. A su juicio la desnudez ha sido utilizada como herramienta para representar al hombre en la metafísica de la presencia, "el desnudo, entonces, no representaría un cuerpo sino una idea: la idea de hombre. No ya la demostración de lo que "Hombre" mismo, definitivamente expuesto a una mirada privada de líneas de fuga, una mirada inmovilizada ante la fijeza y la eternidad de su esencia"[25]. Esta desnudez que se presenta para ser aprehendida, para revelar la esencia del "Hombre". Reacio a esta idea, Nancy observa la resistencia de la desnudez –del cuerpo desnudo—a mostrase llanamente, sin pudor. La desnudez no alberga ninguna parresia, no es exposición sin reservas. De hecho, "el Desnudo, en sí, no existe: definitivamente ha desaparecido"[26]. La conclusión, que juega aquí como punto de partida, es que, al igual que el Hombre no es evidente, la desnudez tampoco lo es. A partir de aquí se puede abrir la interrogación por la desnudez.

[24] "Si hay una palabra que por sí sola suscita todo un mundo de imágenes, es esta palabrita, "desnuda", una de las más elementales y concentradas en el lenguaje, como si, incluso antes de significar o decir algo, se hiciera a sí mismo, pobre y desnudo, sin dejar de ser tremendamente poderoso en su misma vulnerabilidad ("nu", en francés, es un cuerpo sonoro, que apenas resuena, atenuado, contenido)"
"S'il est un mot qui fait à lui seul lever tout un monde d'images, c'est bien ce petit mot, " nu ", l'un de plus élémentaires, et concentrés de la langue, comme si, avant même de signifier ou de dire quelque chose, il se faisait lui-même pauvre et dépouillé, tout en demeurant formidablement puissant dans sa vulnérabilité même (" nu ", en français, est un corps sonore amuï, qui résonne à peine, atténué, retenu). (Michaud, G. (2003). Ces images que nous sommes / Nus sommes [la peau des images], de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, Yves Gevaert éditeur, 152 p., ill. / Au fond des images, de Jean-Luc Nancy, Galilée, " Écritures/Figures ", P. 185 Spirale, (192), 47–49.

[25] " le nu, donc, ne représentarait pas un corps mais une idée: l'idée d'homme. Non plus la démonstration de ce qu'est " Homme " lui-même, définitivement exposé à un regard privé de lignes de fuite, un regard immobilisé devant la fixité et l'éternité de son essence " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 18)

[26] " le Nu, en soi, n'existe pas: il a définitivement disparu " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 18)

La primera sospecha es la de que la desnudez tiene un papel en la dinámica del sentido interrumpido. La desnudez interrumpe el sentido, "el cuerpo desnudo y la mirada exceden el sistema de significaciones posible e instauran un espacio de límites inciertos"[27], no da una respuesta, la desnudez no juega en la lógica de la significación, no está en lugar de otra cosa, no indica el camino, se encuentra en la superficie, es la superficie del sentido en tanto que significación pura y exposición primera.

La desnudez expone la existencia misma y la desborda porque "hay *evidentemente* una presentación de más, porque toda presentación llama su redoble, incluso a su exceso. Y la desnudez más que ninguna otra presentación"[28]. La presencia de la desnudez deja al descubierto la fragilidad del sentido, diríase también: de la existencia, del cuerpo, en resumen. Fragilidad como la de una flor.

Esta obra, *Nus sommes*, que gira en torno a la desnudez desde una perspectiva ontológica, es decir, la desnudez como modo de existencia en tanto que forma radical de exposición, trabaja con la idea del cuerpo en imagen proponiendo diferentes obras de arte que tienen como protagonista el cuerpo. El título ya da una pista de la tesis que sustenta la obra: *nus*, que significa "desnudos", suena igual que *nous*, nosotros, dando como resultado la idea de que nuestra forma de ser es desnudos. Se escucha, al mismo tiempo: nosotros-desnudos somos, o bien, desnudos-nosotros somos.

La exposición del desnudo, el estar expuestos, concierne, como hemos visto, a un afuera y a una comunidad de cuerpos singulares-plurales. La propuesta de Nancy y Ferrari alcanza la cuestión de la mirada:

> "El desnudo es ante todo presencia. Una presencia expuesta a la mirada de los demás. El desnudo, cualquier desnudo, se encuentra siempre en una mirada, aun cuando se trate sólo de mi mirada. La mirada, cuando se encuentra con la desnudez del cuerpo, atestigua su presencia. El cuerpo desnudo está presente en la mirada. Y su presencia es del orden de lo indubitable: está ahí."[29]

[27] "le corps nu et le regard excèdent le système des significations possibles et instaurent un espace aux limites incertaines " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 19)
[28] "il y a *évidemment* une présentation de plus, car toute présentation appelle son redoublement, voire son excès. Et la nudité plus qu'aucune présentation" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 28).
[29] "Le nu est avant tout *présence*. Une présence exposée au regarde d'autrui. Le nu, n'importe quel nu, se trouve toujours dans un regard, même quand il ne s'agit que de mon regard. Le regard, quand il rencontre la nudité du corps, atteste de sa présence. Le corps nu est en présence dans le regard. Et sa présence est de l'ordre de l'indubitable : elle est là. " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 97)

La mirada tiene un gran recorrido en el pensamiento de Nancy, del que nos haremos cargo más adelante. Por ahora detengámonos en cómo el afuera es constitutivo de la presencia del cuerpo. "La desnudez es ante todo presencia. Una presencia expuesta a la mirada del otro" comentan Nancy y Ferrari. La presencia siempre es expuesta, podemos añadir, consiste en exponerse, no hay agente que exponga, sino que la exposición viene por sí misma por el hecho de existir, de venir a presencia; y, a la inversa, la presencia se da en tanto que exposición. El cuerpo se hace presente en tanto que se expone a la mirada del otro, al otro en cualquier caso, sea este otro yo misma. Aquí se aprecia también cómo Nancy trabaja desde la no identidad consigo mismo; es lo que ocurre en los autorretratos, en pintura o fotografía, el cuerpo desnudo se presenta bajo la mirada del propio sujeto que, en el acto de retratarse lo saca fuera, lo expone ante sí y los otros.

A pesar de que la presencia de la desnudez del cuerpo –habría que decir, tal vez, la presencia desnuda, al desnudo—es, como dicen los autores, *indubitable: ella está ahí*, la presencia del cuerpo está siempre en fuga, su presencia consiste en su retirada desde el momento en el que la mirada hace del cuerpo imagen, así "la presencia de un cuerpo es también siempre *en fuga* en la mirada que hace de él una imagen"[30].

¿A qué se debe esta huida del cuerpo en su presentarse? A un exceso:

> "Cuando el cuerpo se convierte en imagen, sale de sí mismo, se supera a sí mismo. Un cuerpo nunca se da como definitivamente presente a sí mismo o a los demás, aunque tampoco es pura ausencia. La visión del cuerpo desnudo es exactamente la experiencia de esta presencia que huye siempre en su ausencia, en la imposibilidad de ser un dato inmóvil. Mi cuerpo nunca se entrega tampoco. Todos los autorretratos desnudos están ahí para demostrarlo; Francesca Woodman, por ejemplo, lo muestra incansablemente a través de su trabajo. En su fotografía toma forma toda esta fugaz presencia. Cada fotografía de desnudo real muestra el modo en que la presencia inconfundible del cuerpo es a la vez y siempre la espera de una mirada y la proyección de un sujeto fuera de sí mismo."[31]

[30] "la présence d'un corps est aussi toujours *en fuite* dans le regard qui s'en fait une image. " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 97).

[31] " Quand le corps se fait image, il sort de lui-même, il s'excède. Un corps ne se donne jamais comme définitivement présent à soi ou à autrui, bien qu'il ne soit pas non plus une pure absence. La vision du corps nu est exactement l'expérience de cette présence qui fuit toujours dans son absence, dans l'impossibilité d'être une donnée immobile. Mon corps lui non plus n'est jamais donné. Tous les autoportraits nus sont là pour le prouver –Francesca Woodman, par exemple, le montre sans trêve par ses travaux. Dans sa photographie prend corps toute cette présence fuyante. Chaque vraie photographie de nu

La imagen[32] consiste en hacer exceder la cosa que revela, en llevarla hacia delante, más allá de su presencia. "La imagen es lo que hace salir a la cosa de su simple presencia para ponerla en pre-sencia, en *praes-entia*, es estar-delante-de-sí" (Nancy J.-L. , 2003, pág. 46). La imagen sobrepasa, excede, vuelve inconmensurable la presencia; extrae la presencia y no la deja reposar sino que la repite, la reproduce incansablemente.

La venida a presencia del cuerpo es múltiple, es una reproducción, una repetición. El cuerpo –los cuerpos, habría que decir--, se hacen presentes en, mediante, un espaciamiento que permite la repetición. Una reproducción sin origen único, sin original, sino siempre ya partido, repartido, diferido, espaciado. El cuerpo hecho imagen o, también, el cuerpo hecho cuerpo, ya que la imagen le vuelve a poner en repetición y de ahí su exceso.

El cuerpo se desborda en la imagen, huye en tanto que capturado, presencia en fuga. "Un cuerpo que se da multiplicado, multisexuado, multifigurado, multizonal, falo y áfalo, céfalo y acéfalo, organizado, inorgánico. Cuerpos así creados, es decir, viniendo, y cuya venida espacia cada vez el aquí, el ahí" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 62). El cuerpo nunca viene de una vez, *du coup*, su presencia no es una, de golpe. La presencia del cuerpo es imposible, prohibida. Como la imagen, el cuerpo se separa, se resguarda, despunta, se escapa.

La presencia que resulta indubitable ante la vista de un cuerpo desnudo es una presencia que no atrapa, que no retiene el cuerpo, sino que muestra, en la misma desnudez, su retirada. La desnudez, el cuerpo en imagen, excede la mera presencia estática y segura. Si la mirada, la cámara o el pincel, son honestos con el cuerpo y con su propio mirar, mostrarán un cuerpo que huye, que sale fuera de sí. Cabe señalar que la obra de Francesca Woodman se caracteriza por mostrar su cuerpo de tal forma que no podemos saber con certeza dónde se encuentra, incluso dónde empieza y donde termina. En ocasiones, el cuerpo aparece difuminado, en posturas extrañas, en movimiento, lo que hace que los contornos se borren, desenfocado. También aparece el cuerpo reflejado, insinuado bajo la tela, o bien se muestra solo una parte de él, un fragmento de su cuerpo, en definitiva, el cuerpo nunca se da absolutamente presente.

---

montre la manière dont l'indubitable présence du corps est en même temps et toujours l'attente d'un regard et la projection d'un sujet hors de soi. " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 97)

[32] Se abre aquí otro hilo del pensamiento de Nancy cuya presencia en este trabajo es principal. Dejamos, sin embargo, para más adelante el desarrollo y análisis en extensión de la imagen.

Insistamos en la intimidad que la desnudez ofrece. Ofrece, pero no da, no dona definitivamente.

> "La intimidad de este desnudo —la intimidad del desnudo— muestra claramente que lo más íntimo está siempre fuera de uno mismo: no está sepultado en la interioridad sino por el contrario llevado en la exposición total a una luz, a una mirada que viene de afuera. La desnudez es precisamente ese salir de sí mismo que da cuerpo al cuerpo. Y así es también la experiencia de un devenir-sujeto, pero un sujeto sin rostro."[33]

La intimidad aquí descrita y expuesta en la desnudez del cuerpo, es intimidad en la medida en que es expuesta, sacada afuera; es decir, en tanto que ya no es íntima, privada y encerrada.

Si bien Nancy y Ferrari se sirven de obras de arte para ilustrar su reflexión, esta va más allá. De la misma forma que el cuerpo de Francesca Woodman nunca se hace presente del todo, siempre guarda una reserva, una retirada, con independencia de que sus fotos así lo mostraran, es decir, incluso aunque sus fotos dejaran ver el cuerpo de manera explícita, en una exposición diríamos hasta obscena. La intimidad de la desnudez desborda el mundo del arte y la encontramos "cada día, en el más común de los gestos, en la más íntima de las posturas, la experiencia de una desnudez sin grandiosidad y sin modelos, sin posibilidad de agarre: la protuberancia de un omóplato, una manta, un pliegue de piel, una sombra, la línea rítmica de un movimiento"[34]. Esto es así porque la exposición del cuerpo es la misma existencia. A cada momento, en cada palabra y cada gesto dejamos ver nuestra desnudez, nos exponemos al otro, al afuera, a su mirada. El resultado de existir, y a la vez su condición misma es el desvanecimiento "de toda interioridad, exposición del desnudo, atestación de una presencia. Pura exposición de la intimidad de sí, puesta fuera de sí, en ausencia de (un) sí, y expuesta al otro (que) sí. Movimiento de la presencia de sí a sí en la desnudez de un espacio despojado."[35]

---

[33] " L'intimité de ce nu –l'intimité du nu—montre de manière claire que ce qu'il y a de plus intime est toujours hors de soi : ce n'est pas enfoui dans l'intériorité mais au contraire porté dans l'exposition totale à une lumière, à un regard qui viennent de dehors. La nudité, c'est exactement cette sortie de soi qui donne corps au corps. Et c'est donc également l'expérience d'un devenir-sujet, mais un sujet sans visage. " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 98)

[34] "chaque jour, dans le plus commun des gestes, dans la plus intime des postures, l'expérience d'une nudité sans grandeur et sans modèles, sans possibilité de prise : la saillie d'une omoplate, une couverture, un pli de la peau, une ombre, la ligne rythmique d'un mouvement." (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 99)

[35] "de toute intériorité, exposition du nu, attestation d'une présence. Pure exposition de l'intimité du soi, posée hors de soi, dans l'absence de (d'un) soi, et exposé à l'autre (que) soi. Mouvement de la présence

La intimidad deviene así exposición de sí. Nada hay más íntimo que la exposición, nada más profundo que la superficie. La exposición del cuerpo adviene a la manera de la fotografía, ésta necesita de una cierta exposición a la luz para revelar su intimidad, antes de la exposición no hay nada, tras demasiada exposición, se quema. "Justamente la claridad: ella se extiende, para empezar, antes que cualquier extensión, es la substancia y el sujeto de la extensión. Pero toda la materialidad y toda la subjetividad de la claridad dependen de la justa repartición del claroscuro: *ahí* comienza la separación del rasgo distintivo y el color local (…). Un cuerpo, para empezar, se expone como su foto-grafía." (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 36).

Veremos cómo Nancy se refiere a distintos lugares para hablar de la exposición (y por ende existencia) de los cuerpos. Entre ellos se encuentra la fotografía, como acabamos de ver, la pintura, el cine, la calle, la ciudad, la piel.

1.2. EX*PEAU*SITION

A propósito de la imagen *a flor de piel*, entra en escena la piel como elemento fundamental en la ontología del ser-con, en la forma de existir singular-plural, en la exposición. Existir a flor de piel, mostrándonos, exponiéndonos. Existir, aflorar, salir, brotar, emerger, de la piel y en la piel, a través de ella, no como medio sino como superficie donde todo ocurre, como lugar de reunión.

En *Corpus* aparece el neologismo *expeausition*. Consiste en introducir la palabra *peau*, piel, en el interior de *exposition*, exposición; de tal forma que la piel se hace inaudible, pero al ver la palabra escrita se puede observar la grafía *peau*, indicando así el papel protagonista que dicho órgano tiene en la filosofía de Nancy. Así también se radicaliza la materialidad de la ontología del ser-con, puesto que mediante la piel el cuerpo se coloca en el centro de la reflexión de una manera física, material. No se trata de un cuerpo idealizado, del cuerpo como concepto abstracto, sino de cada cuerpo de facto, de los cuerpos que cada día aparecen amontonados, dañados, dirigidos y controlados en el telediario. En castellano este término se ha traducido en ocasiones por "ex – piel—

de soi à soi dans la nudité d'un espace dépouillé. " (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 99)

sición"[36]; aquí optamos por mantener la palabra en francés para evitar forzar los términos. En cualquier caso, Nancy utiliza este neologismo en muy pocas ocasiones, lo suficiente para hacer ver que cada vez que se oye *exposition*, habrá que entender también *expeausition*.

La piel, en tanto que lugar de exposición, puesto que recubre el cuerpo, juega un papel importante en la relación de unos cuerpos con otros. Dado este carácter "mediador" que intuitivamente podría otorgársele, hay que avanzar con cautela para no caer en la idea de que la piel sea el medio que comunica dos realidades estancas[37]. En otras palabras, introducir la piel en este momento del discurso no debe alimentar una postura tradicional (véase más adelante la discusión con Descartes), según la cual el sujeto (léase alma, ego, psique, como se quiera) estaría encerrado en el cuerpo y su medio para entrar en la relación con el mundo y los otros cuerpos es la piel[38]. Habría, más bien, que dar un paso atrás y recordar que la exposición se sitúa en un nivel ontológico y, por consiguiente, la piel juega un rol existencial en tanto que es con ella, en ella, a través de ella que existimos. Somos piel, igual que *nus sommes*.

---

[36] En *Archivida. Del sintiente y del sentido*, editado en Buenos Aires, en 2013 por la editorial Quadrata, las traductoras Marie Bardet y Valentina Bulo optan por emplear el término "ex – piel—sición " manteniendo a continuación la palabra en francés.

[37] Se trata aquí de desligarse de una concepción pasiva de la piel como simple médium que no tuviera en sí mismo ninguna posibilidad de influir en aquello que reúne, sino que la piel moviliza la excripción y con ello la existencia, como apunta Dumas: "Pero aquí la piel no es un soporte de proyección o de inscripción, un sujeto pasivo que vendría a transcender una intención significante. Esta presencia que hace sentido no opera gracias a una representación sino a través de un cuerpo que "se escribe"".

"Mais ici la peau n'est pas un support de projection ou d'inscription, un subjectile passif que viendrait transcender une intention signifiante. Cette présence qui fait sens n'opère pas grâce à une représentation mais à travers un corps qui " s'excrit " ". (Dumas, 2014, pág. 162)

[38] Desde el psicoanálisis se ha recurrido en alguna ocasión a un planteamiento según el cual el *Yo psicológico* se distingue del *Yo físico* mediante la experiencia de la superficie del cuerpo. Este planteamiento se establece sobre la base de una distancia irreconciliable entre dos realidades y la idea de que el sujeto posee al cuerpo. Una muestra de ello es la obra *El Yo-piel* de Anzieu Didier, donde, sin entrar en detalles, recogemos las siguientes líneas: "Con el término de Yo-piel designo una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo. Esto corresponde al momento en el que el Yo psíquico se diferencia del Yo corporal en el plano operativo y permanece confundido con él en el plano figurativo" (Didier, 2003, págs. 50-51), y más adelante detalla las funciones de la piel en las que, si bien remarca la doble función protectora-receptiva, no deja de lado la idea de contenedora de una interioridad previa y esencial: "La piel, primera función, es el saco que contiene y retiene en su interior lo bueno y lo pleno que la lactancia, los cuidados y el baño de palabras han acumulado en él. La piel, segunda función, es la interfaz que marca el límite con el afuera y lo mantiene en el exterior, es la barrera que protege de la penetración de las avideces y agresiones que provienen de los demás, seres y objetos. La piel, final mente, tercera función, al mismo tiempo que la boca y por lo menos tanto como ella, es un lugar y un medio primario de comunicación con el prójimo y de establecimiento de relaciones significantes; es, además, una superficie de inscripción de las huellas que ellos dejan" (Didier, 2003, pág. 51)

Esto implica que la piel, si bien no deja de ser lugar de exposición, y por ello opera en la lógica del límite, la frontera, el contacto, etc., moviliza dichas nociones con vistas a presentarse en su reversibilidad, "la piel que envuelve no es ella misma más que el desenvolvimiento y la puesta en juego, la exposición general de toda la circunscripción del cuerpo (de toda su soltura). "Ex – piel – sition", *Ex – peau – sition*, es posible decir en el juego del francés." (Nancy J.-L. , Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 19). La piel jugará, pues, bajo la estructura de lo que protege al mismo tiempo que arriesga, lo que permite salir y entrar en su porosidad. No es un barrera infranqueable ni estática, sino que es flexible, dúctil, porosa. Se inscribe, como veremos, en la relación sin relación que promueve el tocar.

> "Esta exposición no se comprende más que como un movimiento permanente, como una ondulación, un despliegue y repliegue, un ademán siempre cambiante por el contacto con todos los otros cuerpos -esto quiere decir por el contacto con todo aquello que se aproxima y con todo lo que nos aproximamos" (Nancy J.-L. , Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 17)

Nancy insiste en el carácter móvil de la exposición y la piel. La exposición fluctúa, la piel se retuerce. No es que lo haga de vez en cuando, dirigida o movida por una voluntad interna, sea del cuerpo, sea del *yo*; sino que consiste en este movimiento que impide crear un límite exacto y estático entre un dentro y un afuera que, como ya hemos visto, no se mantienen en la propuesta del autor.

El afuera constitutivo del adentro o, dicho de otra manera, la relación dentro-fuera que ya está diluida, se sitúa, si se quiere, en la piel, en la extensión infinita de los cuerpos, unos con otros. Así, "la ex – istencia que es "estar fuera" porque el "afuera" es la inflexión, la curva y el ritmo de este flotar y frotar según el cual mi cuerpo se baña entre todos los cuerpos y mi piel lo hace a lo largo de las otras pieles" (Nancy J.-L. , Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 19). La existencia es/está en la piel. Nancy dice incluso:

> "Mas la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborigmos y de olor a humedad. La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro – arrugas, granos, verrugas, excoriaciones—y marcas del afuera. A veces las mismas

> o aun grietas, cicatrices, quemaduras, cortes." (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 32)

Como vemos en este indicio, la piel no solo protege los órganos internos, sino que se deja afectar. Juega un fino equilibrio entre recibir suficiente y demasiado. Este equilibrio, que tiembla, se bambolea y a veces cae de un lado más que del otro, es la existencia. El ofrecimiento de la piel como aparece en *Cruor*, que se sabe sin retorno, sin compensación.

> Así, la forma-cuerpo es la expansión, la exposición, la piel que ofrece un exterior al exterior. Este "aquí estoy" y este "aquí estás" pieles vueltas una hacia la otra por sus respectivos contornos. Esencialmente cuerpos respectivos y recíprocos. Introducir, observar, acercar y alejar. Considerándose y saludándose, cuerpos respetuosos de su entorno mutuo, y empujados a acercarse cuando se trata de sexo y sangre."[39]

En cuanto hablamos de piel, hablamos ya de cuerpos, en plural. Tal vez el lugar donde más explícitamente Nancy habla de la piel sea en un contexto más amplio, si por amplitud entendemos una extensión no necesariamente cuantitativa sino de capacidad de albergar heterogeneidades. Así, en "La frágil piel del mundo", texto que da nombre al libro en el que se incluye, se encuentra una reflexión en torno al mundo de los hombres, que no es ni el de los animales ni el de las máquinas[40], y la posibilidad de que este mundo tenga una piel y, por consiguiente, algo exterior a sí mismo.

En este contexto, la noción de *mundo* es definida como "todo lo que ocurre entre nosotros, es decir, en primer lugar, nosotros mismos, y todo lo que nos ocurre, todo lo que alcanzan nuestros contactos, nuestras miradas, nuestros alientos, nuestros movimientos, y así, mediante envíos de una piel a otra piel" (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, 2021, pág. 134). La piel ya no es solo una gran membrana que recubre una unidad estable, sino que se encuentra como circulación de sentido entre cada cuerpo

[39] "Ainsi la forme-corps est-elle l'expansion, l'exposition, la peau qui offre un dehors au dehors. Ce " me voici " et ce " te voilà " des peaux tournées l'une vers l'autre par leurs contours respectifs. Corps essentiellement respectifs et réciproques. Se présentant, s'observant, s'approchant et s'éloignant. Se considérant et se saluant, corps respectueux de leurs abords mutuels – et poussés à aborder lorsqu'il s'agit de sexe et de sang " (Nancy J.-L. , Cruor, 2021, págs. 37-38)

[40] Más adelante se volverá sobre la cuestión del mundo, tomemos por el momento cautelosamente esta afirmación acerca del mundo "de los hombres" y su distancia respecto de los animales y las máquinas.

singular/plural. En un mundo de los cuerpos[41] la piel alcanza cada resquicio, atañe todas las dimensiones de la existencia, "se refiere tanto a la persona como a la membrana (estar en la piel de alguien, dejarse la piel en algo) o al alma tanto como al cuerpo, incluso como cuerpo (sentirse bien o mal en la propia piel) o también a la existencia misma (salvar la piel, el pellejo)" (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, 2021, pág. 129).

Por último, encontramos aquí, de nuevo la *expeausition*. La piel expone, no el sentido del funcionamiento de aquello que envuelve, sino expone que dicho funcionamiento no es otro que la exposición misma.

> "La piel se deja ver, tocar, oír, respirar y saborear. Lo que sea la piel lo sabemos por el apretón de manos, por el beso, por la visión de un mentón o por una forma de caminar. Por ese motivo este órgano excede la clasificación propia del organismo: no garantiza una función en el interior de un sistema autónomo, sino que expone (en francés se puede escribir lo "*expeause"*) esta autonomía a todos los exteriores posibles" (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, 2021, pág. 130)

Siendo así, la piel no contiene, "no envuelve un conjunto de órganos: desenvuelve la presencia en el mundo que esos órganos mantienen" (Nancy J.-L. , 2021, pág. 129), no sirve para retener y guardar una unidad, para que no se desborden los órganos. Ella misma es un órgano que excede al organismo al que pertenece, es decir, al cuerpo. La piel excede al cuerpo, lo extrae de sí mismo, tira del él hacia fuera. ¿Qué ocurre entonces con la piel del mundo? "El mundo no tiene otra piel más que esta turbulencia y esta marejada, tan pronto aumentada como tan pronto retraída, que constituyen las historias, las costumbres, los ascensos, las decadencias y las revoluciones" (Nancy J.-L. , 2021, pág. 133). La piel del mundo o bien la piel de los cuerpos, sinécdoque mediante la que el paralelismo se impone: por cada historia una cicatriz, por cada costumbre una peca, por cada revolución una caricia o una herida.

[41] "Pero es *mundo* en fin, es decir *lugar propio* de extensiones reales, del espaciamiento de nuestros cuerpos, de las particiones de nuestras existencias, de las reparticiones de sus resistencias" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 33)

1.3. FORMA Y FIGURA: LÍMITES

A lo largo de la reflexión acerca del cuerpo expuesto se ha impuesto una problemática: la de pensar el límite. El límite entre el dentro y el afuera del cuerpo. Hay que situar el dentro-fuera precisamente *en* el límite. En el límite que no tiene dimensión, ni exterior/interior, no juega en la lógica del par, ni en la dialéctica dentro-fuera. El límite no puede pensarse en términos de propiedad e identidad, siempre se multiplica, está en todas partes y en ninguna con certeza.

> "En el límite, uno no *pasa*. Pero es ahí dónde *todo* pasa, es ahí donde se juega la totalidad de lo ilimitado, como *lo que levanta el uno contra el otro los dos bordes, externo e interno de toda figura*, uniéndolos y separándolos, *delimitando así el límite e ilimitándolo en el mismo gesto*." (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 137)

La cuestión del límite tal y como la piensa Nancy rompe con una visión binaria al colocarse en medio –entre—pero no servir de intermediario ni barrera, sino ambos a la vez, sin exclusión. Desde la noción de límite se puede abarcar la de piel, cuyo motivo es el desplazamiento de la posición dentro/fuera. "Ese motivo [la relación entre fuera y dentro] es central, es el motivo mismo de la piel –primero superficie e interfaz, medio de intercambios, luego espesor cuya inversión de alguna manera excava y expone un "adentro" que no tendría lugar sin él"[42]. Lo que hace de la cuestión del límite una preocupación al mismo tiempo por el cuerpo en tanto que ser-expuesto.

Uno de los lugares donde desarrolla este problema es en el texto "Hors colloque", que cierra la compilación llevada a cabo por Berkman y Cohen-Levinas en el libro *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy.*

El dentro y el afuera, como explica Nancy, se definen por el límite que les separa y les pone en relación de oposición. El límite significa también lugar de paso, umbral, acceso. No habría dentro y fuera sin una puerta que diera paso uno a otro.

> No puede considerarse lo contrario de "dentro" y, por tanto, tiende a borrar su significado. O bien, a entrelazarlo con el significado de "dentro". Uno y otro nombran movimientos, incluso desplazamientos de: desde fuera, desde dentro. El

[42] "Ce motif [le rapport entre dedans et dehors] est central, il est le motif même de la peau –d'abord surface et interface, milieu d'échanges, puis épaisseur dont le retournement excave en quelque sorte et expose un " dedans " qui n'aurait pas lieu sans lui " (Nancy J.-L. , Préface, 2014, pág. 8)

> fuera (*hors)* viene del ***fors***, que es la puerta. Sólo hay interior y exterior por la puerta (...) Cada dentro contiene todo el afuera y no es otra cosa que el modo singular de esta "contención" (...). Lo que está en juego es el fuera como aquello que llena, ocupa y abre el dentro.[43]

En el límite es donde se arriesga la existencia, "el umbral es donde se encuentra la ex-istencia. Donde sale de sí misma volviendo a sí misma"[44]; el límite entendido como el trazo, la retirada y el extraer el interior. No sacar algo de dentro para exponerlo afuera, sino que el límite entre ambos es el mismo acto, impulso y movimiento y extracción, continuo y por ello sin fin. De ahí que Nancy hable de una apertura infinita del mundo al mundo.

> "Allí donde se abre de lleno un afuera hacia adentro que no es otro que lo que Wittgenstein nombra cuando dice que "El sentido del mundo está fuera del mundo": no otro mundo, nada afuera en el sentido de una extensión de lugar, sino en el medio del mundo la apertura infinita"[45]

"¿Pero hay "figuras"? ¿No es precisamente infigurable ?"[46], se pregunta Nancy acerca de la posibilidad de figurar o de encontrar figuras de esta existencia en el límite entre el dentro y el afuera que implica una apertura infinita. Unas líneas más adelante, en este mismo texto, precisa:

> "Pero me refiero aquí a figuras como palabra de ficción, de modelado, de amasar, de dar forma, de revolver, que cada vez identifica y discierne el exterior infinito sin detenerlo en un contorno que permanece abierto, palpitante, deformable. Modelar y modalizar -que también significa "monadizar", por seguir este hilo, o si queremos "singularizar" o incluso "subjetivar"- eso que no es algo, una materia dúctil, sino la potencia misma de lo abierto, fuerza activa/pasiva"[47]

---

[43] " On ne peut y voir l'opposé d'un " dedans " et par conséquent il est tendanciellement voué à effacer sa signification. Ou bien à la tresser à celle de " dedans ". L'un et l'autre nomment des mouvements, voire des déplacements de: depuis l'extérieur, depuis l'intérieur. Le hors vient du fors, qui est la porte. Il n'y a dedans et dehors que par la porte. (…) Chaque dedans contient tout le dehors et n'est rien d'autre que le mode singulier de cette " contenance " (…). L'enjeu est le dehors comme ce qui emplit, occupe et ouvre le dedans. " (Nancy J.-L. , Hors colloque, 2012, pág. 521)

[44] "le seuil, c'est là où se tient l'ex-istence. Là où elle sort de soi en rentrant en soi" (Nancy J.-L. , Hors colloque, 2012, pág. 522)

[45] "Là où s'ouvre en plein dedans un dehors qui n'est autre que celui que nomme Wittgenstein en disant que " Le sens du monde est hors du monde": non pas un autre monde, rien au dehors au sens d'une extension de lieu, mais au beau milieu du monde l'ouverture infinie ". (Nancy J.-L. , Hors colloque, 2012, pág. 522)

[46] " Mais y-t-il " figures" de cela ? N' est-ce pas précisément infigurable ? " (Nancy, 2012, pág. 522)

[47] " Mais j'entends ici *figures* comme le mot de la *fiction*, du modelage - pétrissage, façonnage, brassage qui cerne chaque fois et discerne le dehors infini sans l'arrêter sur un contour qui reste lui-même ouvert,

La figura es aquello que modela, da forma, singulariza y subjetiviza. Seguimos en el problema del límite ya que la figura es el trazo que distingue una cosa de otra. Pero, observa Nancy, modelar aquello que no es cualquier cosa, sino la potencia misma de lo abierto, potencia activa/pasiva. El límite, el trazo de la figura lo que hace es modelar, dirigir y dar forma a la potencia de abrir, de ir más allá. Dirigir la apertura en un movimiento activo/pasivo. Hay aún que explicar esta dicotomía que aquí aparece dada de manera simultánea: activo/pasivo. Tal vez se podría situar el límite (si su infinitud lo permitiera) en esta barra inclinada que indica, al modo del indicio, que la apertura es activa y pasiva al mismo tiempo. La figura se abre y es abierta en el trazo de su contorno, recordemos que "tocar lo que está cerrado es ya abrir" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 85), y que el tocar es a la vez pasivo y activo (lo veremos en detalle más adelante). El agente y el paciente se confunden en esta apertura ¿es la figura más abierta, más expuesta en tanto que su límite la distingue del resto y así se expone? ¿o más bien no hay figura si no es por un contorno que la delimita? ¿qué fue antes, la figura o su exposición? ¿el límite o lo que delimita?

Indudablemente, esta problemática tiene su lugar primordial en la cuestión de la imagen, aunque el cuerpo también es pensado en términos de figura, límite y trazo. En el artículo *La imagen: mímesis y methexis*, Nancy trabaja con las nociones de imagen, figura y fondo bajo la tesis de que no hay mímesis sin methexis, es decir, en la imagen no hay copia o reproducción libre de compartición; en toda re-producción hay producción, algo que se extrae adelante y que se comparte, parte y reparte.

La relación entre la imagen y el fondo se basa en la diferencia que la figura instaura entre ambos, "La imagen da forma a algún fondo, a alguna presencia retenida en el fondo donde nada es presente, a menos que todo sea en él presencia igual a sí, sin diferencia." (Nancy J.-L. , La imagen: mímesis y méthexis, 2006, pág. 11) La imagen retira del fondo una presencia, en un acto que no culmina, es más un deseo que un resultado, ella "separa, difiere, desea una presencia de esta precedencia del fondo según la cual, en el fondo, toda forma sólo puede ser retenida o huida, originariamente y escatológicamente informe tanto como informulable." (Nancy J.-L. , 2006, pág. 11). La presencia del fondo, la presencia profunda se podría decir siguiendo en la misma familia

battant, déformable. Modeler et modaliser - ce qui veut dire aussi " monadiser ", pour suivre ce fil, ou si on veut " singulariser" ou encore " subjectiver " - cela qui n'est pas quelque chose, une matière ductile, mais la puissance même de l'ouvert, puissance active/passive. " (Nancy J.-L. , Hors colloque, 2012, págs. 521-522)

semántica, se escapa en cuanto se hace imagen, el fondo se difumina, se evapora para dejar espacio a la imagen que emerge de él y que, por consiguiente, ya no revela la presencia del fondo sino la presencia de lo impresentable, inapropiable, informe.

Nancy distingue cuidadosamente entre figura e imagen: "La figura da forma a una identidad, la imagen desea una alteridad." (Nancy J.-L. , 2006, pág. 12) Una concentra la identidad consigo, limita, impone un límite entre lo uno y lo otro, el dentro y el afuera; la otra apunta (tiende, tensiona) hacia la diferencia y la violencia[48] de la figura, hacia la batalla entre la forma y el fondo. La imagen desea la figura, el trazo, el límite tensionado y tembloroso.

En el trazo de la figura la imagen se distingue. Nancy introduce el término *le distinct* que según el diccionario Larousse es aquello "que se puede percibir claramente por la vista, el oído, el espíritu" y "que no se confunde con algo o alguien análogo, cercano". Es el "distinto" de la célebre frase cartesiana sobre el conocimiento "claro y distinto". Nuestro filósofo añade: "Lo distinto [*distinct*], según la etimología, es lo que se separa por marcas (la palabra se refiere a estigma, marca de hierro, pinchazo, incisión, tatuaje): lo que una línea quita se mantiene aparte, en ella"[49]. El trazo *distintivo* da forma a la imagen, en ella la cosa se distingue, es decir, cobra presencia, se separa de las otras, marca su lugar. El trazo de la figura extrae una identidad, hace distinguirse a la cosa en su figura haciendo que sea percibida claramente, que no se confunda con lo otro o el resto. En el mismo movimiento el trazo instaura una imagen que se distingue del fondo, señala una alteridad que habitará la propia imagen, imponiéndose así una tensión entre la alteridad y la identidad.

Nancy habla de esta tensión en términos de deseo[50], y por tanto, en términos de no culminación, de imposibilidad y de tendencia. La relación entre el fondo y la forma se lee en "el deseo por el cual la forma y el fondo entran en mutua tensión, el fondo se erige en la forma, la forma se hunde en el fondo, (…) el deseo por el cual hay forma y

[48] "La imagen porta en sí misma la marca del desgarro: su fondo monstruosamente abierto a su fondo, es decir, en el reverso sin fondo de su presentación (el dorso ciego del lienzo)" (Nancy J.-L. , Au fond des images, 2003, pág. 51)

[49] "Le *distinct*, selon l'étymologie c'est cela que est séparé par des marques (le mot renvoie à *stigma*, marque au fer, piqûre, incision, tatouage) : cela qu'un trait retire est tient à l'écart, en le marquante aussi de ce retrait " (Nancy J.-L. , Au fond des images, 2003, pág. 12)

[50] Aclaremos que, cuando Nancy habla de "deseo" se cuida de diferenciarlo de términos como "querer", "necesitar" o "considerar": "A diferencia del empuje que a veces nos es *necesario*, en este caso no sabemos siquiera qué nos empuja, pero siempre nos empuja hacia lo desconocido" (Nancy J.-L. , El deseo, 2021, págs. 25-26)

fondo, aquello que abre su separación, o bien esa fuerza de la cual yo diría que hace distinguir el fondo de las cosas" (Nancy J.-L. , 2006, pág. 12). Para que haya fondo y se destaque y se distinga ha de haber forma, figura. Si no hay trazo y límite todo es fondo y así deviene todo imagen, sin espacio para distinguirse y erigirse como fondo. Las conclusiones de esta reflexión indican:

> "1) Que el fondo de las cosas deviene en cuanto tal –en cuanto fondo, "fundamentalmente" o "a fondo", me atrevería a decir– distinto, destacándose detrás o allende todos los objetos, representaciones y figuras.
>
> 2) Que este fondo se separa pues, por su distinción, de las formas que se erigen sobre él y se destacan de él, no deviniendo ni tomando él mismo nunca propiamente una forma, permaneciendo siempre en el fondo.
>
> 3) Que este fondo se presenta sin embargo, al mismo tiempo, como el fondo *de las* formas que se extienden fuera de él en su *status nascendi*, del mismo modo que vibran de inmediato en la inmanencia correlativa de un *status moriendi* por el cual entran de nuevo en él. (Nancy J.-L. , 2006, pág. 13)

En este pasaje se puede observar que el fondo adquiere una dimensión extensa gracias a la cual las formas cobran presencia en él, a través de él. En su distinción, que es a la vez su retirada *al fondo*, da lugar a las formas. Este *dar lugar* significa cobijar, acoger, cuidar, dar su espacio propio para que ellas se hagan presentes. Es una acción recíproca: en tanto que las figuras cobran forma, el fondo se distingue tras ellas. Pese a todo esto la relación fondo-figura es tensa, no se puede representar como una línea suave que los enlaza, sino, como hace Nancy, hay que apelar a la vibración, a lo inestable y lo tembloroso, así el fondo de las cosas es definido como "el tono, la vibración, la relación de venida y de retirada que lo sonoro parece aislar para sí mismo, se reopera o resuena en el silencio que la imagen reivindica" (Nancy J.-L. , 2006, pág. 13).

Nancy resignifica el fondo, lo lee en clave relacional, haciendo de él no un recipiente estable sino tumultuoso. El fondo no tiene unidad substancial, no es *uno*, liso y continuo. No es el telón de fondo que se retira suavemente entre una escena y otra. El fondo, habría que decir, es sin fondo, es decir, sin tope o final.

> "Pero ir por el fondo, o bien al fondo, sigue siendo una fórmula engañosa si se supone que el fondo es algo, una cosa única y detrás de otras. En realidad no es fondo sino en tanto que las formas se extienden desde él y sobre él, soltándolo de

> sí, de su inconsistente consistencia. Al igual que el cuerpo erótico no es uno y no es "un cuerpo", sino una gama de intensidades donde cada zona resulta un todo discontinuo de las otras, sin que haya totalidad en parte alguna, igualmente la imagen, el cuerpo imaginero podría decirse (imaginal, si se quiere) o el fondo de las imágenes, no es uno y no es "un fondo". También él es discontinuo y se divide indefinidamente –remodelando o reoperando sin cesar la división– en zonas erógenas o *eidógenas*. Cada *eidos*, aquí, es un eros: cada forma se amolda a una fuerza que la mueve." (Nancy J.-L. , La imagen: mímesis y méthexis, 2006, pág. 14)

El fondo se inscribe en la lógica de la erótica, de lo que con-mueve, del deseo y del placer. La tensión implícita en el extraer del fondo la figura, haciendo así surgir a la superficie el fondo mismo disimulado bajo la figura, es la señal, el saludo, el *wink*, que nos atrae hacia la imagen, de ahí que "Nuestro placer (sea) gozar de esa sacudida mediante la cual el fondo surge y se pierde en formas y en zonas." (Nancy J.-L. , 2006, pág. 15). En ese punto de placer que nos conmueve presenciamos –hacemos presente, acompañamos la presencia. Ahí, "en el presente mismo –en el sentido de instante y en el sentido de don– de la imagen se expone lo que es condición de goce y de verdad: una apertura desmesurada que escapa a toda medida dada, no midiéndose sino consigo misma." (Nancy J.-L. , 2006, pág. 15)

Dado que el fondo no responde a la dicotomía dentro/fuera, porque aparece mezclado y desbordado en el venir a presencia en la imagen, la forma que se erige sobre dicho fondo habrá de entenderse igualmente bajo la luz de esta resignificación de los términos. La forma, si bien es pensada por Nancy como la actualización de la materia, es decir, su separación de la masa informe, su contorno y su ser, tiene la función de exponer, de extraer y sacar afuera. No hay dentro y fuera previamente al trazado de la forma:

> La forma, o más exactamente la formación de la forma, es por tanto una extracción de materia –si puede decirse así– que da la vuelta al en-sí como a un guante y que suelta al puño cerrado. La forma expone al afuera, es decir, ex-pone, absolutamente: no expone a un afuera que la preexistiría, pues la materia pura carece de afuera, sino a un afuera que ella misma suscita. La forma traza una (com)partición entre dentro y fuera. Por la forma hay exterioridad y vacío, es decir, hay exposición a lo informe que también carece de contenido, exposición a la noche privada de referencia y de profundidad, o bien a la noche cuya profundidad sin fondo no hace sino hundirse en sí misma –o desfondarse. Por esta compartición

> de un afuera, la forma traza también entonces el límite de lo ilimitado: el límite posible, siempre por retomar y por retrazar (…)" (Nancy, Trop. Jean-Luc Nancy avec François Martin et Rodolphe Burger, 2006, en (Massó Castilla, 2015, pág. 236)

La forma es el venir a ser de las cosas, unas al lado de otras, en continua venida. Así ocurre también con los cuerpos. En su trazado y separación unos de otros se alcanza también la exposición de unos a otros y por consiguiente el ser unos *con* otros. Los cuerpos se destacan en su exposición a un afuera constitutivo. Un afuera sin dimensión en el que caen unos contra otros, "cuerpo: su caída, su atracción. Es ser arrojado fuera, fuera del nihil. Ni pérdida, ni finitud cerrada, sino por el contrario surgimiento y contorno finito de la apertura infinita"[51].

El límite de un cuerpo no implica el solipsismo una vez se ha puesto en marcha el pensamiento del límite como pasaje, lugar de paso, en otras palabras, como trazo. La ontología del cuerpo es una ontología modal, "mundialización o metamorfósis sin sustancia. Un cuerpo siempre se transforma, todos los cuerpos indefinidamente transforman una misma materia informe imponderable: un sentido que ellos son los unos por los otros"[52]. La transformación continua de los cuerpos precisa de una forma, de una figuración que permita el trasvase de sentido, la comunicación, la contaminación de unos a otros.

El afuera del cuerpo tendría que ser el espacio entre un cuerpo y otro, el límite entre los cuerpos. Ese espacio es una extensión infinita porque no se puede recorrer, es un límite que no tiene lugar porque es el tener lugar de los cuerpos: su exposición. Por eso Nancy apela en este punto a las imágenes, "El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 82). La exposición de los cuerpos se da a la manera de la imagen, de la figura que se extrae del fondo y así se exponen ambos: fondo y figura. "(Las imágenes) son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 83), la imagen es siempre expuesta en el límite y el cuerpo es un conjunto de imágenes ofrecidas al afuera, al otro: "un cuerpo es una imagen ofrecida a

[51] " Corps: sa chute, son attraction. Il est l'être-jeté dehors, hors du *nihil*. Ni déchéance, ni finitude close, au contraire jaillissement et contour fini de l'ouverture infinie" (Nancy J.-L. , Hors colloque, 2012, pág. 531)

[52] "Modalisation ou métamorphose sans substance. Un corps toujours se transformant, tous les corps indéfiniment transformant une même matière informe impondérable: un sens qu'ils sont les uns pour les autres. " (Nancy J.-L. , Hors colloque, 2012, pág. 532)

otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meato, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 83)[53].

[53] Interrumpimos aquí la reflexión para retomarla al final de este trabajo con la ventaja de que entonces habrán sido recorridas otras nociones claves del pensamiento de Nancy y estaremos (escritora y lectores) en condiciones de concluir esta reflexión que, sin embargo, no debiéramos perder de vista a lo largo de todo el trabajo.

2. PSIQUE ES EXTENSA

Este capítulo tiene la función de distribuir y abrir temas, sujetos y reflexiones del pensamiento de Nancy. Estos temas que aquí solamente se rozan, se tocan ligeramente, serán los que articulen parte del trabajo. Para llevar a cabo este cometido se partirá de la cuestión de la extensión del alma. Se trata de uno de los temas más relevantes para estudiar el cuerpo en Nancy puesto que revela una reconfiguración y resignificación de varias de las nociones de la filosofía clásica y moderna desde las que tradicionalmente ha sido pensado el cuerpo, empezando con el binomio alma/cuerpo que encuentra en la filosofía cartesiana una de sus expresiones más célebres: *res cogitans/res extensa*.

2.1. LA FINTA DE DESCARTES I: BURMAN Y ELISABETH, EL TRAZADO DEL ALMA

Psique ist ausgehdent, esta frase de tres palabras trastoca la tradición cartesiana, invirtiendo los términos de sus conceptos más célebres: *res cogitans* y *res extensa*. Sin violentar demasiado el sentido de estos términos se puede leer en paralelo la psique con la *res cogitans* y el cuerpo con la *res extensa*, lo que no quedaría muy lejos del pensamiento de Descartes. Si en la obra cartesiana al cuerpo le era atribuida la extensión, quedando por consiguiente el alma (o la psique, de nuevo leemos en paralelo términos que en otros contextos sería necesario diferenciar) libre de ella, en la cita póstuma de Freud es precisamente esta última la que acarrea el predicado "extensa". A este cambio de roles se dirige la atención de Nancy en varias de sus obras, principalmente en las que tienen por tema o bien el cuerpo, o bien la filosofía cartesiana. Dicho de otra manera, es allí, en cierto principio (el principio que da origen a la filosofía occidental, por ejemplo, es decir, la filosofía de la Grecia clásica), donde debería estar el cuerpo, donde Nancy habla del alma.

La pregunta es entonces: ¿Qué ocurre para poder afirmar, como hace Nancy con Freud, "psique es extensa"? En un ejercicio, que no puede sino llamarse deconstructivo, Nancy encuentra las primeras pistas de esta inversión en Descartes. Es sabido que la filosofía cartesiana, en el ejercicio de atender únicamente a aquello que es claro y distinto, determina que "no soy más que una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón" (Descartes, Meditaciones metafísicas, 1995, pág. 140). En

este momento Descartes excluye del ámbito de lo que él es al cuerpo. Sin embargo, cuando más adelante describe qué es una cosa que piensa dice: "es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también y que siente" (Descartes, Meditaciones metafísicas, 1995, pág. 141), como se puede apreciar, la *res cogitans* es también una cosa que siente[54]. Habrá que estudiar si el sentir puede ser también un atributo del cuerpo como inmediatamente tenemos la tentación de pensar.

Es en la sexta meditación donde el filósofo examina qué es sentir, entendiéndolo como una manera de pensar (Descartes, Meditaciones metafísicas, 1995, pág. 187). Se hace aquí imprescindible dar paso al cuerpo como aquel objeto en el que tienen lugar las sensaciones, el problema surge cuando se trata de comprender cómo tales sensaciones ("hambre, dolor, sed", no cabe duda de que el cuerpo irrumpe en el pensamiento de Descartes desde unas sensaciones muy poco ventajosas) provocan en el ánimo unos sentimientos con los que, sin embargo, no hay vínculo determinado. La lectura de la sexta meditación arriba así a la célebre analogía del piloto en su nave que no me privaré de plasmar: "me enseña también la naturaleza, mediante esas sensaciones de dolor, hambre, sed, etcétera, que yo no sólo estoy en mi cuerpo como un piloto en su navío, sino que estoy tan íntimamente unido y como mezclado con él que es como si formásemos una sola cosa" (Descartes, Meditaciones metafísicas, 1995, pág. 194). Dicha analogía viene de más atrás, en concreto se encuentra en *Acerca del alma* de Aristóteles, también en un momento de la obra en el que se discierne si el alma es separable del cuerpo:

> "Es perfectamente claro que el alma no es separable del cuerpo o, al menos, ciertas partes de la misma si es que es por naturaleza divisible: en efecto, la entelequia de ciertas partes del alma pertenece a las partes mismas del cuerpo. Nada se opone, sin embargo, a que ciertas partes de ella sean separables al no ser entelequia de cuerpo alguno. Por lo demás, no queda claro todavía si el alma es entelequia del cuerpo **como lo es el piloto del navío**" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, págs. 413a, 5. El subrayado es mío)

No obstante, dicha analogía no funciona exactamente igual en ambos autores, ya que Descartes explica que su propuesta no se dirige a explicar el alma como principio vital

[54] Descartes comparte con Aristóteles la idea de que el sentir es una de las facultades del alma como se puede leer en *Acerca del alma:* "en cuanto a la sensación, parece ser un cierto tipo de alteración y ningún ser que no participe del alma posee sensaciones" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, págs. 415b, 25)

del cuerpo y cuando habla del movimiento del cuerpo lo hace en el sentido estricto de traslación de las partes (las piernas, por ejemplo) que dan lugar a un cambio de posición del cuerpo en el espacio. Es así como puede afirmar al mismo tiempo que "Es un error creer que el alma da el movimiento y el calor al cuerpo" (Descartes, Las pasiones del alma, 2005, pág. 85).

En el análisis del tipo de pensamiento que es la sensación Descartes tropieza con el problema de la unión del alma y el cuerpo. Puesto que la cita inmediatamente anterior no termina de explicar cómo es tal unión, es decir, cómo puede darse la mezcla de dos cosas cualitativamente opuestas: una extensa y la otra inextensa, podemos acudir a otros dos lugares en los que el autor se afana en explicarlo.

Los dos lugares que vamos a estudiar se diferencian, entre otras cosas, por el género de la persona a la que van dirigidos. Uno es la entrevista con Burman, en la que Descartes responde a las réplicas de Franz Burman, un estudiante de teología en 1648; el otro lugar es la carta que Descartes escribe a Elisabeth de Bohemia el 28 de junio de 1643.

Estos dos lugares, que estudiaremos a continuación, responden a lo que Nancy llama *finta.* En el estudio que Nancy realiza de Descartes (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007) advierte que la estrategia cartesiana radica en la finta, en el ademán, el amago, es decir, una acción que queda incompleta, que no finaliza y que, sin embargo, acaba de golpe, abre unas expectativas que quedan suspendidas. La finta es la acción de fingir, de disimular, de aparentar y, por consiguiente, también de representar y de fabular, de contar cuentos. ""Estoy fingiendo", Descartes no lo escribe –no verdaderamente. Lo substituye en el instante mismo, o siempre lo ha substituido ya por "yo pienso". Pero ese *pensamiento* no es en rigor otra cosa que la *finta*" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 94). En el ámbito de la esgrima la finta es el simulacro de un ataque destinado a provocar una reacción y sacar partido de ello; no es, por tanto, algo pasivo y que se hace sin querer, sino intencionado e interesado. Asumiendo que esta es la estrategia que utiliza Descartes en su filosofía, una filosofía que podríamos llamar entonces del simulacro, de la tentativa y del fingimiento, veamos cómo responde a dos personas que por su edad y su condición se sitúan en un nivel intelectual inferior al de Descartes.

En primer lugar, el diálogo con Burman es el siguiente:

> "Burman: -- ¿Qué tipo de conocimiento es ese, inspicere? ¿Es lo mismo que intelección (intelligere)? Si es así, ¿por qué hacer una distinción? si no, entonces

> nuestra alma es más que una cosa capaz de intelección o pensamiento: antes de unirse al cuerpo, tiene el poder de conocerlo; ¿o bien este resulta para el alma de su unión con el cuerpo?
>
> R.: -- Este conocimiento (inspicere) es una manera particular de pensar, que se hace así. Cuando los objetos exteriores actúan sobre nuestros sentidos y trazan en ellos una idea o más bien una imagen de sí mismos, y cuando el alma se vuelve hacia las imágenes así trazadas en una pequeña glándula, entonces se dice que tiene un sentimiento. Y cuando estas imágenes son trazadas en la pequeña glándula, ya no por objetos externos, sino por el alma misma, que, en ausencia de objetos externos, las representa y las pinta en el cerebro, entonces se dice imaginar. De modo que la diferencia entre imaginación y sensación consiste sólo en esto: en una, las imágenes son trazadas por objetos externos, y estos están presentes, mientras que en la otra lo son por el alma, sin objetos externos y, por así decirlo, con todas las ventanas cerradas. […]"[55]

En este texto, la unión del alma y el cuerpo se resuelve, en el contexto de las sensaciones, mediante la acción o el gesto de trazar, "des objets extérieurs agissent sur nos sens et y **tracent** une idée ou plutôt une image d'eux mêmes". El verbo *tracer* tiene diversos significados, alguno de los cuales se aproxima al ámbito del arte, como, por ejemplo, trazar, dibujar, pintar. Su sustantivo, *trait*, significa trazo y rasgo, es decir, es aquello que delimita y define, que separa dos cosas y las diferencia. *Tracer* deviene así el gesto de definir, de dar la forma y la figura, de sacar a la luz la esencia de algo y dejarlo a la vista, sobre un lienzo o, como es el caso, sobre la pequeña glándula, la glándula pineal hacia la que el alma se gira a mirar y en ese mirar, que en nada podría diferenciarse de un nuevo (o tal vez el mismo) trazar, se da la sensación.

El dibujo, la imprenta o la huella que los objetos exteriores dejan en la glándula va seguido de la mirada del alma, pero no son dos momentos sucesivos, sino que son el

[55] "Burman: -- Qu'est-ce que ce genre de conaissance, *inspicere*? Est-ce le même que l'intellection (*intelligere*)? Si oui, pourquoi faire une distinction? Si non, notre âme est donc plus qu'une chose capable d'intellection ou de pensé: avant d'être unie au corps, elle a le pouvoir d'en prendre connaissance; ou bien cela résulte-t-il pour l'âme de son union avec le corps?
R. : -- Cette connaissance (*inspicere*) est une façon particulière de penser, que se fait ainsi. Quand des objets extérieurs agissent sur nos sens et y tracent une ideé ou plutôt une image d'eux mêmes, et quand l'âme se tourne vers les images ainsi tracées dans une petite glande, elle est dite alors avoir une *sentation*. Et quand ces images sont tracées dans la petite gland, non plus par les objets extérieurs, mais par l'âme elle-même, qui, en l'absence des objets extérieurs, se les répresente et se les figure dans le cerveau, elle est dite alors *imaginer*. Si bien que la difference entre *imagination* et *sensation* ne consiste qu'en ceci: dans l'une, les images sont tracées par des objets extérieurs, et ceux-ci présents, tandis que dans l'autre elles le sont par l'âme, sans objets extérieurs et pour ainsi dire toutes fenêtres closes. […]" (Descartes, Entretien avec Burman, 1975, pág. 67)

mismo gesto el trazar y el mirar. Ese girarse del alma hacia la glándula donde están pintados los objetos, es un volverse hacia, un alzar la vista, asomarse para dejarse, a su vez, impactar por la visión de ese lienzo y de lo que allí está pintado. Si a eso se le llama tener una sensación y si es el alma quien la tiene (la posee y a la vez es poseída por ella, pues, como también dice Descartes[56], no se puede controlar el tener o no una sensación, es algo que viene sin aviso y sin decisión previa), ha de poder, entonces ser sensible. La pequeña glándula no sería diferente ni del cuerpo ni del alma, sería una continuidad entre ambas, podría incluso decirse, que el trazo se da en el alma, que el girarse hacia la imagen del alma no es más que dejarse sentir por el trazo y la figura que genera.

La unión del alma y el cuerpo, y el problema de la percepción de los objetos exteriores se resuelve, entonces, con el recurso a la glándula pineal, ese lugar que sirve de lienzo para el dibujo. Más adelante nos ocuparemos de los problemas que innegablemente suscita esa pequeña glándula, tan pequeña que no puede tener extensión, que es solo un punto y, sin embargo, lo suficientemente extensa para que sea posible trazar sobre ella. Por el momento destaquemos la idea del trazar. No deja de ser interesante que Descartes utilizara esta palabra, que llevara el problema de la sensación al terreno del arte. De esta manera se abre la puerta al estudio que Nancy realiza del retrato y que más adelante veremos con relación a la cuestión del sujeto, íntimamente ligada a la filosofía cartesiana: "pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera" (Nancy J.-L. , La mirada del retrato, 2012, pág. 16).

Llevando más lejos esta analogía del dibujar y teniendo en cuenta que los objetos exteriores impactan en nuestros sentidos, es decir, en nuestro cuerpo, podría leerse una de las citas más llamativas de Nancy: "la existencia es su propio tatuaje" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 97). La existencia estaría grabada, cincelada, pintada y surcada en el cuerpo, en el lienzo. Se abre aquí otro camino de la investigación que no dejaremos sin tocar, el del sujeto en pintura, la existencia y la exposición en la piel y el lienzo.

En lo que respecta a la carta que Descartes escribe a Elisabeth la leeremos a través de los ojos de Nancy en un texto titulado *Extensión del alma*. A modo de anécdota

[56] "Pues yo experimentaba que éstas se presentaban sin pedirme permiso, de tal manera que yo no podría sentir objeto alguno, por mucho que quisiera, si éste no se hallaba presente al órgano de uno de mis sentidos; y, si se hallaba presente, tampoco estaba en mi poder no sentirlo" (Descartes, Meditaciones metafísicas, 1995, pág. 188)

significativa advertimos que este texto aparece dos veces en la producción del autor. En primer lugar, como apéndice o epílogo en *Ego sum* y lo mismo en la edición francesa de 2006 de *Corpus*; cabe añadir que también se incluye en la edición argentina de *58 indicios sobre el cuerpo.* De estos datos se puede extraer la idea de que *Extensión del alma* es un texto compartido por varias obras y, aunque en un primer momento nace en una obra dedicada al estudio de la filosofía de Descartes, pronto entra a formar parte de las obras que hablan del cuerpo (o que hacen hablar al cuerpo, ya se verá); siendo, de esta manera, un texto bisagra que articula el paso del alma al cuerpo y del cuerpo al alma, ya su propio título conjuga, como se ha dicho arriba, al alma con la propiedad cartesiana reservada al cuerpo: la extensión.

Como subraya Nancy, Descartes distingue en la carta entre dos actitudes para enfrentarse a la cuestión del alma y el cuerpo. Por un lado, para alcanzar la convicción de su distinción es preciso ejercitar el pensamiento y la imaginación, por otro lado, para comprender su unión recomienda la actividad de la vida ordinaria. En la vida ordinaria lo que da la evidencia de la unión es la experiencia de sí mismo, es decir, "la noción de la unión que cada quien experimenta siempre en sí mismo sin filosofar, a saber, que es una sola persona, que tiene juntos un cuerpo y un pensamiento, los cuales son de tal naturaleza que ese pensamiento puede mover el cuerpo, y sentir los accidentes que le ocurren" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 136). Estas palabras de Descartes que recoge Nancy revelan una serie de presupuestos que más tarde tendremos ocasión de analizar. Por el momento detengámonos en esta distinción de actitudes, una vez alcanzadas las verdades físicas y metafísicas mediante la meditación y el filosofar es momento de pasar a la acción en la vida y el mundo[57].

Dos son los actos que conectan el alma y el cuerpo: el sentir y el movimiento. El sentir del alma mediante los accidentes que ocurren al cuerpo, de lo cual ya hemos avanzado algunas ideas; y el movimiento del cuerpo animado por el alma. En su tratado sobre *Las pasiones del alma*, Descartes desarrolla estos dos actos en la imbricación entre el alma y el cuerpo. En esta obra habla de las funciones del alma, entre las que se encuentran de manera principal la voluntad y la percepción. La voluntad, a su vez, se distingue en dos grandes ámbitos: voluntad de amar a Dios y voluntad de movimiento, "las otras son

[57] "La evidencia de la unión es el momento en el que el espíritu deja de retornar sobre sí, provisto como está de los fundamentos ciertos de la verdad, y se puede tornar hacia la acción. La verdad no es aquí un fin, sino un medio para esa verdad más amplia y siempre en movimiento que es el uso de la vida y del mundo" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 137)

acciones que terminan en nuestro cuerpo, como cuando, por el simple hecho de que tenemos la voluntad de pasearnos, nuestras piernas se mueven y andamos" (Descartes, 2005, pág. 94). La relación entre la voluntad de andar y el movimiento del cuerpo es explicada de la misma manera que la relación entre las percepciones sensibles del cuerpo y la imagen o pensamiento que éstas producen en el alma: los espíritus animales. De nuevo, esta finta cartesiana se detiene abruptamente: "pero lo que no se sabe corrientemente es el modo como estos espíritus animales y estos nervios operan en los movimientos y en los sentidos ni cuál es el principio corporal que los hace actuar" (Descartes, 2005, pág. 88).

Estas dos acciones, principales en la vida ordinaria y en la relación con el mundo, requieren dotar al alma de extensión. Si nos ponemos en el lugar de la princesa de Bohemia, nos dirá Descartes: "Pero, puesto que su Alteza nota que es más fácil atribuir materia y extensión al alma, que atribuirle la capacidad de mover un cuerpo y de ser movida por él, sin tener materia, yo le suplico que quiera libremente atribuir esa materia y esa extensión al alma; pues eso no es otra cosa que concebirla unida al cuerpo" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 136). Habría aquí que preguntarse si estas palabras son un consentimiento que otorga Descartes a su alumna con vistas a tranquilizar su incertidumbre o si realmente es una apuesta filosófica y, de alguna manera, una retractación de lo expuesto en sus *Meditaciones*.

Cabe destacar cómo, en esta ocasión, el elemento que interviene en la relación del alma y el cuerpo no es el sentir sino el mover, aquí el alma aparece con la capacidad de mover un cuerpo y de ser movida por él. Tanto en la versión activa de la acción como en la pasiva se hace necesario que el alma tenga materia y extensión. Para mover o ser movida el alma tiene que poder tocar al cuerpo y ser tocada por él, en el sentido de que tiene que estar dotada de superficie suficiente para ser empujada, volteada, girada y a su vez tiene que tener fuerza para mover al cuerpo.

Dejaremos aquí la carta de Descartes, suspendida en el envío, respetando su movimiento de tentativa y de finta.

2.2. LA FINTA DE DESCARTES II: DESCARTES DESENMASCARADO

Nancy recoge una escena de la vida de Descartes que poco importa si sucedió realmente o no ya que aceptamos de partida sumergirnos en la fábula y fabular con ellos. La historia cuenta cómo Descartes ordenó que se realizara un retrato suyo y fuera expuesto al público. Durante la exposición él se escondió de tal modo que podía observar la reacción del público al retrato pero él no podía ser visto.

> "aquí el mirón escucha a personas –especie de refinamiento del voyeurismo—que son los espectadores de su retrato –el mirón es pues también un exhibicionista. Y es gracias a todo ese montaje perverso que él obtiene la visión deseada de sí mismo –la teoría. Ni la retórica ni la pintura están aquí de adorno o para agradar: se obedece a la más estricta necesidad de la perversión que pone en obra el sujeto de la teoría del sujeto. Esta perversión no es accidental, se debe más bien sin duda (…) a la constitución de ese sujeto. Como otros, el sujeto de la teoría del sujeto es perverso de nacimiento. Mejor: su nacimiento es perversión. Yo no me enmascaro más que para hacerme ver y verme escuchar." (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 53)

Descartes se oculta, se enmascara, pero el acto de ocultarse es visible, algo se mueve tras la cortina. Una tercera vía asoma entre el cuerpo y el alma. Un tercer camino se abre entre Burman y Elisabeth, uno que no torna hacia la extensión del alma. Descartes ha hecho el amago de acercase a dicha extensión, la ha rozado, ha apuntado a ella, pero en el mismo gesto se repliega, no culmina con una afirmación y una apuesta firme de la extensión del alma. Su camino es otro, su gran número final, su fábula es otra.

La finta de Descartes ha surtido efecto, ha sembrado la semilla para el desarrollo de la Modernidad. Sin completar el gesto ha conseguido introducir la necesidad de un tercer elemento que dé cuenta de una unión que a estas alturas resulta imprescindible. Entre el cuerpo y el alma, sustancias inconmensurables, hace falta algo (¿alguien? Tal vez) que sirva de lugar de reconciliación: el Sujeto.

La filosofía Moderna, y todavía nosotros en tanto que herederos de ella y de la problemática cartesiana, tiene como objeto –reto, desafío—explicar la unidad del alma y el cuerpo, estabilizar la substancia, el sujeto, que por ello mismo es convulso, inestable,

a punto de estallar a cada momento[58]. La lectura de Nancy deja al descubierto esta operación según la cual la extensión del cuerpo y la no-extensión del alma actúan como las condiciones de posibilidad de la emergencia de un tercero en discordia que viene a resolver una distancia que, veremos más adelante, tal vez no era tan abismal. "La no-extensión del espíritu aparece entonces lo mismo como lo que la unión exige que como lo que la distinción garantiza. Lo que es de tal suerte exigido y garantizado es la unidad del sujeto en tanto que su verdad" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 117). Nace así el Sujeto moderno, único garante de la unión del alma y el cuerpo, pero nace atravesado por una fractura interna que le es, sin embargo, necesaria.

"Las dos distinciones –y su disposición recíproca—componen así un sistema en el cual la *unión*, muy lejos de venir a agregarse como un excedente y con dificultad, va, si nos atrevemos a decirlo, de suyo" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 121). Lo que propone Nancy es leer el desarrollo de la relación entre alma y cuerpo a la inversa: no es tanto que Descartes advierta una distinción irresoluble a la que después quiera darle solución, sino, más bien, que la unión –sujeto mediante—necesita una justificación que se encuentra en la reconciliación de dos substancias inconmensurables.

Psique es extensa, no sabe nada de ello[59], esta es también la finta de Descartes. Él lo sabe, pero es preferible que ella no lo sepa, que quede como algo que tranquilice a las princesas, pero sin ir más lejos. Es precisamente esta finta la que recogerá Nancy, elaborando esta idea de la extensión del alma, analizando su recorrido en los textos de Descartes. Se abre así la reflexión acerca de la teoría del sujeto que inaugura Descartes y que Nancy lee como íntimamente ligada a la estructura alma/cuerpo. No quedará sin tocar este tema que por el momento reservamos para más adelante. Baste ahora con señalar cómo la operación cartesiana deriva en la necesidad de una división que sirve de fundamento para instaurar el sujeto (*ego*). Quedémonos también con los tanteos de Descartes que apuntan a la extensión del alma, ya que será ahí donde Nancy haga pie para explorar una reformulación tanto el alma como del cuerpo.

[58] Para un estudio pormenorizado de esta cuestión véase la Tesis *Un piloto en su nave. Estudio sobre la unión del alma y el cuerpo como problema fundamental de la modernidad (de René Descartes a Jean-Luc Nancy)*, de Yuri Tapia Rivas, 2017, Universitat de Barcelona. Puede consultarse en https://www.tdx.cat/handle/10803/662850#page=1

[59] Así reza la frase de Freud.

2.3. LA FINTA DE ARISTÓTELES I: EL MOVIMIENTO DEL ALMA

Quedaría aún una tercera opción a la hora de leer la carta de Descartes a Elisabeth que es recurrir, de nuevo con Nancy, a la idea de la finta y entenderla como una estrategia, distinguiendo, como a continuación hace nuestro autor, entre la extensión impenetrable del cuerpo y otro tipo de extensión más adecuado al alma. Como no puede ser de otra manera, seguiremos el tercer camino y examinaremos esta nueva finta que ya no pertenece tanto a Descartes como a Aristóteles.

Nancy recoge el guante lanzado por Descartes a Elisabeth y asume la extensión del alma, sin embargo, se trata de una extensión distinta a la del cuerpo[60], es por ello por lo que "hay que reconocerle al alma una extensión que se mezcla a toda la extensión del cuerpo sin compartir con ella el carácter de la impenetrabilidad y de la exclusión de los lugares extendidos" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 138). La atribución de extensión al alma no consigue explicar la unión del alma y el cuerpo, puesto que se sigue hablando de una mezcla, tal y como ya aparecía en la sexta meditación. Descartes vuelve a tropezar. Sin embargo, este tropiezo solo es tal si la reflexión parte de la distancia entre dos substancias inconmensurables. La operación de Nancy habrá de entenderse no tanto como otro intento de unión del alma y el cuerpo, sino como una resignificación y reconfiguración de dicha distancia. Nancy retoma la idea de entender el alma en el orden del movimiento y la define como un toque. El movimiento y el toque, el movimiento del toque es el camino que dibuja Nancy para redefinir la unión del alma y el cuerpo. En primer lugar, se trata de un toque porque, como veremos más adelante, "el toque hace contacto entre dos intactos" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 140)[61]. El toque comunica, no es una tercera substancia, sino un impulso, y por ello se encuentra en el orden del movimiento. Las dos substancias que acontecen en ese toque, el cuerpo y el alma, participan, a su vez, del movimiento de distinta manera.

[60] Lo que se anuncia así es otra manera de pensar la extensión, una reconfiguración de la espacialidad tal y como señala Ian James: "Él (Nancy) empieza a repensar el espacio y la espacialidad, no como el espacio objetivo, mensurable y tridimensional, sino como exterioridad y extensión no-matematizable, en la que las distinciones mente/cuerpo, sensible/inteligible, transcendente/inmanente no puede propiamente operar".
"He (Nancy) begings to rethink space and sapciality, not as the ojective measurable and three-dimensional space of science, but rather as exteriority and as non-mathematizable "extension", in which distinctions such a mind/body, sensible/intelligible, transcendent/inmanent cannot properly opérate" (James, 2006, pág. 60)

[61] Veremos más adelante el trabajo que realiza Nancy con la cuestión del tocar, la imposibilidad del tocar, la prohibición del tocar, etc., y cómo, sin embargo, el tocar se sitúa en el centro de la relación (y por consiguiente de la ontología y la existencia) del pensamiento de Nancy.

> "Eso que llamamos "alma" de modo corriente no es nada más que el despertar y el acoger –los dos mezclados—de la moción/emoción. El alma es el cuerpo tocado, vibrante, receptivo y respondiente." (Nancy J.-L. , Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 23)

En cuanto Nancy introduce la idea de movimiento se hace necesario acudir a Aristóteles. El mismo título del texto *Del alma,* con el que termina *Corpus* indica que ha de haber una estrecha relación con el filósofo griego. Seguimos apoyándonos en la idea de *finta* como estrategia discursiva para aplicarla libremente a los textos de Nancy sobre Aristóteles. En este texto Nancy hace explícita la relación con Aristóteles: "*Del alma* es también así simplemente el título de un muy famoso tratado de Aristóteles. Ahora bien, en este tratado Aristóteles sólo habla del cuerpo" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 89). La asunción de esta provocación guía el análisis que sigue.

ψυχή, en uno de sus primeros usos, se refiere al soplo, hálito, aliento, viento. Psyché fluye, impulsa, se mueve. Esta primera definición se corresponde con la representación en la que "el alma es vista como un pequeño personaje, un angelito que sale de la boca de un moribundo, con alas y que se va" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 89). En la versión en castellano de *Acerca del alma* que manejamos aparece en la cubierta el óleo de Lucas van Leyden (1494-1533), *Ángel*.

La definición que se acaba de presentar es reformulada por Nancy. Retoma la idea de impulso, movimiento y soplo, pero la traslada al cuerpo: "el alma en todas esas figuras de nuestra tradición no representa *otra cosa* que el cuerpo, pero ante todo, el cuerpo fuera de sí" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 90).

La obra *Acerca del alma* o bien *De ánima,* dependiendo de la traducción, es un tratado en el que "partiendo del supuesto de que el saber es una de las cosas más valiosas y dignas de estima y que ciertos saberes son superiores a otros bien por su rigor bien por ocuparse de objetos mejores y más admirables, por uno y otro motivo deberíamos con justicia colocar entre las primeras la investigación en torno al alma" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 37). En efecto, en esta obra Aristóteles se afana en dar cuenta de qué es el alma. Hay que advertir que el objetivo aquí no es realizar un análisis exhaustivo de la obra y de sus implicaciones, tal sería un trabajo inmenso y requeriría de otras condiciones y motivaciones.

Lo que se propone es destacar algunos pasajes en los que Aristóteles discute la premisa de que "el alma es lo que se mueve a sí mismo" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 43), y que "todas las demás cosas se mueven en virtud del alma" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 43). También habrá que destacar la relación entre el alma y el cuerpo, y cómo los sentidos ocupan más de un tercio de la obra, y lo que esa decisión puede implicar en relación a la filosofía de Nancy.

Tras debatir la función de los términos vida (*zōé*), alma (*psychê*) y cuerpo, Tomás Calvo Martínez, en la presentación de *Acerca del alma*, explica cómo finalmente Aristóteles no se inclina por "reducir el alma al acto identificándola con la vida" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 22), ni "reducirla a la potencia identificándola con la capacidad del organismo para vivir" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 22); sino que lo que prevalece en la obra es la "imagen tradicional del cuerpo como órgano, como instrumento del cual el alma se sirve". Siguiendo esta explicación, habrá que preguntarse ¿cómo se sirve el alma del cuerpo? De nuevo, surge la pregunta por la relación entre el alma y el cuerpo.

La herramienta discursiva de Aristóteles consiste en analizar y criticar las propuestas habidas hasta el momento sobre la cuestión del alma. Dicha estrategia tiene ya, en cierto modo, la forma de *finta*, el filósofo tantea los argumentos de otros filósofos, no arriesga su propuesta sino que desmonta las que ya estaban erigidas.

La finta de Aristóteles tiene que ver con la comprensión del alma como aquello que mueve el cuerpo. El filósofo griego comienza argumentando contra esta propuesta en el tercer capítulo del Libro I de *Acerca del alma*:

> "Analicemos, en primer lugar, lo relativo al movimiento ya que, a buen seguro, no sólo es falso que la entidad misma de alma sea tal cual afirman quienes dicen que es aquello que se mueve a sí mismo –o bien aquello tiene la capacidad de moverse a sí mismo--, sino que además es imposible que el movimiento se dé en el alma" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 48)

Entre los argumentos que presenta Aristóteles destaca como concluyente aquel que pone en evidencia la difícil comprensión de la relación del alma con el cuerpo en el que, aparentemente, está introducida:

> "Tal teoría, así como la mayor parte de las propuestas acerca del alma, adolecen del absurdo siguiente: que unen e introducen el alma en un cuerpo, sin preocuparse de definir ni el porqué ni la manera de ser del cuerpo. Este punto, sin embargo, parece ineludible: pues uno actúa y otro padece, uno mueve y otro es movido cuando tienen *algo en común* y estas relaciones mutuas no acontecen entre elementos cualesquiera al azar" (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, págs. 54, el subrayado es mío)

Es decir, si se quiere afirmar que el alma mueve al cuerpo, ha de explicarse cómo estas dos entidades guardan relación, han de tener *algo en común*. Esta explicación que exige Aristóteles a los partidarios de esta teoría no les concierne solo a ellos, él mismo tendrá también que dar cuenta de ello si sigue entendiendo el cuerpo y el alma como dos entidades distintas.

Si bien Aristóteles refuta esta teoría, no se desentiende del todo de la idea del movimiento, ya que este tiene un papel importante a la hora de entender al ser viviente como un compuesto indivisible. El filósofo griego no va tan lejos como alguno de sus coetáneos y antecesores, no termina de lanzar el ataque, pero con un movimiento fluido recoge la idea y la traslada. En el tratado *Acerca del sueño y la de vigilia* dice lo siguiente:

> "Dado, además, que sentir no es privativo del alma ni del cuerpo –pues el sujeto del acto es el mismo que el de la potencia, y la llamada sensación, en tanto que acto, es un cierto movimiento del alma por mediación del cuerpo-- es evidente que no es una afección privativa del alma y que un cuerpo sin alma no es capaz de sentir. (498b) (Aristóteles, Acerca del sueño y de la vigilia, 1987, pág. 259)

Aquí, en el contexto de las sensaciones, aparece el movimiento como atributo del alma mediado por el cuerpo, es decir, el movimiento como ese *en común* del alma y el cuerpo. Además, este texto conduce al ámbito de las sensaciones, que es donde Aristóteles remarca la comprensión indivisible del alma y el cuerpo.

Insistiendo en el empeño por desligar al alma de la teoría que hace de ella productora de un movimiento que nace en ella misma, más adelante en *Acerca del alma* Aristóteles analiza si ciertos sucesos, que hoy llamamos sentimientos, mueven el alma y si son movimientos que nacen en ella.

> "De cualquier modo sería más razonable preguntarse si el alma se mueve a la vista de los diferentes hechos: solemos decir que el alma se entristece y se alegra, se envalentona y se atemoriza y también que se encoleriza, siente y discurre; ahora bien, todas estas cosas parecen ser movimientos, luego cabría concluir que el alma se mueve. Esto último, sin embargo, no se sigue necesariamente. Pues por más que entristecerse, alegrarse o discurrir sean fundamentalmente movimientos y que cada una de estas afecciones consista en un ser-movido y que tal movimiento, a su vez, sea producido por el alma (…), pues bien, afirmar, con todo y con eso, que es el alma quien se irrita, sería algo así como afirmar que es el alma la que teje o edifica. Mejor sería, en realidad, no decir que es el alma quien se compadece, aprende o discurre, sino el hombre en virtud del alma. Esto no significa, en cualquier caso, que el movimiento se dé en ella, sino que unas veces termina en ella y otras se origina en ella" (408b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 58)

Por consiguiente, en su estrategia en forma de finta, Aristóteles recoge parte de aquello que se propone criticar: "el alma es causa y principio del cuerpo viviente. (…) ella es, en efecto, causa en cuanto principio del movimiento mismo, en cuanto fin y en cuanto entidad de los cuerpos animados" (415b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 80).

De esto se puede concluir que el movimiento es parte importante en el análisis del alma, pero que no es una característica exclusiva de esta, sino que ha de entenderse como perteneciente al conjunto alma-cuerpo. De esta manera el movimiento viene a colmar y difuminar esa aparente distancia entre el alma y el cuerpo, que era el punto de partida de aquellos que sostenían que el alma movía el cuerpo, como si dicha acción tuviera una dirección única. Aristóteles, por su parte, entiende dicho movimiento de manera bidireccional (incluso pluridireccional si atendemos a la idea de las partes del alma y las partes del cuerpo).

El planteamiento de Nancy puede considerarse heredero de esta teoría. En el texto que cierra *Corpus*, titulado *Del alma*, nuestro autor emplea la palabra *emoción* para hablar del tocar del cuerpo y el alma, de ese punto (lo veremos con detenimiento más adelante) de toque y tangencia.

> "lo que toca, eso por lo que es tocado, es del orden de la *emoción*. Emoción es para nosotros una palabra muy debilitada, pero emoción quiere decir: puesto en movimiento, puesto en marcha, sacudido, afectado, herido. Se puede por otra parte añadir aquí otra palabra, que es tal vez demasiado espectacular: conmoción. Esta

> palabra tiene la ventaja de introducir el "con" (*cum*). La conmoción es el ser puesto en movimiento con. Lo que se ha pensado con el nombre de alma durante algún tiempo no es la emoción o la conmoción del cuerpo, sino el cuerpo en tanto que emoción o conmoción." (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, págs. 99-100)

Nancy no está utilizando el término "movimiento" como lo haría Aristóteles. Si bien retoma esta idea, no lo hace de una manera totalmente fiel. Pero sí resulta interesante señalar cómo ambos extienden el movimiento para hacer converger en él al alma y al cuerpo en tanto que conjunto, no independientes uno del otro, sino ambos tocados, mecidos y sacudidos por ese movimiento, esa emoción y, por último, esa conmoción que da cobijo a la vez que hace diferir.

En la familia del movimiento encontramos la emoción, el emocionar, que viene a ser aquel movimiento que se sitúa en un plano menos físico, más intangible, pero cuyos síntomas, sin embargo, son apreciables en la superficie del cuerpo: sonrojarse, temblar, llorar, son indicios que denotan una emoción que está operando en el cuerpo. A esto podría llamarse alma y desde esta perspectiva puede entenderse la idea de que el alma es el cuerpo fuera de sí, es el cuerpo en ese movimiento por el cual sale de sí mismo, se exterioriza, se expande: el rubor asoma en la piel, las lágrimas brotan de los ojos.

2.4. LA FINTA DE ARISTÓTELES II: SENSACIÓN E INTELECCIÓN

Aristóteles aplica la teoría de la materia y la forma a la cuestión del alma y el cuerpo. La finta de Aristóteles es también la provocación que lanzaba Nancy: "en este tratado Aristóteles sólo habla del cuerpo" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 89). A partir de Libro II Aristóteles se dedica a explicar las funciones del alma, parece que va a detenerse en cada una de ellas de la misma manera, pero su principal interés es la función sensitiva, la sensación, el sentir del alma. Función esta que no tiene lugar más que a través del cuerpo, lo que pone una vez más el acento en la indisociabilidad del alma y el cuerpo, la forma y la materia.

> "el cuerpo no constituye la entelequia del alma, sino que, al contrario, ésta constituye la entelequia de un cuerpo. Precisamente por esto están en lo cierto cuantos opinan que el alma ni se da sin un cuerpo ni es en sí misma un cuerpo.

> Cuerpo, desde luego, no es, pero sí algo del cuerpo, y de ahí que se dé en un cuerpo, y más precisamente, en un determinado tipo de cuerpo" (414 a) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 76)

El alma es entelequia del cuerpo, y no a la inversa, dice Aristóteles. En este contexto entelequia quiere decir forma[62]. Frente a esto dice Nancy: "el alma es la forma de un cuerpo organizado, dice Aristóteles. Pero el cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma" (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 14). En este indicio, Nancy da una vuelta más a Aristóteles, no desecha que el alma sea la forma del cuerpo, pero éste, a su vez, es la forma del alma, es lo que da forma, *dibuja*. Se podría decir que el cuerpo modela el alma. En esta relación de reciprocidad se introduce un tercero, tal vez un tercero en discordia, un tercero que interrumpe, desborda, perturba: el espíritu. Como veremos más adelante, esta tríada da lugar a un movimiento singular que no consigue concluir en sí mismo.

"Un determinado tipo de cuerpo" dice Aristóteles. ¿Qué tipo de cuerpo habrá de ser aquel que corresponde al alma? Un cuerpo que siente, como anuncia después. Y un cuerpo que siente ha de ser este cuerpo, incluso habría que decir *mi*[63] cuerpo, ya que solo de él tengo sensación.

---

[62] Juan Manuel Garrido en su obra *Chances de la pensé* indica que Nancy comparte el antidualismo de Aristóteles asumiendo la unidad del compuesto materia y forma: "El alma, la forma, es más bien el cuerpo vivo mismo, la materia, considerada desde el punto de vista de lo que en realidad o de hecho es, es decir, considerada en tanto que es siendo lo que es o en tanto que pone en obra sus funciones vitales. Cuando Nancy usa la terminología aristotélica de materia y forma para caracterizar el cuerpo y el alma, adopta una posición antidualista y enfatiza la unidad primordial del compuesto que es el cuerpo viviente." " L'âme, la forme, est plutôt le corps vivant lui-même, la matière, considérée du point de vue de ce que celui-ci est effectivement ou actuellement, c'est-à dire considéré en tant qu'il est en train d'être ce qu'il est ou en tant qu'il met en oeuvre ses fonctions vitales. Lorsque Nancy fait usage de la terminologie aristotélicienne de la matière et de la forme pour caractériser corps et âme, il adopte une position antidualiste et met l'accent sur l'unité primordiale du composé qu'est le corps vivant " (Garrido, 2008, pág. 50). Sin embargo, hay un punto en el que Nancy se separa de Aristóteles, como indica Garrido : "De nuevo, pues, para Aristóteles sólo hay cuerpo y vida en cuanto hay (nutrición, generación, desarrollo, sensación, imaginación, deseo, pensamiento, etc.). En este punto, esta concepción parece ser radicalmente opuesta a la que Nancy tiene del alma." " Encore une fois, alors, pour Aristote il y a corps uniquement et vie dans la mesure où y a (nutrition, génération, développement, sensation, imagination, désir, pensée, etc.). Sur ce point, cette conception semble s'opposer radicalement à celle que Nancy a de l'âme. " (Garrido, 2008, pág. 52). A partir de la lectura que Derrida hace del texto "Psychè" se deduce que "el alma no es tratada como Vida (o Muerte) sino como cuerpo separado, inaccesible, singular, otro". " l'âme n'est pas alors traitée comme Vie (ou Mort) mais comme ce corps-ci séparé, inaccessible, singulier, autre. " (Garrido, 2008, pág. 53).

[63] El siguiente capítulo se hace cargo del problema de la propiedad del cuerpo.

“La entelequia no apunta a la noción de cuerpo sino a un cuerpo. El alma como entelequia de un cuerpo, eso quiere decir este cuerpo, y también que este cuerpo es *éste*. Sólo hay cuerpo de un éste –y habría inmediatamente que añadir—o de *una ésta*” (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 92). La entelequia del cuerpo ha de serlo de un cuerpo singular, la sensación es de *un* cuerpo, *éste* cuerpo, como dice Nancy.

Aristóteles no reduce el alma al cuerpo, pero resulta sorprendente que deje entrever que ella es *algo del cuerpo*. Esta afirmación hace imposible entender que el alma y el cuerpo sean entidades del todo irreconciliables e inconmensurables, como parecía ocurrir con Descartes. El alma se da en un cuerpo, no hay entonces alma sin cuerpo, y ya hemos visto que, al menos, tampoco puede haber cuerpo sintiente sin alma. Esto conduce a la respuesta que esperamos: “un cuerpo natural de tal cualidad que posee en sí mismo el principio del movimiento y del reposo” (412b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 70). El movimiento y las sensaciones conforman los datos necesarios para definir el cuerpo en el compuesto cuerpo-alma. Aquel principio del movimiento que los interlocutores de Aristóteles situaron exclusivamente en el alma, ahora aparece, como hemos anunciado ya, en el conjunto de cuerpo y alma. En el momento en que el filósofo escribe *cuerpo natural,* implica ya el alma, no hay uno sin la otra.

Ha de tratarse de un cuerpo que pueda sentir. Estamos en el libro II y las sensaciones se abren paso en la argumentación, “es solamente en virtud de tener el cuerpo éste y no otro como el cuerpo éste puede *sentirse* como cuerpo y sentir a los demás” (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 92). Se trata de una relación recíproca, el alma corresponde a un cuerpo determinado: el cuerpo viviente y sintiente, y, a la inversa, el cuerpo es viviente y sintiente en virtud del alma, “en cuanto a la sensación, parece ser un cierto tipo de alteración y ningún ser que no participe del alma posee sensaciones” (415b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 81). Nancy advierte que “el alma como forma del cuerpo (…) significa que el cuerpo es sintiente. El cuerpo es sintiente y es sentido. En ese momento, la materia del cuerpo, para Aristóteles, no es otra cosa que su forma” (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 91). La materia y la forma no se pueden distinguir, el sentir, el ser sentido-sintiente es lo que conforma la relación indistinguible entre materia y forma (cuerpo y alma). Veremos cómo, además, esa condición sentido-sintiente es irreconciliable, interrumpida y lo que caracteriza al cuerpo.

La sensación es presentada como un *cierto tipo de alteración*. Más adelante, Aristóteles dice que "la sensación tiene lugar cuando el sujeto es movido y padece una afección: parece tratarse, en efecto, de un cierto tipo de alteración" (416b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 84). El sujeto se muestra pasivo ante las sensaciones, él las padece, las sufre. El sujeto, si se entiende aquí como el alma, no es agente en la sensación, sino que ésta se genera en él sin implicar su voluntad; sería este, por tanto, un ejemplo de aquellos movimientos que "terminan en ella" (*supra*).

Además, para que haya sensación ha de haber objetos exteriores que la produzcan. Aristóteles se pregunta "por qué éstos (los órganos sensoriales) no dan lugar a sensación alguna en ausencia de objetos exteriores" (417 a) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 85), a lo que responde presentando su teoría de la potencia y el acto: "es obvio al respecto que la facultad sensitiva no está en acto, sino solamente en potencia" (417 a) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 85).

Ya ha explicado antes cómo no es el alma la que siente, sino el compuesto del cuerpo viviente. De aquí se puede extraer que el alma sin el cuerpo, además de no tener fundamento lógico en la propuesta de Aristóteles, no podría sentir, ya que los objetos exteriores impactan en el compuesto del cuerpo viviente. Por otro lado, en lo que respecta a la ciencia la operación no es la misma.

> "La sensación en acto ha de considerarse análoga al acto de ejercitar la ciencia, si bien entre uno y otro existe una diferencia: en el caso de aquél los agentes del acto –lo visible, lo audible y el resto de los objetos sensibles—son exteriores. La causa de ello estriba en que mientras la sensación en acto es de objetos individuales, la ciencia es de universales y éstos se encuentran en cierto modo en el alma misma. De ahí que sea posible inteligir en sí mismo a voluntad, pero no sea posible percibir sensitivamente en sí mismo, ya que es necesaria la presencia del objeto sensible." (417b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 87)

La sensación resulta el ámbito en el que el compuesto alma-cuerpo permanece cohesionado, mientras que la ciencia permite que el alma discurra sin necesidad del cuerpo, rompiendo dicha cohesión y abriendo la puerta al dualismo. No anticipemos. Observemos, de momento, los matices que introduce Aristóteles: "la ciencia es de universales y éstos se encuentran *en cierto modo* en el alma misma". *En cierto modo*, lo que indica que *en otro cierto modo,* tal vez no, es decir, según cómo se mire. Ahí radica

el matiz, la finta, decirlo sin decirlo del todo; Aristóteles está haciendo una diferencia teórica, de definición. De la misma manera, en el capítulo cuarto del libro III, donde examina la actividad de inteligir dice:

> "Por lo que se refiere a aquella parte del alma con que el alma conoce y piensa –ya se trate de algo separable, ya se trate de algo no separable en cuanto a la magnitud, pero sí en cuanto a la definición--, ha de examinarse cuál es su característica diferencial y cómo se lleva a cabo la actividad de inteligir." (429 a) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 123)

La aclaración que introduce acerca de la separabilidad de aquella parte del alma es relevante, ya que hace ver que se trata de una separación discursiva, con vistas a presentar una idea teórica, no que en efecto haya una parte del alma con una magnitud determinada que pueda ser separada del resto, lo que, además, implicaría dotar al alma de magnitud.

Otra opción es entender estos matices de Aristóteles a la inversa, como susurros de algo que no se atreve a confesar. Si abordamos la posibilidad de que una parte del alma se separe, y de que, además de ser separable en cuanto a la definición, lo sea también en cuanto a cierta magnitud; y a la vez recogemos la idea de que los universales se encuentran *en cierto modo* en el alma, y aventuramos que este *cierto modo* sea en tanto que el alma sirve de recipiente y así estuviera dotada de cierta extensión, tendríamos, quizá, que "el alma es material, de una materia completamente distinta, una materia que no tienen lugar ni tamaño, ni peso. Pero ella es material, muy sutilmente. Por eso escapa a la vista" (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 14).

Retomemos la analogía con el ojo y la vista que Aristóteles presenta en el primer capítulo del libro II. "Si el ojo fuera un animal, su alma sería la vista. Ésta es, desde luego, la entidad definitoria del ojo. El ojo, por su parte, es la materia de la vista, de manera que, quitada esta, aquél no sería en absoluto un ojo a no ser de palabra, como es el caso de un ojo esculpido en piedra o pintado (…). Y así como el ojo es la pupila y la vista, en otro caso -y paralelamente—el animal es el alma y el cuerpo" (412b) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 71). Según esta analogía el alma es al cuerpo lo que la vista a la pupila, siendo el ojo resultado del compuesto forma y materia de la misma manera que lo es el animal. Más adelante dice que "no hay percepción sensible

de los órganos sensoriales mismos" (417 a) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 85). Es decir, el ojo no se ve viendo, simplemente ve. Si seguimos con la misma analogía habría que decir que el cuerpo viviente no se siente sintiendo, simplemente siente. Esta imposibilidad atañe también al alma en tanto que entelequia del cuerpo, y, por consiguiente, el alma no se siente sintiendo. *Ella nada sabe de ello*.

Este pasaje de Aristóteles queda enterrado entre otras problemáticas. No es más que una frase, pero anticipa el problema de la autopercepción que mucho después desarrolla la fenomenología. Pone de manifiesto un punto ciego, un punto de no identificación consigo mismo del cuerpo viviente.

"Cuerpo, desde luego, no es, pero sí algo del cuerpo" (414 a) (Aristóteles, Acerca del alma, 2010, pág. 76), leíamos antes. Ese *algo del cuerpo* es, tal vez, la extensión, la extensión del cuerpo, el cuerpo que interrumpe y *se* interrumpe, "el alma es la diferencia del cuerpo consigo mismo (…). El alma es la diferencia consigo que constituye el cuerpo, lo que Aristóteles enuncia al definir el alma como la *forma* de un cuerpo viviente" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 90). Una diferencia consigo que se da mediante la extensión del alma, que no puede volver sobre sí misma, que se pierde en la extensa llanura que recorre el cuerpo. La diferencia consigo que constituye el cuerpo es el alma en tanto que forma del cuerpo, de ahí que haya una imposibilidad de apropiación, un punto ciego, una fuga.

2.5. LA FINTA DE NANCY I: EL PUNTO

Abordemos ahora la estrategia de Nancy leyéndola desde la perspectiva de la finta[64] como hemos hecho con Descartes y Aristóteles. Nancy lanza el indicio, apunta hacia la idea de unión de dos substancias heterogéneas, para después volver, girar sobre sí mismo, sin haber llegado a comprometerse con ello, pero dejando la puerta entreabierta.

Concluyendo el texto *Extensión del alma*, Nancy deduce lo siguiente:

> "1) el análisis de la unión en tanto que unión de los movimientos (unión motriz o movilizadora) confirma la independencia recíproca de las substancias. […]
>
> 2) La unión es entonces la de la emoción y la extensión, que son las dos presuposiciones heterogéneas. Es el contacto de las movilidades, o más bien, es la movilidad o motilidad propia del tocar: contacto de los intactos" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 141)

Llegados a este punto, la extensión del alma ha devenido en emoción, participando ambos atributos de la idea del movimiento propio del tocar. No olvidemos que este texto se encuentra en la obra que Nancy dedica a Descartes, *Ego sum*, y que dichas conclusiones vienen a recoger la lectura que Nancy hace de Descartes. De esta manera lo que leemos es cómo la unión de *res cogitans* y *res extensa* es resuelta, al menos para la princesa, mediante una unión de dos movimientos, una unión que es un tocar. Esta unión no está entonces fijada y no es estable, sino que fluye. No es una unión que se dé en un punto sino en toda la extensión, en innumerables puntos repartidos, "la cosa

[64] Leer a Nancy desde la operación de la finta es una propuesta solidaria de la evocada por Begonya Saez Tajafuerce en su ponencia *Cuerpo, sujeto y lógica. El estatuto indiciario según Jean-Luc Nancy*, presentada en el Congreso-homenaje a Jean-Luc Nancy celebrado en la Facultad de Filosofía de La Universidad Complutense de Madrid los días 9 y 10 de mayo de 2022. En dicha ponencia Saez Tajafuerce propone atender al estatuto de indicio que Nancy desarrolla en *58 indicios sobre el cuerpo* (2011), como clave de lectura de su ontología del cuerpo; de esta manera la ontología indiciaria comprendería una existencia indiciaria que albergaría la lógica relacional, material y política del cuerpo. El indicio como aquello que se deja ver sutilmente y que no acompaña la lógica del sentido cerrado, unitario y unívoco, sino, al contrario, el sentido quebrado, fraccionado y plural. "¿Por qué indicios? –se pregunta Nancy— Porque no hay una totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 27) Esta lectura muestra la filosofía de Nancy como un conjunto de frases que apuntan en varias direcciones, sin detenerse, sin pretender dar una respuesta última, sino animando la circulación de sentido y pensamiento. La finta, por su parte, se hace cargo también de este apuntar hacia, sin terminar el movimiento, sin clausurarlo. Así comprendido, Nancy puede decir una cosa y a continuación su contrario sin que ello perturbe la lectura, sin caer en errores lógicos, ya que la lógica que hay detrás es otra, la de la finta y el indicio. Esto ocurre, principalmente, en los textos acerca del cuerpo, así, podemos leer en el indicio 1: "el cuerpo es material" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 13), y a continuación, en el indicio 5: "un cuerpo es inmaterial" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 14)

pensante, no siendo extensa (…), puede fácilmente (…) mezclarse con la cosa extensa en todos sus puntos" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 10).

Un examen en profundidad de la noción del tocar sacará a la luz la idea que sobrevuela este texto en todo momento: la extensión y, por ampliación, lo que Derrida llama "las palabras con ex-". No se cierra aquí el problema de la unión, pero lo dejamos en pausa con la siguiente cita para continuar con la reflexión de la extensión del alma en otros textos:

> "En un punto (es la glándula pineal, sitio de una incesante agitación), los dos movimientos se tocan en un mismo movimiento. Lo incorporal es ahí corporal, y recíprocamente. No es una transubstanciación, es una comunicación (pero sin duda se podría tratar de identificarlas a ambas). Esta comunicación conmueve la extensión y extiende la emoción. Ahora bien, ese doble movimiento no es otro que el de la dualidad comprendida en la identidad de un mismo "é" o *ex*, que prefija la emoción lo mismo que la extensión. La unión es la operación única y doble de una exposición que es como la misma propiedad motriz de dos substancias. La unión, si podemos decirlo, es una re-unión, que habría que entender como una ex-unión o como una unión en sí misma exógena…" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 142)

El punto que es la glándula pineal, no es uno. No sigue la lógica de la unidad[65]. De ser un punto, es el punto inicial del Big Band, un punto que concentra infinitas posibilidades, "el alma del mundo: balón de gas preparado para estallar"[66]

La extensión del alma o de la cosa pensante, como se quiera, hace extensa su puntualidad, "debe separarse de la pura puntualidad, debe extenderse" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 10). ¿Por qué? ¿Por qué introduce Nancy aquí un imperativo para el alma? Retomando el análisis de la finta cartesiana, Nancy observa cómo la consecución del *ego,* la identidad, el yo, se realiza sobre la base ineludible de dicha extensión del alma. "Al extenderse, se desvía de sí. De este desvío, debe regresar, volver a "sí misma". Pero esta vuelta pasa por una afuera. Solamente allí ella podrá constituir en "adentro" y en

[65] "No hay nada que subsista en el punto, salvo la simple exterioridad de los puntos los unos en relación con los otros. No hay nada consistente en el punto (que no tiene "adentro"): no consiste más que en la relación con los otros puntos. No hay ni punto de espacio ni punto de tiempo (como si se tratara de una parcelita del uno y del otro), sino que el espacio y el tiempo están el uno-fuera-del-otro de la propia puntualidad. Así, el espacio en forma de punto abre inmediatamente el tiempo que va de un punto a otro; y el tiempo abre el espacio como la verdad de su recorrido (el punto que ya no es el uno y que no es todavía el otro). Cita del espacio con el tiempo: aquí-y-ahora" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 227)

[66] "l'âme du monde: ballon de gaz prêt à claquer" (Nancy J.-L. , La pensée derobée, 2001, pág. 145).

egoidad" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 20). Descartes necesita mostrar su cuadro, necesita un público, otro, necesita enunciarse, hacerse ver y oír. *Ego* es el punto de llegada tras la extensión del alma que ha hecho un camino de ida y vuelta que, paradójicamente, no tiene retorno. El cuerpo es el adentro/afuera, el desvío del alma, "el famoso *ego* sólo es *ego* al estar fuera de sí" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 95).

Así pues, bajo el *ego*, gran conquista de la Modernidad, late la tensión del alma extendida, del cuerpo fuera de sí, irreconciliable consigo mismo. *Ego*, primera evidencia, no se da sino con la condición de reconciliación de dos entidades heterogéneas, una mezclada en la otra, en un cóctel explosivo. *Ego*, a su vez, es el remedio y la exigencia.

Ego, punto de partida y de llegada, presupuesto y objetivo. Punto, en todo caso. Punto, *point*, nada. En francés, *point* significa *punto* y *nada*; en español tenemos una expresión que puede recordar a esto: *y punto*, es decir, *y nada más, fin*. El punto es lo último, el límite, tras él no hay nada, él mismo no es nada, se difumina, no se puede localizar.

> Antes de estar en vigor –si es que lo está- este *un* enigmático o problemático, alguien es algo. (…) Este "antes", sin embargo, no designa la anterioridad de una base o de un cimiento. Es la anterioridad posterior del uno que se vuelve sobre sí mismo para ser el que es, es decir el que se supone que es, ya que *uno*, como tal, es inencontrable si no se ha encontrado a sí mismo, si no se ha unificado, por lo tanto, relacionado consigo mismo.[67]

Un punto anterior a sí mismo, cuya anterioridad se difiere en la vuelta a sí. La relación consigo mismo es requisito para la unidad del punto, pero la misma relación consigo precisa de extensión y, por consiguiente, de no reconciliación consigo, de diferencia imposible de asimilar. La puntualidad de la unión, y por consiguiente también de *ego*, está repetida, diferida, se da cada vez, *ego* no deja de reapropiarse de sí mismo, precisamente porque el *sí mismo* se escapa, se escurre. "Expuesto, el punto de coincidencia a sí se repite a lo largo de todas las dimensiones a través de las cuales ejercita su propiedad de sentido (sentir, asentir, resentir). *Ego* es el punto de sentido –a

[67] " Avant d'être en effet - s'il arrive à l'être - cet *un* énigmatique ou problématique, quelqu'un est quelque chose. (…) Cet " avant " toutefois, ne désigne pas l'antériorité d'un soubassement ou d'une fondation. C'est l'antériorité *après-coup* de l'un se retournant sur soi pour être l'un qu'il est, c'est-à-dire en fait celui qu'il est censé être puisque *un*, comme tel, est introuvable s'il ne s'est pas trouvé lui-même, s'il ne s'est pas unifié, donc rapporté à soi. " (Nancy J.-L. , La pensée derobée, 2001, pág. 179)

la vez incalculablemente multiplicado y siempre idéntico en su retirada inextensa—de la configuración (lineal, voluminosa, motriz, plástica) que se llama *un cuerpo.*" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 12). El punto de unión y tangencia es ilocalizable, está extendido por toda la superficie del cuerpo.

Sigamos *puntualizando* la lectura de Nancy.

> Una cosa que piensa -*res cogitans*- no es otra cosa que una cosa que se relaciona consigo misma. Una cosa cuya naturaleza de cosa, cosidad, cosidad como decía Beckett, o realidad (que es lo mismo en latín) no consiste sino en tal relación, y no en una presencia o un ser. "Pensamiento" es nada más y nada menos que todo lo que se hace en el modo de esta relación, todo lo que tiene su realidad: sentir, querer, imaginar, concebir, etc.
>
> La *res extensa*, por el contrario, la cosa extensa, es lo que no tiene lugar en el modo de esta relación, ni tampoco de ninguna relación, pues toda relación es en última instancia una relación consigo mismo y de sí mismo: la relación en general supone que uno se relaciona, consigo mismo o con el otro. Extensa no designa una cualidad de ancho, de amplitud superficial: lo que no es *uno* es extenso, y solo lo que no es extenso es *uno*, el punto, que es precisamente el *uno* que no llega al espacio, que es su negación. La extensión no está relacionada, está expuesta: todo en la cosa no es más que exposición, puesto adelante, vuelto hacia afuera y sin adentro, en ninguna parte regresa hacia sí mismo y, en consecuencia, privado de "yo".[68]

El *la* de *la cosa extensa*, el *una* de *una cosa que piensa*, y, en definitiva, la *res*, la *cosa*, son en relación con algo, con otra cosa o consigo misma; por consiguiente, ya no son *la*, ni *una*. Lo que es extenso no es uno, en la extensión se pierde la unidad, se desborda. A la vez, dice Nancy, no es uno si lo que es extenso, la unidad, como hemos visto, no se consigue más que recorriendo la extensión del afuera de sí. La finta de Nancy en este

[68] Une chose qui pense - *res cogitans* -, ce n'est rien d'autre qu'une chose qui se rapporte à soi. Une chose dont la nature de chose, la choséité, la choseté comme le disait Beckett ou la réalité (qui est en latin la même chose) ne consiste en rien d'autre qu'en un tel rapport, et non en une présence ou en un être-là. La " pensée" n'est rien de plus et rien de moins que tout ce qui se fait sur le mode de ce rapport, tout ce qui en a la réalité: sentir, vouloir, imaginer, concevoir, etc.
Res extensa, en revanche, la chose étendue, c'est ce qui n'a pas lieu sur le mode de ce rapport, ni du reste d'aucun rapport car tout rapport est pour finir rapport au soi et du soi: le rapport en général suppose qu'on se rapporte, à soi ou à l'autre. *Extensa* ne désigne pas une qualité de largeur, d'amplitude de surface: est étendu ce qui n'est pas *un*, et n'est *un* que ce qui n'est pas étendu, le point, lequel est précisément l'*un* qui n'arrive point dans l'espace, qui est sa négation. L'étendue n'est pas en rapport, elle est en exposition: tout, de sa chose, n'est qu'exposé, mis au-devant, tourné au-dehors et sans dedans, nulle part retourné vers soi, et par conséquent privé de " soi " ". (Nancy J.-L. , La pensée derobée, 2001, págs. 179-180)

texto consiste en poner de manifiesto la problemática de la unidad y del punto. El punto de tangencia y unión se despunta en la extensión que le es inherente. El punto alberga en sí la extensión infinita, diríamos que es potencialmente uno, pero en cuanto lo pretende, en cuanto sale a buscar el retorno a sí que confirma su unidad, la extensión se desborda y queda *par conséquent privé de "soi".*

La unidad, el punto que es el cuerpo, implica este salir fuera de sí. Ya hemos visto cómo el alma es, precisamente, el cuerpo fuera de sí. Ahora bien, esto implica que dicha unidad es al mismo tiempo su imposibilidad, *l'un qui n'arrive point dans l'espace, qui est sa négation*, la unidad del punto es pensada por Nancy de esta manera, "la unidad del ser fuera de sí, la unidad del volver a sí como un "sentirse", un "tocarse" que necesariamente pasa por el exterior" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 98). Esta unidad no guarda nada en su interior más que el exterior, no hay un "a sí" al que volver. Sin embargo, esto no niega ni elimina la vuelta, ella está siempre ahí, incluso antes de la ida. El *re* de la vuelta multiplica la ida, el envío, el darse, hasta tal punto que impide la unidad. Es para ese deseo de unidad para quien es impensable una imposibilidad que no se anula con el factum, con lo que ocurre, con lo que se da. El *re* de la vuelta habita de imposibilidad la ida, el darse, lo rompe de antemano.

Esta exterioridad, necesaria al movimiento del alma (el cuerpo fuera de sí), es propia de la extensión del alma. "De un exterior al otro. O bien el alma se da a sí misma, sustancia inmaterial e inextensa, y entonces es, de todas las cosas interiores, la más exterior. O el alma es indebidamente reconducida a la unión con un cuerpo, y entonces deja de ser una relación consigo misma para convertirse en la intrusión de un yo expuesto según la exterioridad corporal, y por lo tanto expuesto a los demás, presente al mundo, "para ser mundo". Tal es el "o esto o lo otro" de Jean-Luc Nancy: un paso incesante en y a través de la exterioridad"[69]. O bien, el alma se encuentra en esta encrucijada, en este punto de encuentro entre ambas opciones.

El cuerpo está repleto de puntos por todas partes, recubren su extensión: los poros, las pecas, los lunares, orificios, heridas. Cada punto concentra la unión, la extensión, la

[69] " D'un dehors l'autre. Ou bien l'âme est auto-affectation de soi, substance immatérielle et inétendue, et alors elle est, de toutes les choses intérieures, celle qui est la plus à l'extérieur. Ou bien l'âme se reporte improprement dans l'union avec un corps, et alors elle cesse d'être un rapport à soi pour devenir l'effraction d'un soi exposé selon l'extériorité corporelle, et donc exposé aux autres, présent au monde, " être monde ". Tel est le " ou bien, ou bien " de Jean-Luc Nancy : un passage incessant dans et par l'extériorité " (Birnbaum, 2003, págs. 44-45).

exterioridad del alma. “Por poco, nos gustaría decir que el lunar es un germen de deseo, un minúsculo trazado de intensidad, un corpúsculo cuya tez oscura concentra la energía del cuerpo entero, como lo hace también la punta del seno” (Nancy J.-L. , 2011, pág. 31). El cuerpo es un punto, es la unión y la tensión de la unión, “un cuerpo es por tanto una tensión” (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 99), el cuerpo se despunta.

El cuerpo es el alma y el cuerpo, su unión inestable, su punto de tangencia, su toque. Nancy toca este punto con la punta del florete y a continuación se retira, apenas un roce. Suficiente para despertar y movilizar el pensamiento sobre el cuerpo. Con este toque el cuerpo se abre y así también se escapa, porque “tocar lo que está cerrado es ya abrir” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 85).

Ese tocar puntual está relacionado con el goce, ya que es ahí, en el momento del goce, *la petite mort*, donde el cuerpo sale de sí: “En cierto modo, ese placer o ese dolor se pierden en la acuidad de un punto que, por definición, carece de dimensiones, y es en ese punto donde el cuerpo sale de sí mismo. A veces parece que lo hace por completo, y uno llega a desear la desaparición de esa forma de extensión del cuerpo que recuerda a la muerte”. (Nancy & Van Reeth, El goce, 2015, pág. 60)

2.6. LA FINTA DE NANCY II: EL ESPÍRITU

La primera vez que Nancy recoge la nota póstuma de Freud es en un texto titulado *Psyché*, publicado en el número 16 de *Premièr Livriason* en 1978. Derrida en *El tocar* reproduce el texto completo. En este texto Psique está extendida a la sombra de un nogal, extendida en su féretro, Psique tiene cuerpo. Pero ella nada sabe de eso.

En tanto que muerta, extensa y corpórea. En el mito Psique siempre tuvo cuerpo. Psique ignora que es extensa, que tiene cuerpo y que está muerta. Ignora también que Eros la contempla, no se sabe mirada. Psique tiene cuerpo a la manera en que se dice “este vino tiene cuerpo”, “introduce en la boca un espesor, una consistencia que se suma al sabor; se deja tocar, acariciar y arrastrar por la lengua, entre las mejillas y contra el paladar” (Nancy J.-L. , 2011, pág. 24).

Es en *Corpus* donde Nancy profundiza en la nota póstuma de Freud “Psyche ist ausgedehnt: Weiss nichts davon”, “La psique es extensa: no sabe nada de ello”. En este

texto Nancy infiere a partir de esta nota que "la psique es *cuerpo* y que precisamente esto es lo que se le escapa" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 20). Nancy se guarda muy bien de mantener este desconocimiento de psique[70]. No sabe nada de ello y no puede, no debe saberlo. Debe quedar oculto para ella, debemos hacernos cargo de ese no saber, de esa no reconciliación consigo misma. La extensión del alma es uno de los *no objetos del no-saber*, como dice Nancy en *Cruor*, es uno de los objetos que no pertenecen al ámbito del conocimiento científico, de la razón (en términos kantianos, si se quiere).

> " Esto es lo que acaba de entender Freud cuando escribe: "La psique se extiende, no sabe nada de ella".
>
> Lo que también quiere decir: sé que (yo, Freud), conozco a este no saber pero no sé por todo eso que él no sabe. La medida en cuestión, la extensión, el estiramiento y su empuje, su pulsación no son objetos de conocimiento. Son más bien los *no-objetos del no-saber* según los cuales la psique es propiamente lo que es. "[71]

Psique es extensa y, por lo tanto es cuerpo, la extensión vuelve a ser aquello que tienen en común la psique y el cuerpo, tan *en común*[72] que no se podría decir que la extensión sea algo que tienen, a modo de propiedad o de atributo, sino que son extensión, son en común extensos, una en el otro.

---

[70] Hay, sin embargo, un lugar en el que psyché se aprehende extensa: en el tránsito de la desnudez: "La transferencia del uno es precisamente el lugar de paso donde la *psyché* se capta a sí misma como extensión, como extensión y espaciamiento que aseguran que tengo un cuerpo, aunque este cuerpo nunca sea exactamente mi cuerpo sino el devenir-cuerpo del cuerpo en el compartir de los cuerpos y su "lenguaje" mudo. La transferencia no es, pues, un proceso de identificación con el otro o de proyección sobre el otro –lo que supondría dos sujetos ya definidos– sino la experiencia de una exposición a la alteridad que constituye al sujeto. Una exposición a la extensión que constituye la psique; el compartir, a veces doloroso, a veces gozoso, del sentido de un encuentro en un lugar de paso".
"Le transfert du un est précisément le lieu de passage où la psyché se saisit elle-même comme étendue, comme une extension et un espacement qui font en sorte que j'aie un corps, même si ce corps n'est jamais exactement mon corps mais le devenir-corps du corps dans le partage des corps et de leur " langage " muet. Le transfert n'est donc pas un processus d'identification à l'autre ou de projection sur l'autre –ce qui présupposerait deux sujets déjà définis--, mais l'expérience d'une exposition à l'altérité qui constitue le sujet ; une exposition à l'extension qui constitue la psyché ; le partage, parfois douloureux, parfois joyeux, du sens d'une rencontre dans un lieu de passage. " (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 119). La desnudez del cuerpo es la extensión del alma, su exposición. Ahí, ella tiembla, se sabe expuesta, mirada, no está protegida por su féretro, sino a la intemperie, abandonada.

[71] "C'est ce que Freud finit par comprendre lorsqu'il écrit : " Psychè est étendue, n'en sait rien ".
Ce que veut dire aussi : je sais cela (moi, Freud), je sais ce non-savoir mais je ne sais pas pour autant *cela* qu'il ne sait pas. L'étendue dont il est question, l'extension, l'étirement et sa poussée, sa pulsation ne sont pas des objets de savoir. Ils sont plutôt *les non objets du non-savoir* selon lequel *psychè* est proprement ce qu'elle est " (Nancy J.-L. , Cruor, 2021, pág. 51)

[72] Otra de las nociones clave del pensamiento de Nancy es la de lo común, o más precisamente el ser-en-común, heredero díscolo del *mit-sein* heideggeriano, (véase Tesis Jordi Massó *Figuras de "lo común" en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy*)

Una de las conclusiones o inferencias que se precipitan en estos textos es la de que, a la vez que se transforma la noción de alma, cambia también la de cuerpo, el contagio entre ambos produce efectos conceptuales que comienzan a esbozar la noción de cuerpo en Nancy. En este punto me sitúo próxima a la interpretación de Jordi Massó[73] cuando dice que

> "No obstante, Nancy no rechaza que puedan seguir empleándose términos tan cargados de connotaciones sustancialistas como pueden ser "carne", "espíritu" o "alma". Ahora bien, vistos a la luz de la nueva concepción del cuerpo, enraizada, no se olvide, en el pensamiento del "con", todos ellos experimentan una transformación, una "declosión", que los recoloca en la órbita de esa idea de espaciamiento que caracteriza al "cuerpo ontológico". Así, el alma se convierte "en el hecho de que existe un cuerpo, es decir, que hay por tanto extensión y ex-posición"" (Massó Castilla, 2015, pág. 67).

En efecto, Nancy no deja de utilizar ciertos términos cargados de connotaciones. Hemos visto cómo su *Corpus* puede ser leído como correlato del *Acerca del alma*, y viceversa, desplazando así siglos de tradición dualista. Queda aún por entrar en escena otro elemento, que ya ha sido nombrado y que viene, una vez más, a colaborar con este desplazamiento. Se trata del espíritu, vamos a leer esta noción desde la cuestión del movimiento del alma y del cuerpo, o del alma como movimiento del cuerpo.

Mediante su carácter extenso el alma aparece como la forma del cuerpo, en el sentido de presencialidad y aparición que siempre se dan ante otro. De esta manera el alma está vinculada también con la exposición y, por tanto, con la corporalidad, la carne y la piel. La motivación, es decir, aquello que mueve, la extensión que es el alma, concierne al espíritu[74]. El espíritu es entendido por Nancy desde la idea de *motus*, esto es, de aquello que anima, mueve e impulsa. El espíritu sería, desde este punto de vista, la fuerza, la tensionalidad que empuja al alma (y por tanto al cuerpo) fuera de sí. El espíritu, al tiempo que interrumpe la extensión, la parte en un dinamismo, en una tensión. De aquí que haga imposible su identidad, la identidad también del cuerpo. Por el espíritu, el cuerpo –la extensión– se abre, comporta la alteridad por la que se pierde.

[73] Tesis *Figuras de lo común en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy*, Jordi Massó Castilla

[74]"El alma es la forma del cuerpo y, por tanto, ella misma es cuerpo (nuestra protagonista aquí: "psique extensa"), pero el espíritu, pura concentración infinita en sí, es el agujero negro por donde el cuerpo se abisma. En ese mismo lugar, en el mismo punto de concentración infinita del espíritu, "se presenta el cuerpo como una llaga"" (Rodriguez Marciel, 2011, pág. 219)

> En cuanto extensión, Psyché no se sabe extensa. La extensión en general no es para ser sabida: es para mover, para e-mocionar. Pero en el emocionarse o exponerse a la unión, de un modo inextrincablemente uno y doble, dos en uno y uno en dos, se sabe el no-saber de sí, que constituye el sí, que emociona el sentido, y que hace del sentido –hasta el sentido del saber mismo– una emoción expuesta, del alma a todo el cuerpo y hasta el fin del mundo.
>
> El cuerpo es la extensión del alma hasta las extremidades del mundo y hasta los confines del sí, el uno en el otro intrincados e indistintamente distintos, extensión tensa hasta romperse. (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, págs. 50-51)

La extensión del alma no entra dentro del régimen del conocimiento, no se sabe, se siente, se convive con ella sin tener que categorizarla y diseccionarla. El alma no puede conocerse en su extensión; en tanto que exposición fuera de sí, el retorno a lo conocido le es imposible. El movimiento de ir "fuera de sí" trastoca la identidad del cuerpo consigo mismo, de tal forma que en el retorno no regresa nunca a "sí mismo" sino que es siempre ya otro distinto, cambiado[75]. El alma no puede recorrer su extensión y apropiarse de ella, le es siempre desconocida.

[75] A propósito de este periplo en que consiste el ir "fuera de sí" y su posterior intento de retorno, Nancy evoca la *Odisea* en un pasaje que pertenece claramente a su propuesta ontológica:
"También podríamos decir: el estado ordinario de los seres no es ni presencia ni ausencia. Es una distracción, una manera de estar junto a los demás, junto a uno mismo, ocupado en algo que no es ni los demás ni uno mismo, sino un asunto, una tarea, un trabajo. El paso de la presencia se distrae de esta distracción, pero no de la manera en que estamos acostumbrados a pensar: no se trata de volver a una coincidencia con uno mismo, y no es el resultado de un "retorno a uno mismo". (...) Para "volver a sí mismo", de hecho, siempre se va más lejos o más adelante que uno mismo, ya que "sí mismo", por definición y por esencia, no tiene lugar, ni naturaleza, ni ser. El lugar más propio del "sí mismo" no está en ninguna otra parte que en el espacio y el tiempo de un "retorno" siempre llevado hacia sí mismo y en sí mismo: "sí mismo" no significa otra cosa. Significa el retorno que no vuelve a ninguna parte: ni un río sin retorno, ni un vagabundeo indefinido, sino aquello que tiene la forma exacta del retorno sin que el origen y el fin se den de otro modo que como una progresión -y, por tanto, regresión- infinita del retorno. Ulises regresa a una patria que no es en sí misma más que el viaje del retorno: Ítaca siempre vuelta, revuelta, renovada y borrada de cualquier mapa".
"On dirait aussi bien: l'état ordinaire des êtres n'est ni la présence, ni l'absence. C'est une distraction, une façon d'être à côté des autres, à côté de soi, occupé à quelque chose qui n'est pas ni les autres, ni soi, mais une affaire, une tâche, un ouvrage. Le passage de la présence se distrait de cette distraction, mais pas à la manière dont nous sommes habitués à penser : il ne s'agit pas de retourner à une coïncidence avec soi, et ce n'est pas le fruit d'un " retour en soi ". (…) À " revenir à soi", en effet, on va toujours plus loin ou plus avant que soi, puisque " soi ", par définition et par essence, est sans lieu, ni place, ni nature, ni être. Le lieu le plus propre de " soi " n'est nulle part ailleurs que dans l'espace et le temps d'un " retour " toujours repris à soi et en soi : " soi " ne veut rien dire d'autre. Il veut dire le retour qui ne retourne nulle part : ni une rivière sans retour, ni une errance indéfinie, mais ce qui a la forme exacte du retour sans que l'origine et la fin en soient données autrement que comme une progression –et, donc, une régression—infinies du retour. Ulysse revient à une patrie qui n'est elle-même que le périple du retour : Ithaque toujours revenue,

¿Qué papel juega el espíritu en esta tríada alma-cuerpo-espíritu? Habrá que cuidarse bien de no asumir una lectura dialéctica que entienda el espíritu como momento de reconciliación de los anteriores.

> "El alma, el cuerpo, el espíritu: la primera es la forma del segundo y el tercero es la fuerza que produce la primera. El segundo es, por lo tanto, la forma expresiva del tercero. El cuerpo expresa (*exprime*: expresa y exprime) el espíritu, es decir, lo hace brotar hacia afuera, le saca el jugo, lo hace sudar, le saca chispas y arroja todo en el espacio. Un cuerpo es una deflagración." (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 27)

Según este indicio, el alma es la forma del cuerpo, tal y como dice Aristóteles; el espíritu es la fuerza que produce el alma; y el cuerpo es la forma expresiva o exprimidora del espíritu. Quedan así todos ordenados en un círculo vicioso. Un círculo que no deja de girar y que nunca se cierra, el cuerpo estalla en combustión, *un cuerpo es una deflagración*. La armonía de este círculo no puede mantenerse, es inestable. En la forma del círculo siempre hay una vuelta, un retornar a un lugar ya conocido, sin embargo, el cuerpo difiere de sí mismo constantemente, "la exterioridad y la alteridad del cuerpo llegan hasta lo insoportable" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 28). Esto que es insoportable, que no podemos siquiera asumir, mirar de frente, puede que sea el espíritu, o al menos un indicio de él.

Si bien no es el término que más abunda en la obra de Nancy, podemos encontrarlo, además de los ya citados *58 indicios sobre el cuerpo*, en el pasaje titulado "Una llaga" de *Corpus*.

Este pasaje está repleto de referencias a la tradición cristiana y a la operación de deconstrucción que Nancy lleva a cabo en otras obras. Sin tratar de hacer un análisis que dé cuenta de todas estas referencias destaquemos algunos aspectos importantes acerca del espíritu. En la primera frase el espíritu aparece en los mismos términos en que en la Antigüedad era comprendida el alma (psique), "el *soplo* o el *viento* que únicamente llena los agujeros" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 54), los agujeros del cuerpo, de ahí que el cuerpo exprima el espíritu, lo haga brotar por sus agujeros. Agujeros atraviesan el cuerpo, son su *punto* de traspaso, de circulación, "el agujero donde el cuerpo se

---

retournée, renouvelée, et révolue de toute carte " (Nancy & Conésa, Être, c'est être perçu, 1999, págs. 20-21)

precipita". De nuevo esos agujeros, puntos, nada, vacío. Agujero negro que absorbe el cuerpo, que lo retira, lo engulle.

En la tradición cristiana el Hijo es el Espíritu hecho carne, cuerpo. Para Nancy "el Hijo es el Cuerpo del Espíritu exhalándose en presencia del Padre (…), así se revela lo que lo hace verdaderamente cuerpo (del) espíritu: una llaga, este cuerpo está curtido en sus llagas" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 55). El espíritu (se) hace cuerpo en las llagas, en las heridas, en los agujeros. Occidente ha salvado el espíritu a costa del cuerpo; lo inmaterial del espíritu, su ligereza, ser liviano, solo es posible bajo el dolor, el sufrimiento. La idealización ha de pasar por la materialización, ¿dónde?: "*Aquí,* en el mismo punto del no lugar del espíritu, se presenta el cuerpo como una llaga: la otra manera de agotar el cuerpo, de sutilizar su sentido, de exhalarlo, de derramarlo, de desbridarlo, de abandonarlo, expuesto en carne viva" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 55).

La finta de Nancy aquí consiste en explicitar el cuerpo como llaga por la que el espíritu se exprime sin por ello idealizarlo. "El cuerpo es como un puro espíritu: se contiene por entero a sí mismo y en sí mismo, en un solo punto" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 16). El cuerpo es *como* un puro espíritu; por consiguiente, no lo es del todo, es una forma de hablar, de acercarnos a él, a un punto que Nancy sabe desbordado, fracturado, a punto siempre de estallar. Querer dotar al cuerpo de una idealidad, de un sentido *uno*, exige arrancar de él un espíritu que dé cuenta de sí mismo, como no hace el cuerpo. "El espíritu concentra lo que la llaga sangra: en uno y otro caso, el cuerpo sucumbe, más y menos que muerto, privado de su justa medida de muerte, hurgado, deshonrado, ajusticiado" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 55). El espíritu, más que liberar al cuerpo exponiendo su derrota y su dolor, da cuenta de su propia diferencia, de su no identidad consigo. Queriendo subsanar, tapar, "el espíritu es el reemplazo, la sublimación de toda forma de los cuerpos –de su extensión, de su repartición material, en la esencia destilada y revelada del *sentido* del cuerpo: el espíritu *es* el cuerpo del sentido, o el sentido del cuerpo" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 55). Esto es, en el intento por sublimar el cuerpo, destilar su sentido, incluso darle sentido, el espíritu abre el cuerpo en sus llagas, heridas y agujeros, lo separa de sí. Al mismo tiempo, el resultado es que el espíritu no deja de mostrar el sentido del cuerpo y el cuerpo del sentido, que no es otra cosa que su fractura interna, su diferencia consigo mismo, su inapropiabilidad.

Hay que destacar la operación que realiza aquí Nancy: utilizando las palabras de la tradición las desplaza para hacer ver, a un mismo tiempo, cómo lo que se pretendía con ellas era controlar un cuerpo incontrolable y cómo ese intento (desesperado tal vez) produce unos cuerpos "asesinados, desgarrados, quemados, arrastrados, deportados, masacrados, torturados, desollados: la carne puesta en depósitos de cadáveres, el ensañamiento con las llagas" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 55). El espíritu viene aquí a cumplir esa función, remedio y, en tanto que tal, llaga (marca, seña, huella) del punto ciego que no podemos reapropiar al cuerpo.

Es en este sentido en el que Nancy habla del cuerpo como agujero negro: en tanto que órgano del sentido, el cuerpo no puede dejar de significarse a sí mismo; en esas significaciones él cae, irremediablemente, cada vez, es engullido por ellas y, por tanto, por sí mismo. "Que el cuerpo metafísico o mistérico, que el cuerpo de la encarnación y del sentido, vaya a acabar de *agujero* no tiene nada de sorprendente: ya que él es el significante total de un sentido cuyo sentido es hacer-cuerpo, el cuerpo es igualmente el fin del significante" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 54). De lo que se trata es, entonces, de dar vueltas entorno a ese agujero, sin pretender cerrarlo ni encontrar el otro lado, recorrer el borde en equilibrio.

CAPÍTULO 2. LA PROPIEDAD DEL CUERPO

"Desde los cuerpos, nosotros tenemos los cuerpos como nuestros extraños"

(Nancy J.-L. , *Corpus*)

"No hay nada tan rotundo como un cuerpo"

(Ioana Gruia, *La luz que enciende el cuerpo*)

“Hoc est enim corpus meum”, así comienza *Corpus*, con una frase que ha tejido el pensamiento de occidente desde hace siglos, una frase que tal vez no se ha puesto en cuestión de manera radical y que ha permeado la reflexión filosófica pasando desapercibida, de manera acrítica, como si efectivamente una persona pudiera decir “este es mi cuerpo”, y señalarlo como algo fuera de sí misma pero que, al mismo tiempo, le pertenece. De la misma manera que alguien puede decir esta es mi casa, con la nada desdeñable diferencia de que en el caso del hombre que dice “este es mi cuerpo” y al mismo tiempo lo ofrece al otro, funda una comunidad.

El cuerpo, sea lo que sea, es, de momento, algo que me pertenece y que ofrezco al otro, pero ¿de dónde viene esa certeza en la posesión y la propiedad?

La obra de Nancy parte de la idea de que el cuerpo, si es que hay algo bajo este nombre, ha sido significado, resignificado y sobresignificado; la historia de la filosofía es un intento tras otro de dar una definición, y con cada nuevo intento el cuerpo se escapa. Entre estos intentos, el que vamos a analizar aquí es el que lleva a cabo la fenomenología del siglo XX, que tiene como presupuesto central la idea del cuerpo propio, trabajaremos bajo el principio de que “Todos estos pensamientos del cuerpo propio son otras tantas contorsiones que sólo desembocan en la expulsión de eso que se deseaba” (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 11).

Hay que advertir, antes de comenzar, de la mano de Cristina Rodríguez Marciel, una distancia insalvable entre la fenomenología y Nancy. Se trata de la cuestión de la existencia:

> “Cuando Nancy habla de presencia no lo hace en el mismo sentido en que lo ha entendido toda la tradición fenomenológica: la presencia inmediata ofrecida a los sentidos y a la experiencia. Se trata, en el caso de Nancy, de una existencia contagiosa, comunicante y comunicada, participante y participada. Repartida sin fin en partes extra partes. La presencia es la venida, la acción de venir, transportar y transir” (Rodriguez Marciel, 2011, pág. 57)

Nos dejamos guiar por las palabras de Pier Aldo Rovatti, quien, en un texto titulado *La locura del cuerpo propio*, señala el cuerpo, en la corriente fenomenológica, como el punto de máxima turbulencia:

“Cuando habla del cuerpo, la fenomenología habla del cuerpo vivido, experimentado, y usa el término alemán *Leib,* que normalmente traducimos como “cuerpo mismo”. Privilegia lo interno, pero no quiere encerrarse en la locura de lo interno. Es cierto que el término *Leib* se contrapone al también alemán *Körper*; que significa cuerpo como objeto, como cuando decimos “cuerpo celeste” para indicar un planeta o una estrella; sin embargo, cuando describe de modo más fino el cuerpo vivido o experimentado se encuentra frente a una especie de convulsión. De este seísmo provienen las ideas de Merleau-Ponty (…). En efecto, el cuerpo *mismo* –propio—en cuanto que nuestro y vivencial, fue identificado por Husserl como un punto de máxima turbulencia: el punto de encuentro y de explosión entre lo interno y lo externo.” (Rovatti, 2017, pág. 128)

1. LA APROPIACIÓN DEL CUERPO EN LA FENOMENOLOGÍA DE EDMUND HUSSERL

En este apartado dirigiremos la atención hacia el pensamiento del fenomenólogo Edmund Husserl, para ver en él el gesto teórico de apropiación del cuerpo. El simple enunciado de este gesto indica, de entrada, que se trata de un ejercicio movido por una suerte de "desapropiación" primera, de lo contrario, no habría que apropiarse del cuerpo. Antes de comenzar hay que señalar que el objetivo de las páginas que siguen no es realizar un análisis en profundidad de la fenomenología de Husserl –ni de Merleau-Ponty, a quien acudiremos más delante--, ni tan siquiera una revisión de toda su obra en extenso. El objetivo es destacar los presupuestos con los que trabaja el autor respecto a su pensamiento acerca del cuerpo para mostrar cómo la propiedad de este ocupa un papel determinante y qué consecuencias tiene dicho planteamiento. Puesto que no se trata de una tesis acerca de la corriente fenomenológica, quedarán fuera aspectos que, en otro contexto, serían relevantes. Por último, la idea de confrontar la fenomenología con el pensamiento de Nancy responde a la intuición de que una filosofía que tiene el cuerpo en su centro, como es la de Nancy, debe hacerse cargo –sea aproximándose, sea separándose—de una de las grandes vertientes del pensamiento occidental que han abordado el problema del cuerpo.

Nuestra reflexión se abre dirigiendo la atención a la discusión sobre el solipsismo en el que parece caer la primera versión de la propuesta de la fenomenología de Husserl; pero antes hay que hacerse cargo de algunos de los conceptos y operaciones de la fenomenología que precisamente dan lugar a tal discusión.

Para entender el concepto de presencia hay que distinguir entre percepción y representación. La percepción es la aprehensión directa de un objeto, incluyendo en tal aprehensión la existencia y la esencia, es decir, el contenido del fenómeno; mientras que la representación, al igual que el mero fantasear, incluye sólo la esencia, dejando fuera de cuestión la existencia del objeto. La reducción gnoseológica o reducción fenomenológica que opera en la fenomenología hace abstracción de la pregunta por la existencia del objeto que aparece a los sentidos: "la existencia de todas estas transcendencias, crea o no en ellas, no es asunto de mi incumbencia; este no es lugar de formarse un juicio acerca de este asunto; esto queda aquí completamente fuera de juego" (Husserl, La idea de la fenomenología, 2017, pág. 99). Sin embargo, todo

conocimiento es transcendentemente objetivo, es decir, pretende una objetividad que sólo es alcanzada fuera de la inmanencia propia de la donación del objeto.

En el momento de explicar la transcendencia, Husserl distingue entre dos sentidos de la misma. En primer lugar "puede remitir al hecho de que el objeto de conocimiento no-está-contenido-como-ingrediente en el acto de conocimiento" (Husserl, La idea de la fenomenología, 2017, pág. 95). Más interesante para lo que nos ocupa es el segundo sentido de transcendencia referido al conocimiento que, sin ser una donación absoluta y clara, sin ser, por tanto, una evidencia inmediata que intuye el objeto por sí mismo, sin embargo, mienta o pone lo que es objetivo. Tal y como explica Husserl, en este conocimiento transcendentemente objetivo "vamos más allá de lo dado en cada caso en el verdadero sentido, más allá de lo que directamente se puede intuir y aprehender" (Husserl, La idea de la fenomenología, 2017, pág. 95). Puesto que estos dos sentidos de transcendencia responden a todo conocimiento que es transcendentemente objetivo, es decir, que pone objetividad en conocimientos que no son inmanentes, resulta que la tarea de la filosofía ha de ser la de criticar y limitar la transcendencia del conocimiento, sin por ello perder la necesaria objetividad que todo conocimiento debe tener.

En este punto, como es sabido, la propuesta fenomenológica de Husserl radica en atender a lo que se da tal y como se da, haciendo abstracción de los presupuestos, creencias y opiniones, en otras palabras, la operación, entre otras, que realiza la filosofía es la *epoché*. A continuación, la reducción fenomenológica es el método que estudia la correlación entre la subjetividad y el mundo. Tal operación muestra la necesidad de una conciencia pura o ego absoluto que sea el garante de la unidad de la corriente de vivencias. En palabras de Lyotard: "Se trata de explorar esto que es dado, la "cosa misma" en que se piensa, de la que se habla, evitando forjar hipótesis tanto sobre la relación que liga el fenómeno con el ser del cual es fenómeno, como sobre la relación que lo une al Yo para quien es fenómeno" (Lyotard, 1973, pág. 6).

Estos breves apuntes nos ponen en camino del problema que nos interesa: el ego transcendental y, más adelante, la relación y percepción de otros egos.

Es en la quinta mediación cartesiana donde Husserl responde a la célebre acusación de solipsismo derivada del planteamiento inicial de su fenomenología[76]. Pero es en la

[76] Acusación emprendida por Heidegger y respaldada por Sartre y que no se deriva de la lectura que hicieron de las *Meditaciones cartesianas*, sino, más bien, de *Ideas I* como indica Jesús Adrián Escudero

primera meditación, titulada “Hacia el ego transcendental”, donde se pueden rastrear los motivos de tal acusación:

> “Por la *epoché* fenomenológica yo reduzco mi yo natural humano y mi vida psíquica –el reino de mi experiencia psicológica de mí mismo—a mi yo fenomenológico-transcendental, al reino de la experiencia fenomenológico-transcendental de mí mismo. El mundo objetivo que para mí existe, que siempre existió y existirá, que siempre podrá existir con todos sus objetos, extrae, como ya he dicho, todo su sentido y su validez de ser –aquel que en cada caso tiene para mí—de mí mismo, de mí en cuanto yo transcendental, el yo que emerge únicamente con la *epoché* fenomenológico-transcendental” (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 36)

Leyendo estas líneas no es difícil entender que se haya acusado a Husserl de solipsista, en tanto que sitúa toda garantía de la experiencia y de la objetividad y validez del mundo (lo que es más grave si cabe) en el yo, en el yo transcendental. Un yo que, como dice en estas líneas, emerge con la *epoché* fenomenológico-transcendental, es decir, un yo que es el último reducto que queda tras poner el conocimiento previo entre paréntesis y analizar lo que queda dado de manera inmediata y evidente[77]. En este punto del desarrollo del problema Husserl, se encuentra en una posición familiar en la historia de la filosofía, pues incluso él mismo la presenta en paralelo a la situación de Descartes que, habiendo puesto en duda todo lo que creía saber, se queda con el último reducto de su cogito. Este paralelismo fue observado y comentado por Ricoeur, quien describe de la siguiente manera la forma de operar de cada filósofo:

> “Mientras que Descartes transciende el Cogito mediante Dios, Husserl transciende el Ego mediante el *alter ego*; así busca en una filosofía de la intersubjetividad el

---

en el artículo “A la búsqueda de un diálogo entre Husserl y Heidegger”, véase: https://www.teseopress.com/studiaheideggerianav/front-matter/a-la-busqueda-de-un-dialogo-entre-husserl-y-heidegger/

En *Problemas fundamentales de la fenomenología* desarrolla la preeminencia ontológica de la vivencia frente al objeto natural, lo que dio pie a la mencionada crítica de solipsismo: “De hecho, una vivencia tiene en sí su ser, del que podemos decir lo que es incluso si el discurso acerca de la naturaleza espaciotemporal con cuerpos y espíritus fuese una imaginación carente de significado.” (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, págs. 125-126).

[77] Resulta, entonces, que tras la *epoché* nos encontramos con un *yo* tan desvinculado como lo estaba en la actitud natural, en la cual ““yo” significa para cada uno de nosotros algo diferente: para cada uno “yo” significa la persona completamente determinada con un nombre propio concreto, que vive sus percepciones, recuerdos, expectativas, fantasías, sentimientos, voliciones, que tiene sus deseos, ejecuta sus actos y, además, tiene sus disposiciones, predisposiciones innatas, capacidades y habilidad adquiridas, etc. (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, pág. 78)

> fundamento superior de la objetividad que Descartes buscaba en la veracidad divina"[78].

Husserl, como indica Ricoeur, explica la transcendencia del ego mediante el alter, es decir, mediante el otro. Ese "ir más allá del ego", procurando, a su vez, la validez objetiva que el filósofo persigue, se realiza mediante el alter ego. Por su parte, el ego cartesiano se sitúa en el mundo como yo empírico, mientras que el yo transcendental de Husserl pretende una universalidad que dejaría atrás el mundo empírico en un primer momento para recuperarlo después como correlato de la conciencia transcendental. Queda así definido el plan de trabajo que Husserl va a seguir para dotar de validez objetiva al conocimiento. De esta manera, la incursión del otro, del alter ego, en el discurso husserliano se propone dar respuesta a dos objeciones o problemáticas de su propuesta, por un lado, la acusación de solipsismo y, por otro, la solidez del conocimiento.

En el contexto de la consecución de tales objetivos se enmarca la quinta meditación cartesiana. Especialmente interesante para nuestro estudio resulta este apartado, ya que es aquí donde se pone en juego la dimensión corporal de la subjetividad, que cobra un papel principal, por no decir protagonista, en la resolución del problema del acceso de mi ego a lo otro.

Decidida la estrategia de transcender el ego por el alter ego, la primera tarea será la de explicar el acceso de mi ego a ese otro ego. En las primeras páginas de la quinta meditación, Husserl presenta el problema de la siguiente manera: "una vez delimitado en primer lugar el ego en su propiedad (…) tiene que plantearse necesariamente la cuestión acerca de cómo mi *ego*, dentro de su propiedad, puede constituir justamente lo extraño bajo el título "experiencia de lo extraño"" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 127). Aquí y durante varios pasajes, el filósofo habla de "lo extraño", ya que todavía no se ha profundizado en la constitución del alter ego o el otro que no soy yo. Lo que se debe resaltar de esta manera de abarcar el problema es cómo Husserl tiene primero que delimitar y caracterizar la esfera de la propiedad del ego para después entender la experiencia de lo extraño. Este planteamiento, que continúa de alguna manera el método cartesiano, da a entender que lo extraño sólo puede entenderse desde

[78] "Alors que Descartes transcende le Cogito par Dieu, Husserl transcende l'Ego par l'*alter ego* ; ainsi cherche-t-il dans une philosophie de l'intersubjectivité le fondement supérieur de l'objectivité que Descartes cherchait dans la véracité divine" (Ricoeur, 1953, pág. 77)

la contraposición con lo propio. En otras palabras, lo extraño sería aquello que no siendo yo, que no siendo propiamente yo, guarda alguna relación conmigo, hasta el punto de que tengo experiencia de ello.

1.1. *LEIB, KÖRPER* Y EL ACCESO A LO EXTRAÑO

Continuando con el discurso husserliano, pasaremos ahora a caracterizar la esfera de propiedad egológica. En el proceso de abstracción de todo aquello dado en la experiencia fenoménica respecto a uno mismo, Husserl alcanza "con una preeminencia única mi cuerpo orgánico" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 130). Anteriormente, en *Problemas fundamentales*, Husserl había expuesto la preeminencia y la propiedad del cuerpo de la siguiente manera:

> La cosa que cada yo encuentra como "*su cuerpo*" se distingue de todas las restantes como cuerpo propio que siempre e inevitablemente se encuentra ahí en la esfera perceptiva actual, que es percibido de un modo propio y es el miembro central permanente de la comprensión del entorno cósico. Todo lo que no es cuerpo aparece referido a él, tiene con relación a él una cierta orientación espacial que le es continuamente consciente: como derecha e izquierda, delante y detrás, etc. y del mismo modo, temporalmente, como ahora, antes o después. (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, pág. 81).

Ubicar el cuerpo (*Leib*, cuerpo orgánico) como punto cero de referencia de las experiencias[79] conlleva una serie de implicaciones que desarrollaremos más tarde, entre las que se encuentran la presuposición de unidad e identidad consigo mismo. Esta será una de las ideas que recoge y amplía Merleau-Ponty.

Cuando Husserl habla de *cuerpo orgánico* lo está contraponiendo a *cuerpo físico*; en alemán, utiliza los términos *Leib* y *Körper*. Para comprender estos términos es conveniente comenzar con la explicación de *Körper*, que en ocasiones se traduce simplemente como *cuerpo*, o también se le añade el adjetivo *físico* para indicar su carácter espacial y material. *The Husserl dicctionary* define este término de la siguiente manera:

[79] "Cada yo se encuentra a sí mismo como teniendo un cuerpo orgánico que no es, por su parte, ningún yo, sino una "cosa" espaciotemporal alrededor de la cual se agrupa un entorno cósico que se extiende sin límites" (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, pág. 79)

> "Husserl utiliza el término "cuerpo" (*Körper*) principalmente para referirse al cuerpo físico que ocupa espacio y está sujeto a leyes causales. (…) El cuerpo se constituye en cosa física como las demás cosas físicas; está afectado por la gravedad, la causalidad, tiene el carácter de peso, impenetrabilidad, tiene "partes extra partes", etc. Es el cuerpo entendido como perteneciente a la naturaleza y como objeto de las ciencias naturales, especialmente de la física."[80]

El cuerpo físico no sería más que una cosa física, una cosa más, sujeta a las leyes de la física y la naturaleza. En este sentido, el término *cuerpo* sería el mismo que se aplica cuando se habla de *cuerpo celeste*, *cuerpos geométricos*, etc. El cuerpo orgánico, por su parte, vendría a ser algo más que el cuerpo físico, es decir, que el cuerpo orgánico presupone el cuerpo físico y de hecho no existe separado de él. *Leib* es comúnmente traducido en inglés como *lived body*, esto es, *cuerpo vivido*, mientras que en la traducción de José Gaos y Miguel García-Baró aparece como *cuerpo vivo* y en la que manejamos de Mario A. Presas es traducido como *cuerpo orgánico*. De nuevo acudimos a *The Husserl dictionary* para aproximarnos a esta noción:

> "El cuerpo vivido no es sólo un centro de experiencias, sino un centro de acción y movimiento autodirigido. Consiste en una serie de 'yo puedo'. Mi propia experiencia de mi propio cuerpo es única, dada de una manera única. Mi apercepción de 'mi cuerpo' tiene una primordialidad absoluta para Husserl. Se da como una unidad pero yo no me doy a mí mismo como "ser humano", sino, como dice Husserl, como un "yo soy" con capacidades de movimiento (kinesis), campos de sensación, etc."[81]

En la quinta meditación el cuerpo vivido u orgánico se caracteriza, además de por ser la primera instancia de la esfera de mi propiedad, por dos atributos principales: por la sensación y por ser aquello sobre lo que yo tengo poder de gobierno y control: " el único dentro de mi estrato abstractivo del mundo al que yo le atribuyo, conforme a la

[80] "The term 'body' (*Körper*) is used by Husserl primarily to refer to the physical body which occupies space and is subject to causal laws. (…) The body is constituted as a physical thing like other physical things; it is affected by gravity, causality, has the character of weight, impenetrability, having 'parts outside of parts', and so on. This is the body understood as belonging to nature and as the subject matter of the natural sciences, especially physics" (Moran & Cohen, 2012, pág. 51)

[81] "The lived body is not just a centre of experiences but a centre for action and self-directed movement. It consists of a series of 'I can's. My own experience of my own body is unique, given in a unique way. My apperception of 'my body' has an absolute primordiality for Husserl. It is given as a unity but I am not given to myself as 'human being', but rather, as Husserl says, as an 'I am' with capacities of moving (kinesis), fields of sensation, and so on." (Moran & Cohen, 2012, pág. 194)

experiencia, campos de sensación; el único en el que yo *mando* y *gobierno* de modo inmediato" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 130). Estas dos características propias del cuerpo orgánico, sin embargo, entran en cierto modo en contradicción, ya que la experiencia de sensaciones (y más expresamente los ejemplos que indica Husserl, el calor y el frío) escapa a mi control y decisión. Más allá de esta contradicción, que retomaremos más adelante, lo destacable ahora es la idea de control, mando y gobierno que se ejerce sobre el cuerpo orgánico. En este sentido, el cuerpo orgánico está dirigido a la capacidad de movimiento y de obra, de interacción con el mundo y de experiencia sensitiva del mismo. Las expresiones que plasma Husserl en esta explicación ("yo mando, yo gobierno") dejan ver que el *yo* presupone el cuerpo orgánico, presuposición nada despreciable en el momento en que tengamos que contraponer la lectura de Landgrebe, según la cual la subjetividad transcendental husserliana es corporal. En este momento, al menos, de la obra de Husserl existiría un *yo* anterior –en el sentido transcendental-- al cuerpo sobre el que manda y gobierna.

Extraigamos, por el momento, una conclusión de esta breve caracterización del *Leib* como primer elemento de la esfera de propiedad: se podrá decir que la propiedad del cuerpo, el poder decir *mi cuerpo*, tiene que ver con su control y gobierno; y esto sólo es aplicable al cuerpo orgánico, ya que el cuerpo físico está sujeto a leyes externas a nuestra voluntad y mando. En *Ideas II* Husserl vuelve a este argumento en la reflexión acerca de la constitución del mundo espiritual, veamos cómo de nuevo el cuerpo hace las veces de intermediario y de acceso al mundo físico, mientras que, debido a su dimensión subjetiva, permite desarrollar la cuestión de la voluntad y por ello afianzar la certeza del *yo*.

> "Todo mi poder en la esfera física está mediado por mi "actividad corporal", por mi poder o ser capaz corporal. Por experiencia sé que mis miembros corporales se mueven de la manera peculiar que los distingue de todas las otras *cosas* y movimientos de *cosas* (movimientos físicos mecánicos): por el carácter del mover subjetivo, del "yo muevo". Y éste es aprehensible desde un principio como prácticamente posible. En efecto, tenemos que formular con generalidad: sólo lo que tiene este carácter subjetivo está sujeto *a priori* a tal aprehensión. Primigeniamente sólo aquí se presenta el "yo quiero"; primigeniamente aquí y sólo aquí un querer representado puede ser afirmado y convertirse en un querer real. También aquí puedo topar con resistencia. Mi mano está "dormida" -ahora no puedo moverla, está de momento paralizada, etc." (Husserl, Ideas relativas a una

> fanomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución, 2005, págs. 306-307)[82]

El cuerpo orgánico no es sólo un elemento más de la esfera de propiedad, sino que inaugura y da pie a la configuración del *yo* que aquí se trata de delimitar. "Poner de manifiesto mi cuerpo orgánico reducido a mi propiedad, significa ya poner de manifiesto parcialmente la esencia propia del fenómeno objetivo "yo, en cuanto este hombre"" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 131). Si el cuerpo orgánico es una parte de la esencia del *yo*, la otra parte viene a ser el alma. El alma aparece aquí en el sentido de psique, de aquello no material que conforma el *yo*, repitiendo así el esquema cartesiano *res cogitans*/*res extensa* y llamando a la unión de ambas partes "unidad psicofísica", que incluye el alma, el cuerpo orgánico y el cuerpo físico. Plasmemos aquí un pasaje particularmente interesante en el desarrollo de la delimitación de la esfera de la propiedad:

> "(…) si me reduzco a mí mismo como hombre, obtengo mi *cuerpo orgánico* y mi alma, o sea, a mí mismo como **unidad psicofísica** y, en esta unidad, mi yo personal, el cual, en este cuerpo orgánico y *por medio* de él, actúa sobre el mundo exterior y padece la acción de éste, y se constituye así en unidad psicofísica en virtud de la constante experiencia de tales modos únicos de relación del yo y de la vida con el cuerpo físico y orgánico. Si el mundo exterior, el cuerpo orgánico y la totalidad psicofísica han sido purificados así de lo que no es propiedad, yo he perdido mi sentido natural de ser un yo, en la medida en que permanece **eliminada toda referencia de sentido a un posible "nos" o "nosotros"**, y he perdido toda mi mundanidad en el sentido natural" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 131)

El cuerpo orgánico es, entonces, el medio por el cual el alma, el yo personal, se relaciona con el mundo exterior y se autoconstituye en esa interacción. En ese papel de *mediador* radica la importancia del cuerpo orgánico. A su vez, esta purificación que se

[82] Aportamos un comentario que de este pasaje hace Illescas Nájera: "el cuerpo de la voluntad que, en cuanto cuerpo libremente movido, es una realidad personal supone como soporte el estrato estesiológico que ofrece el cuerpo en cuanto lo sensitivo. Pues el cuerpo propio es el *lugar* de todas las síntesis pasivas, es decir, *materia, hylé* y, en este sentido, lo descubrimos como el origen de toda *alteración* (o afectación) de lo propio; conlleva, por tanto, un momento de alteridad originaria. Sin duda se trata de mi propio cuerpo, que me pertenece y sobre el cual dispongo de manera inmediata en mis acciones voluntarias, pero a la vez es innegable que presenta un primer grado de extrañeza, al menos en la medida en que posee, por así decirlo, un estrato opaco sobre el que no puedo disponer libremente (lo cual, por cierto, es la clave para que no pueda decirse *mi cuerpo soy yo*, como si se tratara de una identificación absoluta)" (Illescas Nájera, pág. 30)

resuelve en la unidad psicofísica es independiente, y de hecho esta pérdida forma parte del proceso de abstracción, de la referencia de sentido a un posible "nosotros". Por consiguiente, en la esfera de mi propiedad no tienen cabida ni los otros ni mi relación con ellos, ya que el "nosotros" pertenece a la actitud natural de la que el método fenomenológico trata de desprenderse. Llegados a este punto, la crítica de solipsismo viene por sí misma, pero el desarrollo de la delimitación de la esfera de propiedad no ha concluido.

El siguiente paso es el reconocimiento del "mundo reducido", constituido, como hemos visto, por la unidad psicofísica, pero también por "los predicados que poseen significación a partir de ese yo, como, por ejemplo, los predicados de valor y obra" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 131). Entre esos predicados que permanecen una vez hecha la purificación de lo que no pertenece a mi esfera de propiedad se encuentra la experiencia real y posible de lo extraño en cuanto es retenido en mi psique aunque se haya suprimido lo extraño en el sentido de la actitud natural. Husserl explica esto diciendo que "yo, el yo humano (el yo psicofísico) reducido, soy pues, constituido como miembro del mundo, con un múltiple fuera de mí, pero yo mismo constituyo todo esto en mi psique y lo llevo intencionalmente en mí" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 132), ese "fuera de mí" permanece tras la reducción en la medida en que se encuentra constituido en mi psique y, por consiguiente, lo extraño tiene su lugar en la esfera de mi propiedad.

Siendo a todas luces esta explicación insuficiente, el siguiente paso es la caracterización del acceso a lo extraño, es decir, explicar cómo se da esa comunicación entre la esfera de lo extraño y la esfera de la propiedad. Ahora se puede llevar a cabo esta tarea porque ya ha quedado establecido qué es lo que pertenece propiamente al ego transcendental, siendo todo lo demás lo extraño.

Así, lo extraño, de momento, sólo queda definido negativamente como lo no-propio. Sin embargo, en un primer acercamiento a la experiencia del extraño este deviene en el "otro yo": "lo extraño en sí primero (el primer no-yo), por tanto, es el otro yo" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 142). Esta primera caracterización del extraño está dirigida a la comprensión de la intersubjetividad como garante del mundo objetivo, ya que sólo una intersubjetividad formada por egos semejantes, en que cada uno sería el "otro yo", garantiza un conocimiento objetivo del mundo. A este planteamiento Husserl lo llama "comunidad de yoes que existen los unos con y para los otros" (Husserl,

Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 142). Esta comunidad, que constituye una intersubjetividad transcendental gracias a la cual es posible la constitución del mundo objetivo, es llamada también por Husserl "nosotros transcendental". Consiste, en otras palabras, en una armonía de las mónadas, en sentido empírico e inmanente apoyado en la actividad científica. Se aprecia aquí el interés de Husserl de dar cuenta del hecho de que científicamente se alcancen conocimientos objetivos sobre el mundo, de tal forma que tales conocimientos, aunque no se den por supuestos en la actitud fenomenológica, son la meta que se trata de explicar mediante la filosofía de Husserl[83]. Al recurrir aquí a la noción de mónada, queda claro que todavía no se ha acabado con el reducto solipsista que amenaza a la propuesta de Husserl, puesto que, por definición, una mónada está cerrada en sí misma. Por el momento, el autor ha aclarado el objetivo de afanarse en explicar la experiencia del extraño como la consecución de garantizar la objetividad del mundo, queda ahora explicar cómo se da tal experiencia de lo extraño.

Husserl desgrana la experiencia de lo extraño en varios niveles o procesos, tomando como punto de partida una circunstancia propia de toda experiencia examinada desde la fenomenología. Tal circunstancia o característica primera es la de que nunca percibimos un objeto en su totalidad, sino que una de sus caras siempre permanece oculta. En el ejemplo de un objeto opaco tridimensional es fácil entender que una de sus superficies quede siempre oculta a la vista, sin embargo, en el caso de lo extraño, del otro-yo, lo que dice Husserl es que lo esencialmente propio del otro no es accesible de modo directo sino mediante la *apresentación*. Lo que se presenta en mi campo perceptivo es un cuerpo físico, que, como hemos señalado antes, es sólo una parte de la unidad psicofísica que conforma a un hombre, lo que queda oculto, en este caso, no se refiere tanto a una de las caras físicas del objeto, sino al cuerpo orgánico del otro-yo.

> "Si éste fuera el caso, es decir, si lo esencialmente propio del otro fuera accesible de modo directo, entonces él sería meramente un momento de mi propia esencia, y finalmente él mismo y yo mismo seríamos uno y lo mismo. Sucedería algo similar con su cuerpo orgánico, si éste no fuera nada más que el *cuerpo físico*, es decir, la unidad que se constituye puramente en mis experiencias reales y posibles, y que

[83] Para un examen en detalle del papel de la intersubjetividad en la configuración del mundo objetivo, y su relación con la corporalidad propia y ajena que se plantea en la quinta meditación véase Natán Tenner, Pedro, "Cuerpo propio y cuerpo ajeno: sobre la intersubjetividad en Husserl" en *Ekstasis: revista de hermenéutica y fenomenología*, V.8, N.1, 2019. En este artículo el autor defiende la filosofía de Husserl de la acusación de solipsismo lanzada por Sartre, bajo la premisa de que el acceso al otro mediante el *Leib* procura a la filosofía de un alcance mayor que la mera garantía del conocimiento objetivo, procurando una relación y un acceso real al otro que libraría a la fenomenología de Husserl del solipsismo.

> pertenece a mi esfera primordial en cuanto configurada exclusivamente por mi *sensibilidad*. Aquí tiene que haber cierta *mediatidad de la intencionalidad*, que, partiendo del sustrato *mundo primordial*, que en todo caso es el que constantemente permanece en la base, represente un *ser-también-ahí (Mit da)* que, sin embargo, no está ahí él mismo, ni jamás puede llegar a ser un "él mismo ahí". Se trata, pues, de una suerte de hacer *co-presente,* de una suerte de *apresentación*" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, págs. 144-145)

La apresentación es el proceso por el cual reconstruyo la cara oculta del objeto que percibo, de nuevo en este caso la apresentación tendrá que estar dirigida en otro sentido, hacia la reconstrucción del cuerpo orgánico del extraño. La distancia que me separa del otro se traduce en las posiciones *aquí* y *allí*, mientras que yo ocupo el lugar del *aquí,* el otro nunca podrá ocupar este mismo lugar, sino que siempre se encontrará a distancia. Si bien, como se explica a continuación, se puede lograr una *co-presencia* mediante la apresentación, nunca será posible una planificación plena del otro por medio de una presentación, ya que, lo que mi experiencia permite es sólo una reconstrucción de su cara oculta que en ningún caso salva la distancia *aquí/allí*:

> "En esta apresentación, por tanto, el cuerpo físico que se presenta en *mi* esfera monádica, en el modo *allí* y que es apercibido como cuerpo físico-orgánico extraño, como cuerpo orgánico del *alter ego*, indica *el mismo* cuerpo físico en el modo del *aquí*, en cuanto experimentado por el otro en *su* esfera monádica. Pero esto indica de una manera concreta, con toda la intencionalidad constitutiva, que ese modo de darse se efectúa en la experiencia del otro" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 155)

La cuestión ahora, teniendo en cuenta las limitaciones de la experiencia del otro, es cómo puedo alcanzar algún tipo de experiencia del cuerpo orgánico del otro[84]. Para ello, Husserl indica que se realiza una "transferencia aperceptiva a partir de mi propio cuerpo orgánico" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 146). Es decir, por una suerte de analogía ("aprehensión analogizante" lo llama más adelante) imprimo la experiencia de mi cuerpo orgánico al otro. Como oportunamente señala Husserl, "está claro de antemano, el hecho de que sólo una similitud que, dentro de mi esfera primordial, enlace aquel cuerpo físico con mi cuerpo físico puede ofrecer el fundamento de

[84] En las *Meditaciones cartesianas* Husserl explicita lo que ya había avanzado en *Problemas fundamentales* bajo el término de *empatía*. Cabe destacar, sin embargo, el énfasis que pone en la alteridad de los cuerpos a los que encuentra "enfrentados profundamente al "cuerpo propio" como *cuerpos ajenos*" (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, pág. 83)

motivación para la aprehensión *analogizante* del primero como otro cuerpo orgánico" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 147). El cuerpo físico, que en un primer momento parecía insuficiente para dar cuenta de la experiencia del otro, se coloca aquí en un lugar imprescindible, no sólo porque sea el primer dato del que tenemos noticia, sino porque la similitud que existe entre mi cuerpo físico y el del otro es necesaria para poder ejercer la analogía que nos lleve a concebir un cuerpo orgánico en el otro. Por lo tanto, el cuerpo físico que se presenta en mi experiencia recibe el sentido de cuerpo orgánico en relación con el mío.

La aprehensión analogizante viene acompañada del "apareamiento" (*Paarung*), que tal y como lo define Husserl es el "presentarse configurado como par, y luego, sucesivamente, como grupo" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 148). El reconocimiento de la similitud entre los cuerpos físicos motiva la aprehensión analogizante, ya que, de alguna manera, se infiere que tal similitud debe estar relacionada con un modo de presentarse en forma de par o conjunto. Con el *Paruung* se insiste en la idea de la co-presencia, del darse-con o darse a la vez, si bien, insistimos, manteniendo cierta distancia *aquí/allí*. Mediante esta operación, la alteridad, que en un primer momento era presentada en la figura del otro, es reapropiada en el cuerpo propio, en el cuerpo orgánico; es así como la alteridad entra a formar parte del cuerpo orgánico y por consiguiente a diluirse en la identidad y propiedad de *mi cuerpo*. La propiedad del cuerpo propio incorpora la alteridad del otro. En este punto hay que decidir entre ignorar dicha alteridad, es decir, digerirla y hacerla pasar por identidad, o bien asumirla en el interior de la propiedad del cuerpo, haciendo así imposible dicha propiedad.

Este proceso, que abarca la apresentación, la aprehensión analogizante y el apareamiento, tiene como consecuencia que el otro no alcanza consistencia y presencia por sí mismo, sino siempre desde mi ego, por lo tanto, "desde el punto de vista fenomenológico, el otro es una *modificación* de mí mismo". Siendo el propio Husserl quien reconoce esta consecuencia, resulta llamativo que no advierta el carácter solipsista de este proceso de la experiencia del extraño. Sin embargo, todavía no ha concluido su explicación.

A continuación, Husserl se afana en la verificación del otro ego, que tendrá dos puntos de apoyo fundamentales: el gobierno corporal del alter ego y los contenidos de la esfera psíquica superior. En la experiencia del otro interviene la percepción de su comportamiento: "el cuerpo orgánico extraño, al ser experimentado, se anuncia

realmente y de modo continuo como cuerpo orgánico únicamente en su *comportamiento*, cambiante pero siempre concordante" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 151). De nuevo aparece la idea de dominio y gobierno del cuerpo orgánico, esta vez a través del comportamiento, que como indica Husserl ha de ser concordante siempre.

Respecto a la primera verificación del alter ego (que se dirige al gobierno de su cuerpo y que consiste en el cumplimiento de las expectativas de concordancia y coherencia de sus movimientos, teniendo como referencia mi propio cuerpo orgánico y su organización, es decir, reconociendo en el otro movimientos familiares), habría que señalar aquí los ejemplos que enumera Husserl de tales conductas: "la comprensión de los miembros como manos que funcionan tocando o también empujando, como pies que funcionan andando, como ojos que funcionan viendo, etc." (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 158); la concordancia de las conductas del cuerpo orgánico responde a la funcionalidad de los miembros como les es propio. Es significativo que los ejemplos que propone Husserl son aquellos en los que las partes del cuerpo físico entran en contacto con el mundo exterior, lo que haría pensar en el cuerpo orgánico como en un medio de relación con el mundo. Esto es importante en tanto que la objetividad del mundo queda garantizada gracias a la intersubjetividad, por lo que el acceso de cada ego al mundo debe darse de manera análoga.

En un nivel superior se encuentran los contenidos de la esfera psíquica superior, que también se aprecian corporalmente; en este caso se trata de las expresiones de alegría, cólera, etc., que podemos reconocer en el otro de nuevo por la similitud con nuestro propio comportamiento.

Estos dos niveles actúan, en el desarrollo de Husserl, como pruebas de la experiencia de lo extraño. A continuación, Husserl vuelve a la cuestión de la comunidad intermonádica, ya que, como hemos visto, su estrategia consiste en defenderse de la acusación de solipsismo aportando la intersubjetividad como garante del mundo objetivo.

En este contexto encontramos afirmaciones que, si bien en un primer momento podrían acercar a Husserl a Nancy o Blanchot, demuestran a la vez un reducto de solipsismo imposible de borrar.

> "Mi ego, dado a mí mismo apodícticamente –lo único que yo puedo poner con absoluta apodicticidad como existente—sólo puede ser *a priori* un *ego* que experimenta al mundo en cuanto está en comunidad con otros semejantes y es miembro de una comunidad de mónadas dada, orientada a partir de él" (Husserl, Meditaciones cartesianas, 2006, pág. 181)

Que mi *ego* sólo pueda experimentar el mundo en comunidad se dirige a la intersubjetividad de la que venimos hablando y, de hecho, parece remitir a una cierta ontología del con heideggeriana, al menos a un nivel epistemológico. Sin embargo, tanto la primera parte de la afirmación, de tintes cartesianos, como la última parte, en referencia a la orientación de la comunidad a partir de mi propio *ego*, denotan una imposibilidad de salir por completo de cierto solipsismo, ya que, no sólo mi *ego* es lo único de lo que no puedo dudar, sino que, la comunidad monádica que es necesaria para mi conocimiento del mundo está orientada también por mi ego. Esto último es evidente desde el momento en que la constitución de la esfera de lo extraño se lleva a cabo mediante procesos de analogía y similitud cuyo referente es siempre mi propio cuerpo físico y orgánico.

1.2. BUSCANDO LA UNIDAD DEL CUERPO "CURIOSAMENTE IMPERFECTO"

Retomemos ahora el lugar del cuerpo propio (*Leib*) como medio de percepción. El cuerpo deviene así punto de enlace entre las *cosas* sujetas a leyes espacio-temporales y la dimensión subjetiva, "las cosas son "experimentadas", son "dadas intuitivamente" al sujeto, necesariamente como unidad de un nexo espacio-temporal causal, y a este nexo pertenece una *cosa* señalada, "mi cuerpo", como el sitio donde, y siempre por necesidad esencial, se entrelaza un sistema de condicionalidad subjetiva con este sistema de la causalidad" (Husserl, Ideas relativas a una fanomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución, 2005, pág. 96). De nuevo, lo que está en juego es la relación entre dos ámbitos separados, el exterior y el interior; y el cuerpo es presentado como formando parte de uno de ellos ("un cuerpo es una cosa entre otras que yo igualmente encuentro" (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, pág. 88)), pero al mismo tiempo teniendo la capacidad de comunicar con el otro.

Este lugar limítrofe que ocupa el cuerpo es estudiado por Husserl mediante el recurso al acto de tocarse a sí mismo del propio cuerpo, el célebre ejemplo de la mano derecha que toca a la mano izquierda.

> "Las sensaciones de movimiento indicadoras y las sensaciones táctiles representantes, que son *objetivadas* como notas en la *cosa* "mano izquierda", pertenecen a la mano derecha. Pero al tentar la mano izquierda encuentro también en ella series de sensaciones táctiles; estas están *"LOCALIZADAS*" en ella, pero no son constituyentes de propiedades. Si hablo de la *cosa* FÍSICA "mano izquierda", entonces hago abstracción de estas sensaciones (…). Si las tomo en cuenta, entonces la *cosa* física no se enriquece, sino que SE VUELVE CUERPO, SIENTE" (Husserl, Ideas relativas a una fanomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución, 2005, pág. 184).

Esta experiencia del tocar el propio cuerpo redunda, sin embargo, en la imposibilidad última de apropiación del mismo, dejando un punto ciego que es, a su vez, lo que denota el aspecto subjetivo del cuerpo. Como dice María Dolores Illescas Nájera "los esfuerzos por percibir el propio cuerpo resultan siempre insuficientes" (Illescas Nájera, pág. 20). Tanto es así que Husserl llega a decir que "el mismo cuerpo que me sirve como medio de toda percepción me estorba en la percepción de sí mismo y es una *cosa* constituida de modo curiosamente imperfecto" (Husserl, Ideas relativas a una fanomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución, 2005, pág. 199). Llegados a este punto, en el que la aprehensión del propio cuerpo mediante el tocar se presenta como limitada, la tarea de Husserl será la de alcanzar la unidad de mi propio cuerpo, es decir, no es el punto de partida sino el de llegada. ¿Por qué incide Husserl en que es "curiosamente imperfecto? Con esta apreciación pone de manifiesto la alianza entre identidad y perfección que es esperada por Husserl. La imperfección aflora aquí porque se aprecia que la identidad del cuerpo consigo mismo está siendo forzada; en otras palabras, de ser una identidad clara y fácil de apreciar, el cuerpo no jugaría el rol de medio y estorbo al mismo tiempo y no habría que hacer de ello una teoría "curiosamente imperfecta".

Bajo esta meta aparece la propuesta del *yo anímico* o *alma*. "El yo anímico –o el alma– es, pues, una unidad de vida psíquica que se encuentra esencialmente referida a su cuerpo, e incluso, como unidad que se prolonga a través del tiempo, dura solo lo que

dura el cuerpo que anima, aunque no se reduce a él" (Illescas Nájera, pág. 22). El yo anímico permanece, persiste frente a lo variable. De esta manera, el cuerpo está ligado a la historia, al flujo de vivencias y constituye el nexo entre "la realidad histórica del alma y la realidad física del mundo, de lo que no tiene historia" (Illescas Nájera, pág. 23).

Llegados a este punto mi cuerpo no puede seguir considerándose como una *mera cosa* más de entre las cosas del mundo. Su papel, en tanto que lugar donde se constituyen "los estratos más elementales de la vida de la conciencia y, a través de ellos, una suerte de *cogito* prereflexivo, preintencional, prefenoménico y, al fin y al cabo, carnal" (Illescas Nájera, págs. 32-33), lo arranca de la inmanencia y lo sitúa en otro plano. Así y todo, es revelador observar el empeño de Husserl en vincular ambos planos para asegurar la identidad del cuerpo; una identidad que ha sido, sin embargo, dividida ya en dos ocasiones. En primer lugar, el cuerpo orgánico y el cuerpo físico, y después el cuerpo orgánico ha vuelto a ser divido entre un yo-corporal prefenoménico y un yo-anímico. Dichas divisiones se han realizado con el objetivo de reapropiarse del cuerpo, es decir, de mantener el vínculo entre ambos planos. Este ejercicio denota una insistencia que revela, quizás, la imposibilidad del objetivo buscado.

2. *MI* CUERPO EN LA FILOSOFÍA DE MAURICE MERLEAU-PONTY

Si bien la propuesta de Husserl ha tenido innumerables consideraciones posteriores, ha sido tanto criticada como recuperada por los pensadores del siglo XX, creemos oportuno detenernos ahora en la figura de Merleau-Ponty, tanto por su condición de heredero como de reformulador de la filosofía fenomenológica del cuerpo. Él mismo se coloca en esa posición en un texto que lleva por título *La philosophie et son ombre*[85], de 1960, texto del que partiremos para destacar en el pensamiento de Merleau-Ponty aquellos restos (residuos, huellas) husserlianos que son, como trataremos de hacer ver, de los que Nancy sospecha.

De la mano de Derrida aproximamos a Nancy y Merleau-Ponty. "Nancy no lo cita con frecuencia, pero, aunque las afinidades implícitas sean a veces difíciles de ver, determinar o formalizar, parecen innegables. Más innegables aún, ciertos gestos de alejamiento que también significan tomas de distancia respecto del conjunto de esa "fenomenología francesa" de la carne" (Derrida, 2011, pág. 266). Esta aproximación convergerá principalmente en las tensiones derivadas de la idea de la propiedad del cuerpo (el cuerpo propio como también estudiamos en Husserl), el esquema corporal y la idealidad de la carne.

Comencemos retomando el "problema del acceso al otro" que encontramos en Husserl y del que Merleau-Ponty se hace cargo en el texto anteriormente citado:

> "Al conocer que mi cuerpo es "cosa que siente", que es excitable —no sólo mi "conciencia" sino también él— , me he preparado para comprender que hay otros *animalia* y posiblemente otros hombres. Hay que darse cuenta de que aquí no hay ni comparación, ni analogía, ni proyección o "introyección" [86]. Si, al estrechar la

[85] En este texto podemos leer: "Cuando Husserl termina su vida, hay un impensado de Husserl, que es suyo, pero que se abre a otra cosa. (…) Quisiéramos intentar evocar este impensado de Husserl, en los márgenes de unas páginas antiguas. Esto parecerá una imprudencia por parte de alguien que no ha conocido ni la conversación cotidiana ni las enseñanzas de Husserl."
"Quand Husserl termine sa vie, il y a un impensé de Husserl, qui est bel et bien à lui, et qui pourtant ouvre sur autre chose. (…) Nous voudrions tâcher d'évoquer cet impensé de Husserl, en marge de quelques pages anciennes. Ceci paraîtra téméraire de la part de quelqu'un qui n'a connu ni la conversation quotidienne, ni même l'enseignement de Husserl" (Merleau-Ponty, Signes, 2014, págs. 260-261).

[86] Derrida discute esta lectura de Merleau-Ponty poniendo de manifiesto que precisamente, Husserl se afana en remarcar la imposibilidad del acceso directo al cuerpo del otro. "En el mismo momento en que Merleau-Ponty declara que comenta a Husserl o se inspira en él, toma literalmente en sentido opuesto, por no decir en contrasentido el texto de este (…). La página dada como referencia dice claramente que *nunca* puedo tener acceso al cuerpo (*Leib*) del otro *salvo* de manera indirecta, por apresentación, por comparación, analogía, proyección, introyección" (Derrida, El tocar, Jean-Luc Nancy, 2011, pág. 274)

> mano de otro hombre, tengo la evidencia de que está aquí, es que ella sustituye a mi mano izquierda, que mi cuerpo se anexiona el cuerpo de otro en esta "especie de reflexión" de la cual es, paradójicamente, la sede. Mis dos manos son "copresentes" o "coexisten" porque son las manos de un solo cuerpo: lo ajeno aparece por extensión de esta copresencia, él y yo somos como los órganos de una única íntercorporeidad" (traducción de Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Seix Barral, 1964).[87]

A partir de este texto podemos empezar a rastrear las ideas que más adelante serán desarrolladas, como la comprensión del cuerpo como vínculo entre "yo" y las cosas del mundo, lo que dará lugar a la idea del cuerpo como vehículo que aparece en *Fenomenología de la percepción*. Merleau-Ponty, como bien señala Derrida, elude el reparo de Husserl a poder acceder directamente al otro, con lo que, al parecer, se vería libre de la crítica del solipsismo. Sin embargo, este cuerpo, que es comprendido como vehículo, no deja de incurrir en una serie de supuestos, entre ellos, aquí se desprende el de ser una unidad, un único cuerpo que, a su vez, es un ensamblaje de partes: "Mis dos manos son "copresentes" o "coexisten" porque son las manos de un solo cuerpo". Y de la misma manera que se explica la co-presencia de mis dos manos por su pertenencia a un único cuerpo, la co-presencia de yo y el otro es explicada, de manera *análoga*, como si fueran dos órganos de una sola corporalidad; adelantando, de este modo, la noción de *carne*.

Otro de los vestigios que Merleau-Ponty recupera de Husserl es el que trata sobre la reflexividad del tocar en el contexto del acceso al propio cuerpo que, como hemos visto, en Husserl queda siempre impedido debido a la naturaleza física del *Körper*.

> "Hay una relación de mi cuerpo consigo mismo que hace de él el *vinculum* del yo y de las cosas. Cuando mi mano derecha toca mi mano izquierda, yo siento esto como una "cosa física", pero en el mismo momento, si quiero, se produce un acontecimiento extraordinario: también mi mano izquierda se pone a sentir mi mano derecha, *es wird Leib.* La cosa física se anima, o lo que es más exacto,

[87] Reproducimos el texto en francés ya que así lo hems leído originalmente : "En apprenant que mon corps est "chose sensante", qu'il est excitable – lui, et non pas seulement ma "conscience", –je me suis préparé à comprendre qu'il a d'autres *animalia* et possiblement d'autres hommes. Il faut bien voir qu'il n'y a là ni comparaison, ni analogie, ni projection ou " introjection ". Si, en serrant la main de l'autre homme, j'ai l'evidence de son être-là, c'est qu'elle se substitue à ma main gauche, que mon corps annexe le corps d'autrui dans cette " sorte de réflexion " dont il est paradoxalement le siège. Mes deux mains sont " compresentes " ou " coexistent " parce qu'elles sont les mains d'un seul corps : autrui apparaît par extension de cette comprésence, lui et moi sommes comme les organes d'une seule intercorporéité " (Merleau-Ponty, Signes, 2014, pág. 274)

> continúa siendo lo que era, el acontecimiento no la enriquece, pero una potencia exploradora viene a posarse sobre ella o a habitarla. Así yo me toco tocando, mi cuerpo lleva a cabo "una especie de reflexión". En ella y por ella, la relación no es solamente de sentido único, del que siente a lo sentido: la relación se invierte, la mano tocada se convierte a su vez en elemento activo, y me veo obligado a afirmar que el tacto se encuentra esparcido por el cuerpo, que el cuerpo es "cosa que siente", "sujeto-objeto"." (Traducción de Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Seix Barral, 1964)[88].

Como veníamos adelantando, Merleau-Ponty encuentra en su lectura de Husserl el punto de partida para su propuesta del cuerpo como vehículo de yo con el mundo. Pero más allá de esto, que retomaremos más adelante, es importante señalar aquí cómo para Merleau-Ponty esta experiencia del tocarse atañe a la naturaleza meramente física del *Körper*. Tal y como podemos leer "la cosa física se anima". Caben aquí varias interpretaciones. Por un lado, podemos pensar que se dota al *Körper* de aquella naturaleza "viviente" que hasta ahora le era negada, con lo cual aquello que distinguía el *Körper* del *Leib* se desvanece o, al menos, se difumina. O bien podemos pensar, continuando una línea de pensamiento que comienza con Platón y que hereda Descartes, que el cuerpo físico es animado por otro, conservando así su naturaleza pasiva. Por cómo continúa el texto parece más lógico decidirnos por la segunda hipótesis: "una potencia exploradora viene a posarse sobre ella o a habitarla". Lo que llama la atención es la facilidad con la que Merleau-Ponty concluye, a través de esta experiencia, que el cuerpo es una cosa sintiente, sujeto-objeto. Lo que en Husserl ponía de manifiesto una inaccesibilidad y un problema, para Merleau-Ponty se resuelve en un pastiche de antónimos que corre el riesgo de caer en un *totum revolutum*.

Sin embargo, y a pesar de que en este texto (uno de sus últimos trabajos) parece querer desdibujar ciertas fronteras entre lo activo y lo pasivo, el sujeto y el objeto, etc., no debemos olvidar que gran parte de su obra se gesta sobre el presupuesto (heredado esta vez sí, de Husserl) de una opacidad o imposibilidad de coincidencia entre lo tocado y lo

[88] " Il y a un rapport de mon corps à lui-même qui fait de lui le *vinculum* du moi et des choses. Quand ma main droite touche ma main gauche, je la sens comme une " chose physique ", mais au même moment, si je veux, un événement extraordinaire se produit : voici que ma main gauche aussi se met à sentir ma main droite, *es wird Leib*. La chose physique s'anime, - ou plus exactement elle reste ce qu'elle était, l'événement ne l'enrichit pas, mais une puissance exploratrice vient se poser sur elle ou l'habiter. Donc je me touche touchant mon corps accomplit " une sorte de réflexion ". En lui, par lui, il n'y a pas seulement rapport à sens unique de celui qui sent à ce qu'il sent : le rapport se renverse, la main touchée devient touchante, et je suis obligé de dire que le toucher ici est répandu dans le corps, que le corps est " chose sentante ", " sujet-objet " " (Merleau-Ponty, Signes, 2014, pág. 271)

tocante, el cuerpo pasivo y el cuerpo activo. Tal imposibilidad es pensada bajo el concepto del quiasmo (*chiasme*) del que hablaremos más adelante.

Como último resto a destacar que Merleau-Ponty conserva de su lectura de Husserl abarcaremos la idea del "yo puedo".

> "Si "a partir" del cuerpo propio puedo comprender el cuerpo y la existencia de otro, si la copresencia de mi "conciencia" *y* de mi "cuerpo" se prolonga en la copresencia de otro y de mí, es que el "yo puedo" y el "otro existe" pertenecen desde ahora al mismo mundo, que el cuerpo propio es premonición del ajeno, la *Einfuhlung* eco de mi encarnación, y que una iluminación de sentido les hace sustituibles en la presencia absoluta de los orígenes." (Traducción de Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Seix Barral, 1964)[89].

Estas líneas nos permiten entender que el cuerpo propio aparece, al igual que en Husserl, con anterioridad causal, y que "*a partir de él"* se comprende la existencia del otro, lo que hace difícil lo que propone justo a continuación (que es hacia donde se dirige toda su empresa): que el "yo puedo" y el "el otro existe" pertenezcan por entero al mismo mundo. Más allá de que el yo y el otro puedan llegar a confundirse (hipótesis problematizada ya por Derrida)[90], cabe resaltar que en este pasaje el cuerpo propio viene definido –o aparecen entre sus aspectos o características—por el "yo puedo" y el "otro existe". Ya hemos avanzado la cuestión del otro, su existencia y el acceso a él, detengámonos ahora en el "yo puedo".

Esta expresión aparece al comienzo del texto que estamos comentando:

> "Entre los movimientos de mi cuerpo y las "propiedades" de la cosa que revelan, la relación es la que va desde el "yo puedo" a las maravillas que es capaz de suscitar. Sin embargo, es necesario que mi cuerpo mismo se encuentre engranado en el mundo visible: su poder le viene dado precisamente por el hecho de que existe un lugar *desde donde el* ve. Es pues una cosa, pero una cosa en la que yo resido." (Traducción de Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Seix Barral, 1964)[91].

---

[89] "Si "à partir" du corps propre je peux comprendre le corps et l'existence d'autrui, si la comprésence de ma " conscience " et de mon " corps " se prolonge dans la comprésence d'autrui et de moi, c'est que le " je peux " et le " l'autre existe " appartiennent d'ores et déjà au même monde, que le corps propre est prémonition d'autrui, l'*Einfühlung* écho de mon incarnation, et qu'un éclair de sens les rend substituables dans la présence absolue des origines " (Merleau-Ponty, Signes, 2014, pág. 286)

[90] (Derrida, El tocar, Jean-Luc Nancy, 2011, pág. 271 y ss.)

[91] " Entre les mouvements de mon corps et les " propiétés " de la chose qu'ils révèlent, le rapport est celui du " je peux " aux merveilles qu'il est en son pouvoir de susciter. Il faut bien pourtant que mon corps soit engrené lui-même sur le monde visible : son pouvoir, il le tient justement de ce qu'il a une place *d'où* il voit. C'est donc, une chose, mais une chose où je réside " (Merleau-Ponty, Signes, 2014, pág. 270).

Aunque Merleau-Ponty insiste en la necesidad de situar el cuerpo en el mundo, dotándole así de una perspectiva y una orientación propias (que, por cierto, hace imposible que el yo y el otro puedan llegar a intercambiarse por mucho que pertenezcan al mismo mundo), a pesar de ello, decíamos, aquí se presenta la relación del yo con el mundo mediante el poder, en el sentido de ser-capaz-de. La propiedad del cuerpo está aquí respaldada por la capacidad del yo de acceder (en sentido de percibir, dejarse afectar y también de suscitar) al mundo.

Al igual que vimos en Husserl, aquí tampoco podemos dejar de observar que en todo momento el cuerpo propio viene respaldado por la primacía del *yo,* el *yo* de "yo puedo" y el *yo* que se contrapone, como correlato, a "el otro existe". El "yo puedo" tiene, además, en *su* poder suscitar las maravillas. Esta manera de expresar la relación refuerza el sentido de propiedad.

2.1. "MI CUERPO ES-DEL-MUNDO": BREVE PRESENTACIÓN DEL ESQUEMA CORPÓREO

En el capítulo titulado "La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad" de la obra *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty introduce el término "esquema corpóreo".

La noción de esquema corpóreo (o esquema corporal) parte de la reflexión por el cuerpo en tanto que se experimenta como unidad, "mi cuerpo no es para mí un aglomerado de órganos yuxtapuestos en el espacio. Lo mantengo en una posición indivisa, y sé la posición de cada uno de mis miembros gracias a un *esqueleto corpóreo* en el que todos están envueltos" (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, 1994, pág. 115). Cabe destacar que aquí se está asumiendo la idea de la unidad del cuerpo propio, es decir, la unión de las partes es condición para la asunción del cuerpo. Nancy se cuestiona este punto de partida o, al menos, observa cómo el desensamblaje y la descomposición son algunas de las formas de venir los cuerpos:

> Por todas partes de un cuerpo a otro, de un lugar a otro, de lugares donde los cuerpos están concentrados o donde no los hay, por todas partes el caprichoso desensamblaje de lo que constituiría la asunción de un cuerpo. Por todas partes una descomposición, que no se cierra sobre un sí mismo puro y no expuesto (…) que es

> la efracción diseminada, renovada sin fin del apenas incipiente ensamblaje/desacoplamiento de células por las cuales viene a nacer "un cuerpo". (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 29)

En la reflexión por el esquema corporal entra en juego también que el cuerpo es, además, el punto de referencia espacial de mi movimiento: "En la situación, el cuerpo es el "aquí" a partir del cual se instalan todas las coordenadas, las cuales no se limitan a indicaciones espaciales-geométricas, sino que implican una ponderación existencial e intencional del espacio en función de una conciencia encarnada y comprometida pragmáticamente con el mundo" (Battán Hörenstein, 2016, págs. 37-38).

Tras recorrer la manera en que hasta ese momento había sido entendido el esquema corporal, Merleau-Ponty propone esta noción para resolver la coordinación entre el sujeto y el mundo, "el "esquema corpóreo" es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo" (Merleau-Ponty, 1994, pág. 118). A partir de aquí, Merleau-Ponty distingue entre dos tipos de espacialidad; por un lado, la espacialidad de posición, propia del objeto, y la espacialidad de situación, propia del cuerpo propio, "esto define una especie de espacialidad originaria, que funda la posibilidad de una huida objetiva constituida posteriormente: el espacio desde el cual me sitúo y sitúo las cosas del mundo que me rodea."[92]

Es así como el esquema corporal es lo que da cuenta de la conciencia de la posición de mi cuerpo en el espacio, "lejos de que mi cuerpo no sea para mí más que un fragmento del espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo" (Merleau-Ponty, 1994, pág. 119). Como explica Ariela Battán Hörenstein, el esquema corporal es una estructura intencional y, por tanto,

> "no es una representación que precede al movimiento, sino más bien un sistema de acciones posibles que se manifiesta en la experiencia perceptivo-motriz del sujeto normal. El esquema funciona como un sistema perceptivo-motriz (i.e., implica relaciones interoceptivas y exteroceptivas), disposicional (en el sentido de que está pragmáticamente orientado o tiende a sus tareas), prenoético (anterior a toda operación de la conciencia) que sintetiza el espacio del cuerpo y el espacio exterior" (Battán Hörenstein, 2016, pág. 38)

[92] "celle-ci définit une sorte de spatialité originarie, qui fonde la possibilité d'un escape objectif ultérieurment constitué: l'espace à partir duquel je me situe et je situe les choses du monde autor de moi" (Da Silva-Charrak, 2005, pág. 42).

Queda así brevemente presentado el concepto, central en la obra *Fenomenología de la percepción*, del esquema corporal. Interesa señalar que se trata de un concepto que nace de la necesidad de explicar la relación entre mi cuerpo y el mundo y, por consiguiente, parte del supuesto de una distancia entre ambos elementos y de la sospecha de que, sin embargo, se encuentran relacionados. "Todo ocurre como si el hecho de tener en cuenta el fenómeno del cuerpo propio en el estudio filosófico de la percepción modificara toda la perspectiva sobre las nociones de sujeto y objeto"[93].

2.2. EL LÍMITE ENTRE CUERPO Y MUNDO: INTENTO DE RECONCILIACIÓN EN LA ONTOLOGÍA DE LA CARNE

Entremos ahora en la propuesta ontológica de Merleau-Ponty conocida como ontología de la carne (*chair*). Ambas ideas (la de la carne y la del esquema corporal) implican, como veremos, antiguos residuos que pueden llevarnos hasta Descartes, pasando por Husserl. Trataremos de exponer que la propuesta de Merleau-Ponty conserva antiguos dualismos y remite, en última instancia, a un recurso ideal y transcendental, además de presuponer y necesitar la idea de la propiedad y la unidad del cuerpo *propio*.

Comencemos por aproximar una definición de la carne. La noción de *carne* aparece como piedra angular de la obra *Lo visible y lo invisible* y se presenta como solución al problema de la oposición entre la exterioridad del cuerpo-objeto y la interioridad del alma-sujeto, "el cuerpo propio representa, precisamente, una subjetividad de la que se puede hacer experiencia, es decir, una subjetividad encarnada, un cuerpo-sujeto"[94].

Pero ya había comenzado a bosquejar la idea de la copertenencia de lo sensible y lo sintiente a una misma "carne" durante sus cursos en el *Collège de France*:

> "hay parentesco entre el ser de la tierra y el de mi cuerpo, del que no puedo decir exactamente que se mueve ya que está siempre a la misma distancia de mí, y la relación se extiende a los demás, que se me aparecen como " otros cuerpos", a los animales, que entiendo como variantes de mi corporeidad, y finalmente a los

[93] " Tout se passe comme si le fait de prendre en compte le phénomène du corps propre dans l'étude philosophique de la perception modifiait toute la perspective sur les notions de sujet et d'objet " (Da Silva-Charrak, 2005, pág. 42).
[94] "le corps propre représentant, précisément, une subjectivité dont on peut faire l'expérience, c'est-à-dire une subjectivité incarnée, un corps-sujet" (Da Silva-Charrak, 2005, pág. 106).

> mismos cuerpos terrestres ya que los introduzco en la sociedad de los vivos diciendo por ejemplo que una piedra "vuela""[95]

Volviendo a *Lo visible y lo invisible*, comencemos por descartar, siguiendo la lectura de Merleau-Ponty, aquello que, si bien ha sido comprendido bajo la noción de "carne", no es lo que define el concepto en términos merleau-pontyanos.

Para empezar, no se trata de esa *carne* que acompaña al tejido de huesos y músculos arriba citado. Tampoco se trata de una traducción del *Leib* husserliano como sí ha sido en otras ocasiones, según indica Dupond[96]. El término es desarrollado en la obra *Lo visible y lo invisible*, obra inacabada cuyos primeros esbozos datan de 1959. Aquí encontramos una primera advertencia acerca de aquello que *no* es carne:

> "La carne de la que hablamos no es la materia. Es el enroscamiento visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante, que se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, como tangible, desciende entre ellas, como tocante, las domina todas y extrae de él mismo esa relación, e incluso esa doble relación, por dehiscencia o fisión de su masa" (Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 2010, pág. 132)

Que la carne no sea materia ya nos avanza que la propuesta tornará hacia la cuestión de la idealidad de la carne. Además, en este pasaje, la carne aparece como perteneciente tanto a lo tocante como a lo tangible *simultáneamente*; es decir, comienza a atisbarse el camino por el cual Merleau-Ponty resuelve la inconmensurabilidad entre el cuerpo propio y las cosas del mundo. Sin embargo, esta supuesta reconciliación entre los dos ámbitos no es tal, o al menos, no es una reconciliación horizontal, ya que la carne explica que el cuerpo se vea como una cosa entre las cosas y, además, como aquel que las domina, alzándolo así a una posición de superioridad y de poder. En resumen, el cuerpo no es *simplemente* "una cosa entre otras que yo igualmente encuentro" (Husserl, Problemas fundamentales de la fenomenología, 2020, pág. 88):

[95] "il y a parenté entre l'être de la terre et celui de mon corps, dont je ne peux pas dire exactement qu'il se meut puisqu'il est toujours à la même distance de moi, et la parenté s'étend aux autres, qui m'apparaissent comme " autres corps ", aux animaux, que je comprends comme variantes de ma corporéité, et finalement aux corps terrestres eux-mêmes puisque je les fais entrer dans la société des vivants en disant par exemple qu'une pierre " vole " " (Merleau-Ponty, Résumés de cours. Collège de France 1952-1960, 1968, págs. 168-169)

[96] (Dupond, 2008)

> "Si el cuerpo es cosa entre las cosas, es en un sentido más fuerte y más profundo que ellas: es, decíamos, que es parte de ellas, y esto significa que se destaca sobre ellas y, en esa medida, se aparta de ellas. (…) si toca y ve, no es que tenga los visibles frente a él como objetos: están a su alrededor, incluso entran en su recinto, están en él, tapizan desde afuera y desde adentro sus miradas y sus manos. Si los toca y los ve, es solamente porque, siendo de su familia, él mismo visible y tangible, utiliza su ser como un medio para participar en el de ellos, es porque cada uno de los dos seres es para el otro arquetipo, porque el cuerpo pertenece al orden de las cosas, como el mundo es carne universal" (Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 2010, pág. 125)

Pareciera que Merleau-Ponty cae también en la irresoluble distancia entre mi cuerpo y las cosas. Por más que el cuerpo sea carne y por consiguiente comparta determinaciones con el mundo, sigue habiendo una distancia. Por otro lado, esta distancia es necesaria en la medida en que no puede afirmar que mi cuerpo y las cosas del mundo son iguales o son lo mismo, ya que la mera relación que establezco con ellas implica una diferencia; parte entonces del principio de que para que haya relación ambas partes no pueden ser la misma cosa, pero, al mismo tiempo, no pueden ser del todo indiferentes la una a la otra o, por el contrario, no habría percepción, tacto o vista.

Para seguir acotando la noción de carne, Merleau-Ponty propone asemejarla a la de "elemento" de manera cercana a como es entendido en la filosofía clásica:

> La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Sería necesario, para designarla, el viejo término de "elemento", en el sentido en que se lo usaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnado que importa un estilo de ser, en todas partes donde encuentra una parcela de él. La carne es, en este sentido, un "elemento" del Ser. No es hecho o suma de hechos, pero es adherente al lugar y al ahora. Mucho más: inauguración del dónde y del cuándo, posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra, facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. Y, a la vez, lo que hace que tengan sentido, que los hechos parcelarios se dispongan alrededor de "algo". (Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 2010, pág. 127)

La carne es entonces el "elemento" en el que suceden los hechos, las coordenadas, las condiciones y el medio. No cabe duda de que se trata de un concepto relevante en esta propuesta, cargado, tal vez, con demasiadas responsabilidades, ya que, al menos por lo

que se desprende de este pasaje, no se trata sólo de una noción para explicar o, por decirlo así, que se restrinja a un nivel perceptivo, sino que, como veníamos avanzando, constituye una propuesta ontológica[97].

La ontología de la carne que propone Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* consiste, por resumir, en la apuesta por el "ser carnal": "Cuando Merleau-Ponty postula la identidad entre el cuerpo y el mundo, precisamente porque ambos son modalidades diferenciadas del mismo ser carnal, no necesitará nada entonces que colme luego el abismo, pues hay una intimidad previa a cualquier contacto" (Battán Horenstein, 2004, págs. 134-135)[98]. Estas dos modalidades se podrían definir de la siguiente manera: la carne del mundo es la dimensión ontológica de lo sensible que no accede a la condición de sentiente, es así un elemento que participa a la vez de la realidad de las cosas y de la generalidad de la idea; mientras que la carne del cuerpo es el ser sensible, visible y tangible.

Sin embargo, a pesar de esta dimensión ontológica, hay que distinguir entre *mi carne* y la *carne del mundo*. De tal forma que de nuevo vuelve una separación en apariencia insalvable entre *yo* y *lo otro*. "Una ontología de la carne debe pensar el vínculo entre la carne del vidente –mi carne– y la carne de lo visible o del mundo, ya no en términos de

[97] Destacamos aquí la interpretación según la cual tanto la propuesta fenomenológica como la ontológica serían complementarias y el paso de una a la otra no constituiría un cambio fundamental en la filosofía de Merleau-Ponty: "La ontología del "último Merleau-Ponty" reconoce, inversa y complementariamente, que la naturaleza, el mundo o el Ser son siempre y esencialmente seres de percepción: su "ser" consiste en "ser percibidos". Mediante estas afirmaciones solamente hemos intercambiado los disfraces del primer "fenomenólogo" y del último "filósofo ontológico" para mostrar que en realidad se trata del mismo personaje, y que las dos tesis son partes de una única tesis más amplia sostenida siempre y coherentemente por el filósofo: entre la fenomenología y la ontología merleaupontyanas no hay una relación de disyunción sino una relación circular en la que cada una remite a la otra. El mundo, la naturaleza o el Ser efectivamente exceden la conciencia perceptiva, como ya señalaba la *Fenomenología*, pero este exceso se da sólo en la misma percepción, en tanto lo percibido prolonga sus horizontes hasta lo no percibido y aun lo imperceptible. No hay necesidad de optar entre la gnoseología y la ontología merleaupontyanas porque la ontología, tal como la define el "último Merleau-Ponty", no es más que la "fenomenología de la no fenomenología", es decir, el dar cuenta del entrelazamiento de lo que no aparece con lo que aparece, de la pregnancia de lo invisible en lo visible. No era otra cosa lo que se proponía el "primer Merleau-Ponty" al hablar del mundo y de la naturaleza como poniendo en cuestión la prerrogativa constituyente de la conciencia." (García, 2012, págs. 14-15)

[98] Para un estudio en detalle de la propuesta de Merleau-Ponty y el "giro ontológico" llevado a cabo entre *Fenomenología de la percepción* y *Lo visible y lo invisible*, véase al completo de la obra de Ariela Battán Horenstein. En este trabajo remitimos a lo que fuera su tesis doctoral, en la que llega, entre otras, a la conclusión de que "La corporeidad del sujeto se radicaliza aquí [en *Lo visible y lo invisible*] hasta constituir la condición necesaria no sólo de la percepción, sino también de captación de la idealidad estructurante del mundo fenoménico" (Battán Horenstein, 2004, pág. 175), afirmación que, si bien recoge el sentir del texto de Merleau-Ponty (cosa que no ponemos en duda aquí), remite, en cierta manera, a la problemática del privilegio de *mi* cuerpo en los niveles epistemológicos y ontológicos, y por ello, se corre el riesgo a caer en cierto antropocentrismo individualista.

relación sujeto-objeto, sino en términos de "correspondencia de su interior y su exterior", de reversibilidad o envolvimiento recíproco, de entrelazamiento o quiasmo"[99].

Entonces, la pregunta que se plantea Merleau-Ponty y que necesariamente nos hacemos es: "¿Dónde poner el límite entre cuerpo y mundo, puesto que el mundo es carne? ¿Dónde poner al vidente en el cuerpo, puesto que, evidentemente, en el cuerpo solo hay tinieblas atestadas de órganos, es decir, nuevamente algo visible?" (Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 2010, pág. 125)[100]. El cuerpo propio pertenece a las dos dimensiones, capta lo sensible porque es poseído por lo sensible en razón de ser una cosa del mundo, pero es también aquel momento de lo sensible que se invierte en un ver y un tocar mediante los cuales toma posesión de todo lo sensible y lo incorpora dentro de sí.

Es aquí, en el intento de reconciliar mi carne y la carne del mundo donde entra en juego el concepto de quiasmo. El quiasmo es un concepto que Merleau-Ponty desarrolla en *Fenomenología de la percepción* y que parte de la reflexión husserliana por la experiencia de tocarse[101] a sí mismo. Tal y como explica Pascal Dupond en *Dicctionaire Merlau-Ponty*:

---

[99] "Une ontologie de la chair doit penser le lien entre la chair du voyant – ma chair – et la chair du visible ou du monde, non plus du tout en termes de rapport sujet-objet, mais en termes de " correspondance de son dedans et de son dehors ", de réversibilité ou d'enveloppement réciproque, d'entrelacs ou de chiasme " (Dupond, 2008, pág. 18).

[100] Apuntamos el análisis de Clara Da silva-Charrak, que, además de planterar y explicar la cuestión del entrelazamiento del cuerpo y el mundo, expresa claramente cómo Merleau-Ponty continúa pensando desde la oposición dentro-fuera, lo que le lleva a desarrollar alguna tesis que tiene cierto aire de familia con las de Nancy, como la que a continuación leemos de la "excentricidad" del alma. Sin embargo, señala también Da Silva-Charrak que la apertura en que consiste la percepción no es nunca definitiva, ya que es siempre un movimiento que necesita de un cuerpo viviente, volviendo a poner el acento en la primacía del cuerpo propio : "Hay que acostumbrarse a comprender que el pensamiento no es un contacto invisible del yo consigo mismo, que vive fuera de esta intimidad consigo mismo, frente a nosotros, no en nosotros, siempre excéntrico. Esta excentricidad del pensamiento es sobre todo la del cuerpo: percibir es "estar abierto" a algo distinto del "yo". (…) este retorno a sí mismo y esta apertura, para la percepción, nunca son definitivos ya que el hecho mismo de tener o ser un cuerpo vivo, de estar en el mundo, supone un movimiento continuo".

"Il faut s'habituer à comprendre que la pensée n'est pas contact invisible de soi avec soi, qu'elle vit hors de cette intimité avec soi, devant nous, non pas en nous, toujours excentrique." Cette excentricité de la pensée est avant tout celle du corps : percevoir, c'est " être ouvert " à autre chose que " soi ". (…) ce retour en soi et cette ouverture, pour la perception, ne sont jamais définitifs puisque le fait même d'avoir ou d'être un corps vivant, d'être *au monde*, suppose un mouvement continu." (Da Silva-Charrak, 2005, págs. 109-110)

[101] "El largo análisis del tacto en varias figuras de la tradición que Derrida emprende en *On touching* pretende mostrar, en primer lugar, que en el corazón del tacto hay un deseo de dominar y asimilar aquello en cuyo borde ocurre el tacto, y en segundo lugar, que este deseo de asimilar se basa en una cierta homogeneidad. El tacto está aquí pensado en términos de identidad, homogeneidad y presencia, aun cuando se subraya una cierta distancia e interrupción. Por ejemplo, en los análisis del autotocarse de Husserl o Merleau-Ponty, el tocar nunca coincide o se funde con lo tocado, y es precisamente al preservar

> "El quiasmo del sentimiento se encuentra en la relación del cuerpo consigo mismo; como decía Husserl, el cuerpo trata de tocarse tocando; él "esboza así una especie de reflexión"; este reflejo nunca puede darse cuenta de la coincidencia del tocar y el tocado, que es inminente y siempre se escapa; esta inminencia de la coincidencia, esta ocultación, es precisamente el fenómeno del quiasmo, y Merleau-Ponty apenas variará en su formulación: si la coincidencia se produjese, lo pasivo y lo activo serían abolidos y ya no se hablaría del paso de uno al otro"[102]

El concepto de quiasmo pretende dar cuenta de esta situación ambivalente del cuerpo. La pregunta es ¿hasta qué punto Merleau-Ponty consigue o pretende camuflar la opacidad, la inaccesibilidad del cuerpo propio?

> "Si puedo palpar con mi mano izquierda mi mano derecha mientras esta toca un objeto, la mano objeto no es la mano derecha que toca: la primera es un tejido de huesos, músculos y carne estrellado en un punto del espacio; la segunda atraviesa el espacio como un cohete para ir a revelar el objeto exterior en su lugar. En cuanto ve o toca el mundo, mi cuerpo no puede, pues, ser visto ni tocado. Lo que le impide ser jamás un objeto, estar nunca "completamente constituido", es que mi cuerpo es aquello gracias a lo cual existen objetos" (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, 1994, págs. 109-110)

El autor explicita aquí la distancia infinita del cuerpo consigo mismo, al decir que "mi cuerpo no puede, pues, ser visto ni tocado", está remarcando la extrañeza y la alteridad

---

esta distancia o diferencia entre tocar y tocado que puede haber sensación. Sin embargo, este sentir, este "protorreflejo", se repliega sobre sí mismo para dar lugar a la síntesis del propio cuerpo. La dualidad sintiendo-sentido es lo que me permite experimentar este cuerpo como propio. (…) La experiencia del autotocarse es lo que me pone en contacto, o me hace presente a mí mismo, de modo que el lazo del tocando-tocado se cierra sobre una interioridad: mi propio cuerpo. Jamás la distancia entre tocando y tocado mina la integridad de mi propio cuerpo".

"The long analysis of touch in various figures of the tradition that Derrida undertakes in *On touching* aims to show first that there is at the heart of touch a desire to master and assimilate that on the edge of which touch happens, and second that this desire to assimilate is predicated upon a certain homogeneity. Touch is here thought in terms of identity, homogeneity and presence, even when a certain distance and interruption in underline. For example, in Husserl's or Merleau-Ponty's analyses of self-touching, the touching never coincides or merges with the touched, and it is indeed in preserving this distance or difference between touching and touched that there can be sensing. Yet, this sensing, this 'proto-reflection', folds back upon itself in order to give rise to the synthesis of one's own body. The duality sensing-sensed is what allows me to experience this body as my own. (…) The experience of self-touch is what puts me in touch with, or makes me present to, myself, so that the loop of the touching-touched closed itself upon an interiority : my own body. Never does the distance between touching and touched undermine the integrity of my own body" (Gratton & Morin, 2015, pág. 230)

[102] " Le chiasme du sentir se retrouve dans le rapport du corps à lui-même ; comme Husserl l'a dit, le corps essaye de se toucher touchant ; il "ébauche ainsi une sorte de réflexion " ; cette réflexion, ne peut jamais réaliser la coïncidence du touchant et du touché, qui est imminent et toujours se dérobe ; cette imminence de coïncidence, ce dérobement est précisément le phénomène du chiasme, et Merleau-Ponty ne variera guère dans sa formulation : si la coïncidence se réalisait, le passif et l'actif s'aboliraient et il ne serait plus question du passage l'un dans l'autre " (Dupond, 2008, pág. 22)

inherentes a él. El cuerpo es tocado y tocante, pero no a la vez[103]. Tiene un lugar primordial no sólo en el plano gnoseológico sino ontológico: "mi cuerpo es aquello gracias a lo cual *existen* los objetos". Merleau-Ponty podía haberse contentado con decir que mi cuerpo es aquello gracias a lo cual conozco o percibo los objetos, pero, sin embargo, dice *existen*, situando a *mi cuerpo* en un lugar cuanto menos problemático. Esto último que venimos comentando es llamado la *reversibilidad* de la carne, que proviene de la experiencia de ser tocado y tocando que hemos comentado y que es esencial del cuerpo propio.

[103] En *Lo visible y lo invisible* recupera esta cuestión. Si bien parece que introduce matizaciones a lo dicho en *Fenomenología de la percepción*, continúa inserto en la idea de la percepción de sí del propio cuerpo, por más que dicha percepción se encuentre en ocasiones como la descrita, interrumpida: "Si mi mano izquierda toca mi mano derecha, y quiero de pronto captar con mi mano derecha el trabajo de mi mano izquierda en el acto de tocar, esa reflexión del cuerpo sobre sí siempre aborta en el último instante: en el momento en que siento mi mano izquierda con la derecha, dejo de tocar en la misma medida mi mano derecha con la mano izquierda. Pero ese fracaso de último momento no quita ninguna verdad al presentimiento que yo tenía de poder tocarme tocando: mi cuerpo no percibe, pero está como construido en torno a la percepción que sale a la luz a través de él; con toda su organización interna, por sus circuitos sensoriales y motores, por las vías de retorno que controlan y reinician los movimientos, el cuerpo se prepara, por así decirlo, para una percepción de sí, aunque nunca sea él quien percibe, ni quien se percibe. Antes de la ciencia del cuerpo -que implica la relación con otros-, la experiencia de mi carne como coraza de mi percepción me enseñó que la percepción no nace de cualquier parte, que emerge del refugio de un cuerpo." (Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 2010, pág. 22)

3. LA ESTRATEGIA DE NANCY: MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA EL CUERPO OSCILA ENTRE LA PROPIEDAD Y LA IMPROPIEDAD

La relación de Nancy con la fenomenología no es evidente si tenemos en cuenta las veces que nuestro autor cita a Husserl o Merleau-Ponty. De haberla, él no la hace explícita[104]. Aun así, resulta llamativo que haya sido la fenomenología la rama de la filosofía que más intensamente se ha preocupado por el cuerpo, situándolo en el centro de su reflexión, sobre todo en la obra de Merleau-Ponty. En esta parte del trabajo se propone observar y analizar el camino seguido por Nancy respecto al problema detectado ya en la fenomenología y que se remonta al menos hasta Descartes: la impropiedad del cuerpo. Para ello, tomaremos como punto de partida la postura de que Nancy no es fenomenólogo en cuanto al método, para después explorar los lugares donde la radical alteridad del cuerpo es puesta de manifiesto y cómo ello es integrado en la filosofía de Nancy.

3.1. PROPUESTA DE UNA LECTURA CRÍTICA DE LA FENOMENOLOGÍA DESDE NANCY

Destilando el argumento de Husserl hasta dejarlo en su expresión más simple, con todo lo que eso conlleva, podemos resaltar los aspectos heredados del planteamiento cartesiano, aquellas operaciones y conceptos que son reintegrados en un sistema que se pretende nuevo, fresco y libre de supuestos. En otras palabras, una lectura deconstructiva que saque a la luz los puntos de conflicto (y de encuentro) entre la fenomenología de Husserl y la propuesta de Nancy.

"Nada que ver con dualismos, monismos o fenomenologías del cuerpo. El cuerpo no es ni substancia, ni fenómenos, ni carne, ni significación" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 19). Así de tajante presenta Nancy su postura.

[104] Esto no impide que Nancy sea perfectamente conocedor de la filosofía de Husserl: "Detengámonos, precisamente, incluso sólo en Husserl… Hay dos vertientes en él. Existe esa vertiente por la cual Husserl reconstituyó una especie de gran edificio en el horizonte de sentido racionalista pleno, pero ese horizonte, en el propio Husserl, queda cuando menos muy alejado. Por otra parte, el propio sentido de la empresa fenomenológica no es solamente el de un reinicio de la filosofía sobre bases nuevas, es también una especie de apertura infinita. Tengo la impresión de que, entonces, por definición, la filosofía no puede acabarse, incluso si tiene como horizonte "la humanidad occidental europea"" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, págs. 256-257)

A partir de la lectura de los textos de Husserl que ya hemos tratado, se puede concluir que el papel otorgado al cuerpo físico y al cuerpo orgánico en la cuestión de la experiencia del otro es realmente principal, siendo el cuerpo el que permite al ego transcendental abrir las fronteras de su mónada. En este punto aparece lo que Jordi Massó denomina el fracaso de Husserl: Husserl fracasa porque sus análisis siempre conducen "al corazón de la noción, a una alteridad o a una alteración en donde el "sí" está en juego. El otro sólo se puede pensar, y se necesita pensar, a partir del momento en el que el sí aparece y se aparece como "mismo". En último término, Husserl está preso del pensamiento dialéctico que hace del otro un momento del yo (Hegel), cuando no su negación (Fichte)" (Massó Castilla, 2015, pág. 30). Pier Aldo Rovatti apoya esta lectura cuando dice:

> "Excavando en lo propio, Husserl encuentra algo de lo otro, que al fin, era lo que estaba buscando: algo que expropia la omnipotencia de lo propio. (…) Defiende la semejanza (¿qué otra cosa podríamos hacer?), pero no puede defender absolutamente la identidad. Este otro que comparece en el corazón de lo propio es inexorablemente "otro", alguien diverso, una diversidad: pero es también el único modo en que la fenomenología puede pensar para acercarse al propio cuerpo y al otro sujeto para constituir un puente o un diálogo, y para abatir el muro de la soledad" (Rovatti, 2017, pág. 131)

Continuando con la reflexión sobre el cuerpo, éste aparece bajo el imperativo de la propiedad y el dominio, sin problematizar la posibilidad de que esa propiedad no sea tal y de que el dominio y el gobierno del cuerpo orgánico pudieran no ser los datos que lo caracterizan. En definitiva, falta un cuestionamiento de presupuestos heredados por la tradición, precisamente un ejercicio que el método fenomenológico debería llevar a cabo.

Respecto a la salida del solipsismo que ofrece la quinta meditación, parece que siempre queda un reducto imposible de eliminar, tal reducto proviene de una comprensión previa del ego, al que luego se añade el cuerpo. Aquí habría que indagar en la afirmación de Landgrebe, discípulo de Husserl, según la cual la subjetividad transcendental husserliana es corporal[105]. Por el momento es claro que temporalmente primero está el ego transcendental y después su cuerpo, casi en un planteamiento paralelo al de

[105] Seguimos la lectura que propone Javier San Martín en su artículo "La despedida de Husserl del cartesianismo según Landgrebe" en *Ágora. Papeles de filosofía*, 1997. (San Martín, 1997).

Descartes, con la salvaguarda de que el *Leib* actuaría de mediador entre la *res cogitans* y la *res extensa*.

Pero aun cuando dicha subjetividad transcendental pudiera ser pensada en términos de corporalidad, el mero hecho de introducir el cuerpo (la corporalidad) desestabiliza el principio de identidad y estabilidad, lo que haría necesario cada vez volver a explicar esa zona opaca que contiene siempre la corporalidad, haciendo necesario un recurso al infinito en las explicaciones si el fin sigue siendo pensar el cuerpo en términos de unidad e identidad.

La lectura que desde Nancy podemos hacer de la fenomenología de Merleau-Ponty se basa, en primer lugar, en retomar las críticas hechas a Husserl y que se mantienen en Merleau-Ponty en tanto que éste continúa trabajando bajo los mismos supuestos. Véase la asunción acrítica de la propiedad de mi cuerpo, el pensamiento del par que se encuentra en la base de su propuesta y por el cual entiende como problemas a resolver las oposiciones dentro/fuera, interno/externo, propio/extraño, sujeto/mundo, etc. También la asunción de la unidad del cuerpo, como ya hemos visto.

Respecto a las "soluciones" que propone la fenomenología merleau-pontyana[106], éstas no dejan de remitir a una idealidad, analogías y transcendentalismos. Es decir, si bien su

[106] Véase el artículo de Marie-Eve Morin "Corps propre or corpus corporum: Unity and Dislocation in the Theories of Embodiment of Merleau-Ponty and Jean-Luc Nancy ", *Chiasmi International*, nº18, 2016. Aquí, la autora recoje los tres puntos de divergencia entre Nancy y Merleau-Ponty: el análisis del tocado-tocante, la síntesis del cuerpo propio frente al *partes extra partes* y la síntesis frente a la pluralidad del sentido. La conclusión del artículo es:

"El problema con la fenomenología, según Nancy, es que al enfocarse en la intencionalidad —en la relación significativa entre una instancia o poder intencional y lo que se le da significativamente a ese poder— termina eligiendo este poder intencional como el único lugar de sentido e interpretando todas las cosas como significativas sólo para este poder intencional, es decir, en la medida en que estas cosas se convierten en correlatos intencionales. El gran logro de Merleau-Ponty dentro del movimiento fenomenológico es haber movido este locus de sentido lejos de una conciencia trascendental de regreso al cuerpo vivido mismo y haber enfatizado la relación dialéctica de dos vías entre sujeto y objeto en lugar de concebir al sujeto como imponente, su significado en un objeto inerte. Sin embargo, Merleau-Ponty sigue siendo demasiado fenomenólogo para Nancy en el sentido de que piensa el acceso, el significado o el sentido en términos de conmensurabilidad. Cuerpo y cosa, mano y piedra, se solicitan y se responden, se adaptan. La piedra que recojo entra en el circuito de la existencia, mi gesto responde y se adapta a su peso.

Aunque las meditaciones de Nancy sobre la piedra son sin duda una de las partes más desconcertantes de su corpus, creo que es justo decir que su objetivo es desviar radicalmente nuestra atención de nuestra propia experiencia, nuestros propios cuerpos vivos, hacia lo que Nancy llama el sentido del mundo. Cuerpo, o más bien corpus, no significa aquí contacto de sí mismo consigo mismo, sino exterioridad, partes extra partes. "Corpus", escribe Nancy, "todos los cuerpos, cada uno fuera de los demás, forman el cuerpo inorgánico del sentido": inorgánico porque no está organizado en un todo, inorgánico también porque está ligado al espacio o la exterioridad, más que a la interioridad, la vida o la propiedad."

"The problem with phenomenology, according to Nancy, is that in focusing on intentionality—on meaningful relation between an intentional instance or power and what is meaningfully given to that power—it ends up electing this intentional power as the sole locus of sense and interpreting all things as

filosofía parte de experiencias materiales, la reflexión acerca de ellas le lleva a proponer las nociones de esquema corporal y carne, "tendremos entonces que reconocer una idealidad que no es ajena a la carne, que le da sus ejes, su profundidad, sus dimensiones" (Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 2010, pág. 137).

Merleau-Ponty muestra, sin intención quizás, la dificultad, y puede que la imposibilidad, del empleo del método trascendental para acercarse al cuerpo. Un método que borra el acontecimiento, la singularidad, aquello que escapa a las condiciones de posibilidad. Dicho de otro modo, la posibilidad de lo imposible.

Respecto al cuerpo propio, esta idea de propiedad actúa como seguro para la unidad del mismo, el poder señalar *mi* cuerpo le otorga una unidad, la tranquilidad de que no se desborda, no se pierde, puedo verlo, tocarlo[107], asirlo. "Hay también conocimiento de un "cuerpo propio", puesto que la instancia de propiedad se desvanece. Yo no puedo introducir esa instancia – un "yo" capaz de decir "mi cuerpo" o "yo soy mi cuerpo" – sin mantener el cuerpo a distancia, distinto y desunido. Y debilito así el saber evidente de la unión" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 139). La insistencia en la propiedad del cuerpo muestra –a la vez que intenta ocultar— la imposibilidad de la unión, el resquebrajamiento del cuerpo.

La lectura que hace Nancy de la fenomenología va de la mano de la crítica a la onto-teo-logía. La instauración de la carne, como concepto clave en la comprensión del cuerpo fenomenológico, no deja de resonar en la proveniencia teológica con la que se abre la obra *Corpus*.

---

meaningful only for this intentional power, that is, insofar as these things become intentional correlates. Merleau-Ponty's great achievement within the phenomenological movement is to have moved this locus of sense away from a transcendental consciousness back into the lived body itself and to have emphasized the dialectical, two-way relation between subject and object rather conceiving of the subject as imposing its meaning on an inert object. Yet, Merleau-Ponty is still too much of a phenomenologist for Nancy in that he thinks access, meaningfulness, or sense in terms of commensurability. Body and thing, hand and stone, solicit and respond to each other, adapt themselves to each other. The stone that I pick up enters into the circuit of existence, my gesture responds and adapts itself to its weight.

Though Nancy's meditations on the stone are doubtless one of the most puzzling parts of his corpus, I think it is fair to say that their goal is to turn our attention radically away from our own experience, our own living bodies, toward what Nancy calls the sense of world. Body, or rather corpus, here does not mean contact of self to self, but rather exteriority, partes extra partes. "Corpus:" Nancy writes, "all bodies, each outside the others, make up the inorganic body of sense"—inorganic because not organized into a whole, inorganic also because tied to spacing or exteriority, rather than interiority, life, or property." (Morin, 2016, págs. 22-23)

[107] Para un estudio en profundidad del papel del tacto y la vista en la fenomenología véase Derrida, El tocar, Jean-Luc Nancy, 2011.

> "El cuerpo no es otra cosa que la autosimbolizacón del órgano absoluto. Innombrable como Dios, no exponiendo nada en el afuera de una extensión, órgano de la organización de sí, innombrable como la podredumbre de su digestión de-sí (la Muerte en Persona) – innombrable asimismo como esta íntima textura de-sí por la cual se afana una filosofía del "cuerpo propio" ("lo que llamamos carne, esta masa interiormente trabajada, no tiene nombre en ninguna filosofía"- Merleau-Ponty). Dios, la Muerte, la Carne: triple nombre del cuerpo de toda onto-teo-logía." (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 53)

Merleau-Ponty y Husserl siguen caminos parecidos. Ambos disocian el ámbito sensible del inteligible como punto de partida sin ser éste cuestionado. Esto les lleva a la necesidad de crear un medio entre los dos ámbitos, carne en el caso de Merleau-Ponty y cuerpo orgánico en Husserl. Cuando este medio de unión no funciona a la perfección vuelven a abrir una brecha en su interior. Esta manera de teorizar pone de relieve que en el fondo ambos están trabajando bajo una lógica de la identidad que dan por supuesta. En la filosofía de Merleau-Ponty aparece un indicio de teorizar y hacer valer dicha imposibilidad de la identidad que está siendo tensionada bajo su obra. Se trata del quiasmo que no es ni mundo ni propio. Es un tercio excluso que opera en la relación biunívoca que pretende asegurar el conocimiento del mundo. Además, a esto se añade la distancia necesaria como condición de lo visible, esta distancia impuesta por el quiasmo apunta, como decíamos, a la impropiedad del cuerpo, su alteridad y extrañeza.

Tanto Husserl como Merleau-Ponty advierten la impropiedad del cuerpo, si bien el segundo se hace cargo de ella en términos más materiales, dando su lugar a la carne y la corporalidad, basando sus reflexiones en estudios médicos y anatómicos; es decir, sitúa el problema en un plano radicalmente material. Dicho esto, ambos parten de una relación intrínseca entre la identidad y la propiedad que sitúa al cuerpo del lado de lo impropio. En francés, *propre* significa tanto "propio" como "limpio", lo que supone que lo impropio sea también lo que no está limpio, lo contaminado. Esta contaminación de lo impropio tiene su raíz en su relación con lo exterior, lo otro, lo extraño; el cuerpo es sucio –prolongando así una tradición moral que vincula el cuerpo con el placer, el sexo y, por ende, la prohibición--, al menos en lo que tiene que ver con su exposición al afuera. Hay, sin embargo, un reducto del cuerpo que se salva de esta impropiedad, se trata del cuerpo sobre el que el *yo* tiene poder y control, el reducto *inteligible* podríamos decir para remarcar la separación implícita entre sensible e inteligible, que es solidaria de la separación pasivo/activo. El esfuerzo de la fenomenología por explicitar la

impropiedad del cuerpo va acompañado de su metabolización en la esfera de la propiedad. Es decir, en la medida en que los autores son capaces de teorizar, poner palabras y explicar la radical extrañeza del cuerpo, lo que hacen es digerirlo hasta reintegrarlo en el sistema de la propiedad-identidad. Lo que se ha observado en las páginas precedentes es cómo esta operación deja siempre algo fuera que ha de ser de nuevo reintegrado en una sucesión de divisiones y discursos que podrían remontarse al infinito.

Tras la muerte de Nancy han proliferado algunos artículos acerca de su pensamiento. Entre ellos se puede encontrar uno titulado "Pourquoi Jean-Luc Nancy n'est-il pas un phénomenologue?". En él, la autora Susanna Lindberg pone el acento en la crítica nancyana a la unicidad del ser mediante su propuesta del ser-singular plural, con lo que "Nancy se opone firmemente a la unidad que caracteriza el pensamiento heideggeriano del ser"[108]. No es este el lugar para adentrarnos en discutir esta afirmación, sirva como ejemplo de que la relación de Nancy con la fenomenología es un problema de plena actualidad.

Si bien la referencia explícita a la fenomenología no abunda en la obra de Nancy, incluso es llamativamente escasa, sí hay algunos textos donde se refiere a ella. Es el caso de "El estilo filosófico", parte del libro *El sentido del mundo*. En este capítulo el autor propone guardar una reserva de principio hacia la verdad entendida como *aletheia*, esto es, al movimiento de velación y develación. La reserva de principio se fundamenta en que la apertura que la *aletheia* pretende es la de una presencia –sacar a la luz y poner de manifiesto--, en resumen, es una apertura frontal; mientras que el sentido, en todo caso, responde a una prae-sentia, un desfile y desplazamiento.

En el contexto de esta reserva se enmarca la sospecha sobre la fenomenología por tratarse de una de las filosofías que sigue la lógica de la *aletheia* así entendida. En este caso, la reserva de Nancy se dirige a la idea de origen que se mantiene en la fenomenología. Aunque esta postura insta a pensar y ver el aparecer, mantiene la idea de un origen propio del sentido, es más "en relación con toda fenomenología, es decir, en definitiva, con toda filosofía que se articula (expresamente o no) a partir de un "sujeto" de la visión del *phainein*, queda un punto de origen propio –inmanente/transcendente—del sentido, un punto con el cual, en consecuencia, todo el

[108] "Nancy s'oppose fermement à l'unicité qui caractérise la pensé heideggériene de l'être" (Lindberg, 2022, págs. 227-228)

sentido se confunde" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, págs. 36-37). La asunción de un tal origen implica, a su vez, la presuposición de la venida del sentido; no trabaja en ella, no se insta a que el sentido venga, sino que la venida es el punto de partida dado y no problematizado.

Pasar por alto este punto supone alejarse del sentido mismo para volverse únicamente hacia el fenómeno. El sentido como venida, irrupción y desgarro desborda al fenómeno. La crítica de Nancy pasa por apuntar a un cierto olvido de la filosofía que, a su parecer, puede observarse en el discurso de Husserl, donde "al no cesar en su voluntad de volver sobre sí y de apropiarse de su propio proceso, en la reducción a la "inmanencia" del origen (sujeto, conciencia) que contiene toda "transcendencia", la fenomenología (…) tiene por vocación perder algo de la "transcendencia" que quisiera aparecer" (Nancy J.-L. , 2003, pág. 38). En definitiva, la fenomenología, en un movimiento que se vuelve contra sí misma, "pierde el exceso o el espaciamiento inicial, que sin embargo es aquello a lo cual apunta" (Nancy J.-L. , 2003, pág. 39).

Traspasando esta crítica de la *aletheia* y la venida del sentido a la cuestión del cuerpo en la fenomenología, se puede entender cómo, en el caso del cuerpo, la insistencia por apropiarse de él hace que se pierda de vista su exceso hasta quedar reducido, olvidado, y expulsado. Desde aquí es posible leer la cita de *Corpus* en la que Nancy apela a los pensamientos del cuerpo propio a los que denomina como "contorsiones que sólo desembocan en la expulsión de eso que se deseaba" (Nancy J.-L. , 2010, pág. 11). El intento de apropiación, sin embargo, no resulta satisfactorio en la operación fenomenológica, de ahí su empeño una vez y otra en reintegrar una excedencia que "no se ofrece a la apropiación. Está para ser recibida, o para "dejarla-ser", y para actuar, simultáneamente" (Nancy J.-L. , 2003, pág. 39). La lectura de Nancy da cuenta de la necesidad de una filosofía que no tenga como objetivo la transcendencia ni la apropiación sea del sentido sea del cuerpo, ya que escapan a esas operaciones, "demanda un gesto de pensamiento distinto" (Nancy J.-L. , 2003, pág. 39).

Estrechando más el cerco sobre la cuestión del cuerpo fenomenológico, la crítica de Nancy se dirige a la forma ideal y esquemática del cuerpo propio (se entiende en este contexto por cuerpo propio lo que en la lectura de Husserl es el *Leib* y que habíamos traducido por "cuerpo orgánico"). Así plantea el problema Luka Nakhutsrishvili en su artículo "Corps propre et corps technique(s). Jean-Luc Nancy et la phénoménologie" cuya primera parte consiste en explicitar la crítica de Nancy a la fenomenología. Este

autor parte de la oposición de Nancy a la fenomenología, postura que hemos apoyado suficientemente aunque nos reservamos la posibilidad de, más adelante, indagar en ciertos aspectos fenomenológicos que Nancy pueda conservar en sus textos.

La crítica al cuerpo fenomenológico se sustenta en tres planos, 1) la cuestión del cuerpo propio, 2) la oposición normal/anormal que desarrolla Merleau-Ponty, y 3) la primacía de la interioridad. En el primer plano, como hemos visto ya, la propiedad de cuerpo es tanto principio como meta en una fenomenología que se elabora sobre la base de un sistema unitario y autosuficiente. Incluir al cuerpo en la "esfera de lo propio" del sujeto refuerza la idea de unidad, autodeterminación, consciencia y conocimiento propias del sujeto de la modernidad. Este camino que comienza Husserl con la división entre *Körper* y *Leib*, gracias a la cual encuentra una explicación (falible como se ha puesto de manifiesto) al gobierno del cuerpo, es radicalizada por Merleau-Ponty al encarnar el sujeto y comprender el cuerpo como el "vehículo del ser en el mundo". Ahora el cuerpo propio no es solo el punto cero de orientación, como lo era el *Leib* husserliano, sino que además la encarnación del sujeto implica tener en cuenta su plano histórico.

Este paso hacia la contextualización del sujeto mediante su cuerpo tiene como consecuencia el peligro de resbalar dentro del solipsismo. Lo que Merleau-Ponty pretende es una dimensión universal que pueda asegurar la transferencia de conocimiento y la comunicación entre sujetos. A esto hay que sumarle el segundo de los planos que hemos anticipado: la normalidad trasladada a la salud como referente para determinar lo que es un cuerpo funcionalmente válido. De ahí que Nakhustsrisvili se pregunte "¿Cómo consigue Merleau-Ponty asegurar a un "nosotros" de la percepción, a la trascendencia de un cuerpo universal de la comunidad humana, la posibilidad de una atestación fenomenológica (Ausweisung) de la experiencia en todos los hombres, si el punto de orientación del análisis fenomenológico del cuerpo es en primer lugar una normalidad del cuerpo considerada casi exclusivamente en términos de salud?"[109]

La crítica al cuerpo propio no se dirige sólo al problema de la transcendencia de un cuerpo universal, sino a que la funcionalidad del *Lebenswelt* descanse en la oposición enfermedad/salud, anormalidad/normalidad. Con Husserl, la objetividad estaba

[109] " comment Merleau-Ponty réussit-il à assurer à un " nous " de la perception, à la transcendance d'un corps universel de la communauté humaine, la possibilité d'une attestation (Ausweisung) phénoménologique de l'expérience chez tous les hommes, si le point d'orientation de l'analyse phénoménologique du corps est en premier lieu une normalité du corps considérée presque exclusivement en termes de santé ? " (Nakhutsrishvili, 2012, pág. 160).

asegurada por la concordancia intersubjetiva, cuyos problemas ya han sido destacados. En Merleau-Ponty, "el propio cuerpo como eje del ser-en-el-mundo se define, entonces, por una normalidad que es el criterio de la funcionalidad inmediata del Lebenswelt, el mundo de la vida dirigido por un orden natural y espontáneo del *Leib*"[110]. Bajo el esquema normal/anormal se opera, en realidad, la distinción unidad/pluralidad. El cuerpo sano es aquel cuya funcionalidad en el desarrollo en el mundo es satisfactoria, dicha funcionalidad viene dada por la comprensión del cuerpo propio como vehículo de ser en el mundo y queda asegurada por la unidad implícita en el esquema corporal.

> "El famoso ejemplo de la sensación del miembro amputado no hace más que afirmar una integridad incluso a nivel fantasmático, una completitud trascendental y simbólica de un cuerpo total, un organismo en el que cada uno de los órganos está en su lugar. Es una unidad tan espontánea, eficaz y simbólica del *Leib* que sólo puede proyectar o expulsar fuera de su esfera original su posibilidad "propia" de ser un *Körper* objetivo. Persiste aquí una escisión entre los dos términos, que ni siquiera el concepto híbrido de *LeibKörper*, al que recurre Husserl para denominar la doble naturaleza interna del cuerpo propio, logra unir"[111].

En esta cita el autor insiste en que en cada intento de la fenomenología por establecer una unidad en nombre de la propiedad (no olvidemos que está en juego aquí la idea de limpieza, exactitud, pulcritud), acaba por dejar fuera una parte del cuerpo de la que no puede hacerse cargo. En este caso, la operación pasa por sublimar el cuerpo propio hasta perder de vista la encarnación y la contextualización en el mundo que pretendía alcanzar en un principio. Dicha unidad corporal se acerca, en realidad a una concepción mecanicista, en el sentido de otorgar a cada elemento su lugar y función y de hablar en términos de salud y enfermedad.

Pero el cuerpo propio, si bien sustentado en la unidad del esquema corporal, en la organización preestablecida de cada uno de los miembros, deja un resquicio a la libertad. Merleau-Ponty tiene cuidado de no caer en una concepción mecanicista del

---

[110] " le corps propre en tant que pivot de l'être-au-monde est donc défini par une normalité qui est le critère de la fonctionnalité immédiate de la *Lebenswelt,* le monde de la vie dirigé par un ordre naturel et spontané du *Leib*" (Nakhutsrishvili, 2012, pág. 162)

[111] " Le fameux exemple de la sensation du membre amputé ne fait qu'affirmer une intégrité même au niveau phantasmatique, une complétude transcendantale et symbolique d'un corps total, un organisme dont chacun des organes est à sa place. C'est une telle unité à la fois spontanée, effective et symbolique du *Leib* qui ne peut que projeter ou expulser en dehors de sa sphère originaire sa " propre " possibilité d'être un *Körper* objectif. Il persiste ici une scission entre les deux termes, que même le concept hybride de *LeibKörper*, auquel recourt Husserl pour nommer la double nature interne du corps propre, ne parvient pas à réunir " (Nakhutsrishvili, 2012, pág. 162)

cuerpo, incluyendo la posibilidad espontánea de la proyección imaginaria de un movimiento en el seno del sistema corporal del sujeto normal:

> "Esta función de "proyección" o de "evocación" (en el sentido en que el medium evoca y hace aparecer a un ausente) es también lo que posibilita el movimiento abstracto: para poseer mi cuerpo fuera de toda tarea urgente, para disponer de él a mi fantasía, para describir en el aire un movimiento solamente definido por una consigna verbal o por unas necesidades morales, es preciso asimismo que invierta la relación natural del cuerpo y de lo circundante inmediato y que una productividad humana se abra camino a través de la espesura del ser." (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, 1994, pág. 129)

Este reducto de libertad previsto en la teoría es así reintegrado en ella, haciendo de la espontaneidad no un exceso sino un cálculo previsible dentro de la normalidad del sujeto sano.

Por último, el tercer plano lo explicita Nancy en una de las pocas alusiones a la fenomenología que encontramos en su obra. Cuando reflexiona acerca de tocar*se*, advierte la exterioridad necesaria para que se dé tal relación, "hace falta primeramente que yo esté en exterioridad para tocarme. Y lo que yo toco permanece fuera. Yo estoy expuesto a tocarme yo mismo" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, págs. 92-93). Pues bien, al contrario de lo que propone Nancy, la fenomenología no sólo cierra el círculo del tocar*se* volviendo a una interioridad, sino que establece que dicha interioridad es primera: "Hay análisis célebres de Husserl y de Merleau-Ponty sobre esta cuestión del "tocarse", el "tocarse" de mis propias manos. Pero curiosamente, y esto es recurrente en toda la tradición, todo vuelve siempre hacia la interioridad. Los análisis fenomenológicos del "tocarse" vuelven siempre a una interioridad primera" (Nancy J.-L. , 2010, pág. 92).

La tarea, tras examinar la distancia que Nancy toma respecto a la fenomenología, es analizar el camino que él toma. Habiendo establecido en qué medida Nancy no es fenomenólogo y la crítica que desde su pensamiento puede hacerse al cuerpo fenomenológico, queda por explorar el camino de la impropiedad del cuerpo.

3.2. ALTERIDAD Y EXTRAÑEZA: EL CUERPO IMPROPIO

Nancy explica que el cuerpo ha sido la diana de la caída de Occidente. Se ha querido encasillar todo lo malo, sucio y pecaminoso en el cuerpo, poniéndolo así a distancia, arrojado, "¿nos habremos inventado el cielo con el solo fin de hacer que los cuerpos decaigan?" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 11), se pregunta Nancy. La tradición que ha inventado el cielo es la misma que ha inventado el cuerpo para que sea arrojado, puesto aparte, para ello ha de haber un lugar desde el cual arrojarlo, un lugar que permanezca intacto, impoluto, incorruptible.

Lo que ocurre ahora, en plena caída de Occidente, en pleno Occidente mismo, "si Occidente es una caída" (Nancy J.-L. , 2010, pág. 11), es que el cuerpo ha sido reintegrado en el mundo, ha sido salvado, "tenemos cuerpos a salvo, cuerpos de salud, de deporte, de placer" (Nancy J.-L. , 2010, pág. 11). Y, sin embargo, esta es solo otra de las maneras de integrar el cuerpo a la vez que se mantiene la distancia. No se puede dejar de hablar del cuerpo, de ponerlo delante, de justificarlo. El cuerpo no puede encontrarse sin más en el mundo, ha de haber una razón detrás, y la sospecha de la sinrazón, de la arbitrariedad y el sinsentido es la angustia que mueve a la proliferación de discursos. "Pero quién no es capaz de ver que con ello el desastre se agrava, pues el cuerpo está cada vez más sumido, más abajo y su caída es cada vez más inminente, cada vez más angustiosa. "El cuerpo" es nuestra angustia puesta al desnudo" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, págs. 11-12).

Hacerse cargo de la extrañeza que entraña el cuerpo es parte de la propuesta de Nancy. Para ello detengámonos en examinar esa extrañeza. Puede encontrarse en diversos aspectos. La extrañeza del cuerpo se cifra en una alteridad radical que habita en él y lo constituye. Dicha alteridad se hace patente en cuanto se trata de contemplar el cuerpo desde el esquema sujeto/objeto.

El cuerpo no cabe en el esquema sujeto/objeto, la experiencia de Merleau-Ponty ya lo ha mostrado: cuando la mano toca mi mano devengo sujeto y objeto a la vez.

> "¿tengo un cuerpo o soy mi cuerpo? A pregunta tan pertinente solo cabe responder: las dos. Porque cuando digo que *soy* mi cuerpo, no puedo hacer abstracción del hecho de que también lo poseo; y cuando digo que *tengo* un cuerpo, no me queda más remedio que reconocer que… *soy* ese cuerpo" (Nancy & Van Reeth, El goce, 2015, pág. 42)

La mera enunciación “mi cuerpo” pone a distancia el cuerpo-objeto del ego-sujeto. Al mismo tiempo, esta enunciación es necesaria para mantener unido el compuesto *res cogitans – res extensa*, lo que se resume en la expresión *corpus ego*. Indisociablemente, la separación es necesaria a la unión. Pero, como explica Nancy, “el *punto de ego* de un cuerpo que (se) enuncia, es decir, que (se) extiende, constituye también, idénticamente, no contradictoriamente y sin embargo en contraposición, un punto de concentración extremo donde *se* que *se* extiende y que *se* enuncia hace sombra también a la extensión, al cuerpo que es” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 25). Pues es el propio cuerpo el que *se* enuncia poniéndose a distancia respecto al *ego* que queda constituido mediante esa enunciación (extensión).

Una vez más, Nancy viene a resaltar el punto por el que la apropiación del cuerpo se desborda, pues su constitución misma reposa en la alteridad del cuerpo consigo mismo. “Por eso justamente no hay “cuerpo propio”: es una reconstrucción” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 25) que se instaura cada vez, en cada enunciación del *corpus ego*. La reconstrucción del cuerpo propio se realiza mediante una maniobra de objetualización del cuerpo, “ob-jectado precisamente a la pretensión de ser cuerpo-sujeto, o sujeto-en-cuerpo” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 25); en cada intento de hacer del cuerpo sujeto éste se escapa y se pone a distancia, reinstaurando la dinámica objeto/sujeto.

La alteridad del cuerpo, de mi cuerpo y de los otros cuerpos, participa de su objetualización, “un cuerpo siempre es ob-jectado desde fuera” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 26), viene de fuera, me es impuesto, incluso mi cuerpo me viene de fuera, es algo que me sucede desde siempre sin haberlo previsto, “yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo justo *ahí mismo* donde “corpus ego” es una certidumbre sin reservas” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 26); en lo más íntimo se encuentra un punto ciego, un toque que desestabiliza.

En el discurso acerca del alma, Nancy sitúa en ella la diferencia y alteridad del cuerpo. Recordemos que el alma es extensa, es la extensión del cuerpo y, por tanto, algo tiene que ver con la enunciación del *corpus ego*. En la enunciación y la extensión, que no es otra cosa que el cuerpo fuera de sí, el alma, hay una ruptura, “con el alma hay, en efecto, un efecto de ruptura, una ruptura del cuerpo consigo mismo” (Nancy J.-L. , 2010, pág. 89). En tanto que puesto fuera de sí, en su movimiento de huida y retorno incesante, el cuerpo sale de sí mismo y se presenta desde fuera, como un extraño, un objeto. Trasladado al lenguaje del alma al que Nancy se resiste a abandonar, “el alma es

la diferencia del cuerpo consigo mismo, la relación exterior que un cuerpo es para sí mismo" (Nancy J.-L. , 2010, pág. 90).

Juan Manuel Garrido hace explícito este movimiento de la siguiente manera:

> "El alma es la irrupción del cuerpo, la ruptura por la que el cuerpo viene a aparecer. No es otro cuerpo, otra sustancia más sutil o espiritual que descansaría detrás del cuerpo o moraría dentro de él como un piloto en su nave (…)
>
> Ahora bien, el alma, que no es otra cosa que el cuerpo, sino la alteridad del cuerpo, su ser exterior, no es sin embargo un cuerpo, cuerpo este o aquel cuerpo en particular"[112].

En otras palabras, podría decirse que el alma es la vibración del cuerpo, eso que le hace temblar y no corresponderse consigo mismo, lo que interrumpe una supuesta linealidad y concordancia. En *A la escucha,* Nancy explora esta forma de acercarse al problema, y dice, por ejemplo, que "sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí" (Nancy J.-L. , 2015, pág. 21). Estar fuera de sí, o también no encajar, no concordar consigo mismo, procura la tensión de la vibración del sonido. No hay vibración si la membrana no está tensa, no hay vibración sin varios cuerpos en tensión: el aire, la membrana, los tensores, el instrumento percutor.

La alteridad del cuerpo radica en la constitución del "sí mismo" que tiene como lugar de nacimiento el cuerpo mismo. No hay un "sí mismo" descorporeizado, pues su constitución consiste en la enunciación y la extensión. De ahí que la apropiación del cuerpo haya sido la empresa final de la filosofía. En este sentido, el trabajo de Nancy insta a

> "tratar el cuerpo, con anterioridad a cualquier distinción de lugares y funciones de resonancia, como si fuera en su totalidad (y "sin órganos") caja o tubo de resonancia del ultrasentido (su "alma", como se dice del tubo de un canon o de la pieza del violín que transmite las vibraciones entre tabla y fondo, e incluso del pequeño agujero del clarinete...), —y a partir de ahí, considerar al "sujeto" como

[112] " L'âme est l'irruption du corps, la rupture par laquelle le corps vient au paraître. Elle n'est pas un autre corps, une autre substance plus subtile ou spirituelle qui reposerait derrière le corps ou habiterait à l'intérieur de lui comme un pilote dans son navire (…)
Or l'âme, qui n'est pas quelque chose d'autre que le corps, mais l'altérité du corps, son être au dehors, n'est pourtant pas *un* corps – corps-ci ou ce corps-là en particulier. " (Garrido, 2008, pág. 48)

> aquello que, en el cuerpo, está o vibra a la escucha —o ante el eco— del ultrasentido". (Nancy J.-L. , A la escucha, 2015, pág. 63 y 64)

Se aprecia aquí cómo el alma de nuevo ocupa el lugar de lo que resuena, el espacio o la extensión que permite que el sonido resuene y salga, se haga patente, es decir, se exponga al otro, al afuera.

Más adelante retomaremos la cuestión de la alteridad en lo que respecta a la relación sexual. Nancy sitúa el punto de tropiezo de la apropiación teórica del cuerpo en el sexo como el lugar de la diferencia en acto; dice que "el sexo es, para cualquier ser vivo sexuado, y en todos los aspectos, el ente que difiere de sí" (Nancy J.-L. , El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 36). Esta afirmación responde a un pensamiento ontológico del cuerpo relacional, y más concretamente tomando como paradigma la relación sexual; lo que implica que la diferencia consigo mismo del cuerpo se mantiene sobre una relación de índole sexual, y de ahí que el punto de ruptura sea el sexo. Esta relación se define por la tensión derivada de inconmensurabilidad entre las partes y el deseo de posesión del otro, que culmina en "el goce [que] es siempre uno en el otro sin que uno cubra al otro" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 10).

En el goce se disuelve, en cierta manera, la relación sujeto/objeto. A través de esta reflexión, Nancy desestabiliza la relación entre poseedor y poseído:

> "es importante poder diferenciar, por una parte, un sujeto, y por otra un objeto del que apropiarse. Pero si el sujeto no tiene referencia a sí mismo, entonces ¿de quién es el objeto que se apropia? Cuando digo que este es mi bolígrafo, me sitúo en un registro material muy simple, el registro jurídico que estipula que usted no tiene derecho a quitármelo. ¿Pero quién soy yo en todo esto? Nada en absoluto, no soy más que un cuerpo capaz de coger este bolígrafo. Y ese yo no puede, en realidad, ser definido, tiende también a convertirse en otra especie de objeto. De modo que si hablamos de posesión sexual en sentido "propietario" puede decirse que el poseedor se cosifica a sí mismo tanto como cosifica lo poseído. En este tema del goce que nos ocupa, lo esencial es comprender por qué un sujeto puede convertirse en un objeto para otro/a pero también para sí mismo, o bien, al contrario, por qué no puede." (Nancy & Van Reeth, El goce, 2015, pág. 34)

No es casualidad que el esquema sujeto/objeto encuentre resistencia precisamente en la relación entre los cuerpos. Es ahí donde se desarrolla la relación con mi cuerpo, ya que, como venimos anunciado, no tanto la exterioridad como la disolución dentro/fuera es

constitutiva de la existencia. En los siguientes capítulos intentaremos seguir esta propuesta abierta por Nancy.

La cuestión de la posesión abre la puerta a pensar la cuestión de la propiedad del cuerpo en la filosofía de Nancy, lo que dará como resultado un pensamiento que podríamos llamar del cuerpo *impropio*.

"Si mi propio cuerpo me abandonaba, ¿hasta dónde era "el mío", y "mi propio" órgano?" (Nancy J.-L. , El intruso, 2007, pág. 16). Esta cita da cuenta de que la propiedad del cuerpo resulta problemática en la filosofía de Nancy. En *El intruso* aparece la duda, la sospecha de que algo así como "mi propio corazón" tenga algún sentido o alguna razón de ser. Desde el momento en el que el corazón que le hace seguir vivo no es aquél con el que nació, toda la estructura relativa a la propiedad del cuerpo, de sus órganos y de sus partes se desestabiliza.

Continuamos con la serie de consideraciones en torno a la idea de propiedad que hemos avanzado respecto a los significados de la palabra *propre* en francés. Hablar de lo propio implica una distinción anterior entre yo, tú y ellos; para que algo sea mío, "mi propio corazón", "mi propio cuerpo", ha de haber otro, tú, él o ellos que no tienen lo mío en propiedad. Y por consiguiente ha de haber un sistema que asegure tal propiedad y que mantenga clara la distinción entre yo, tú, él y ellos.

Por otro lado, implica también una distinción entre "yo" (sea lo que sea eso) y aquello que me es propio o de lo que me apropio, como es el caso del cuerpo que, como hemos visto en la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty, si bien parten del hecho de que el cuerpo me es propio, se empeñan en justificar y explicar dicha apropiación, lo que hace sospechar que no está tan claro de partida.

Todo esto se encuentra supuesto y no problematizado en la expresión "cuerpo propio". Ya hemos visto cómo en la filosofía del cuerpo de Nancy no tiene cabida la idea de "poseer" el cuerpo como propio, sino que, justamente, su escritura se dirige más bien al intento de desapropiación del cuerpo.

> "Tal es el otro aspecto del corpus: lo que es mi cuerpo no porque sea mi propiedad (o mi expropiación) sino porque *ego sum*, yo soy lo que forma esta afluencia. Soy el empuje de este empuje, soy como pulsado de esta manera distinta. Si hay algo de

> "propio" en esto, me precede y dependo de él mucho más de lo que me pertenece"[113].

Lo propio se contrapone a lo extraño, precisamente la pareja de opuestos que va ligada al cuerpo, cuerpo propio, cuerpo extraño. El cuerpo es mío, en tanto que lo poseo, me pertenece, obedece a mis órdenes, y al mismo tiempo me es extraño, mi poder sobre él no es ilimitado, a veces me sorprende e incluso me causa temor. El cuerpo, para ser propio, "debe ser extraño y así encontrarse apropiado" (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 21), dice Nancy. Esta paradoja da cuenta de esa relación particular que tenemos con el cuerpo, "el niño mira su mano, su pie, su ombligo" (Nancy J.-L. , 2011, pág. 21), los examina como si no fueran parte de él, con curiosidad y sorpresa al apreciar que, hasta cierto punto, puede sentir cada parte, incluso puede moverlas a su antojo, pero sólo hasta cierto punto. Ese límite que encuentra el niño en su examen del cuerpo es el límite que marca la propiedad del cuerpo, más allá de él, el cuerpo se escapa, lo que hace difícil poder hablar de manera radical y sin fisuras de la propiedad del cuerpo.

> "En verdad, "mi cuerpo" indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, tengo sobre él el *jus uti et abuntendi*. Pero a su vez él me posee: me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados." (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 23)

En esta cita Nancy utiliza *poseer* en lugar de *propiedad* o *apropiación.* Lo que se posee no es necesariamente nuestra propiedad. Lo poseído ha sido agarrado quizás con violencia. Es importante remarcar esta diferencia, la posesión es un acto posible que nace del deseo, pero no tiene por objetivo instaurar una regla que lo asegure. La posesión es posible, pero no segura, no es infalible, guarda una reserva para que lo poseído escape u oponga resistencia. Por otro lado, la propiedad responde a un marco normativo que la asegura y la blinda.

El cuerpo no es entonces algo que me pertenezca, sino algo que agarro y que me agarra, con el que formo una relación endemoniada, como dice Nancy, con el que forjo un

[113] "Tel est l'autre aspect de *corpus* : ce qui est mon corps non parce qu'il serait ma propriété (ou mon expropriation) mais bien plutôt parce-que *ego sum*, je suis ce que cette affluence forme. Je suis le poussé de cette poussée, je suis en tant que pulsé de cette manière distincte. S'il y a du " propre " en cela, il me précède et je dépends de lui bien plus qu'il ne m'appartient " (Nancy J.-L. , Cruor, 2021, pág. 35)

deseo de posesión mutua que, veremos, no es nunca colmado. Los lugares en los que se explicita este problema son aquellos pasajes ligados a la cuestión de la relación sexual, el erotismo o el goce.

> "Se renueva así la ambigüedad que nuestra lengua (y no sólo ella) atribuye a la palabra "posesión" en el orden erótico o sexual. Porque ponemos en esta palabra el equívoco entre la posesión de una propiedad (resultante de cualquier derecho, o de una apropiación violenta) y la posesión que responde al abandono del otro – un abandono que no es ni sumisión ni enajenación sino una respuesta al deseo en la medida en que el deseo quiere precisamente "más allá" de lo que puede apropiarse (un cuerpo, un individuo, una persona incluso y un espíritu – pues todo esto puede ser apropiado, investido y sometido)"[114].

La posesión, frente a la apropiación, responde a un deseo que va más allá de la apropiación, que sobrepasa y desborda la estructura apropiativa, puesto que permite que lo poseído sea abandonado en el sentido de que tenga su lugar en la existencia. En la relación sexual, el deseo de posesión no se colma; se puede, como dice Nancy, apropiar, investir o someter al cuerpo, pero el deseo va más allá, quiere hacerse uno con el cuerpo, retenerlo, anular la diferencia. Si trasladamos esto al plano de la relación que veíamos en la fenomenología del *ego* con su cuerpo, el deseo de apropiación iría hasta el límite de querer controlarlo todo, cada espasmo, cada resorte; sin embargo, el cuerpo siempre se escapa y "le désir désire un infinie" (Nancy & Cohen-Levinas, Inventions à deux voix, 2015, pág. 118).

Al establecer este paralelismo[115] entre el deseo por el cuerpo del otro (o por el otro mismo) y el deseo de poseer el cuerpo propio, entramos ya en la dinámica que entiende el cuerpo como objeto, separado y distinto de ese supuesto "yo". La misma formulación de "cuerpo propio" implica ya esa distinción y esa distancia de la que, sin embargo, Nancy no acaba de salir. O por lo menos tendríamos que decirlo en la medida en que continúa utilizando expresiones tales como "el cuerpo extraño":

---

[114] "On renouvelle ainsi l'équivoque que notre langue (et pas elle seule) attache au mot " possession " dans l'ordre érotique ou sexuel. Car nous mettons dans ce mot l'équivoque entre la possession d'une propriété (issue d'un droit quelconque, ou d'une appropriation violente) et la possession qui répond à l'abandon de l'autre – un abandon qui n'est ni soumission, ni aliénation mais réponse au désir en tant que le désir veut précisément " au-delà " de ce qui peut être approprié (un corps, un individu, une personne même et un esprit – car on peut approprier, investir et soumettre tout cela) " (Nancy & Cohen-Levinas, Inventions à deux voix, 2015, pág. 118)

[115] Sin duda, no se trata de un paralelismo exacto, sino, más bien, de una suerte de licencia literaria. La relación del deseo alberga una alteridad que impide la apropiación y señala hacia la relación sin relación que estudiaremos más adelante.

> "Cuerpo propio, cuerpo extraño: es el cuerpo *propio* el que muestra, ofrece al tacto, da de comer *hoc est enim*. El cuerpo propio, o la Propiedad misma, el Ser-de-Suyo en *cuerpo*. Pero al instante, siempre, es un cuerpo extraño el que se muestra, monstruo imposible de tragar" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 10)

¿Extraño a quién? El cuerpo propio deviene siempre, a cada instante, extraño, imposibilitando dicha apropiación y, sin embargo, aunque con ello Nancy plantea una alternativa de pensamiento que da cabida a los cuerpos y a la relación entre ellos y con ellos, no deja de asumir, en cierta manera una separación entre algo (llámese yo, sujeto, ego) y el cuerpo[116]. En la relación con mi cuerpo está en juego una relación sin relación a la manera de la relación sexual en la que profundizaremos más adelante. La pregunta es ¿cómo pensar la relación con mi cuerpo a partir de una relación en la que cada parte es un cuerpo, como es el caso de la relación sexual? En ambos casos está en juego el deseo de apropiación y posesión.

No obstante, además de señalar este límite en el pensamiento de Nancy, hay que acercarse más atentamente a la relación o el acto de apropiación, porque, si bien, como vemos, implica este binomio, que tal vez debiera ser deconstruido en una filosofía como la de Nancy, también implica una desestabilización de las partes del binomio.

> "En la apropiación oímos la palabra "propio", en el sentido de lo propio de alguna cosa, por ejemplo, el nombre propio. ¿Pero qué significa lo propio de alguien? Es una cuestión que solo puede plantearse desde un punto de vista subjetivo. Lo propio de un individuo es ese "él mismo" al que se refiere. Pero eso nunca se da como una cosa, siempre está alejado de forma sinuosa, compleja. Se escapa de sí mismo al tiempo que regresa. La referencia a uno mismo es una referencia a una referencia, a la referencia que es "uno mismo" en sí. Es relación infinita. ¿Dónde

[116] No es justo lanzar esta crítica al pensamiento de Nancy sin poner de manifiesto que él mismo es consciente de esta dinámica. La expresión "mi cuerpo" implica una distancia y Nancy sabe lo que ello conlleva, por eso, proponemos retomar la idea del indicio y la finta para entender este uso de la expresión dentro de la lógica del tanteo, tocar la expresión para abrirla y perturbarla. En el indicio 33 se refleja cómo Nancy no pasa por alto este hecho:
""Esto es mi cuerpo" = aserción muda, constante, de mi mera presencia. Ella implica una distancia: "esto", he aquí lo que pongo delante de ustedes. Es "mi cuerpo". Dos preguntas se vuelven inmediatamente: ¿A quién remite este "mi"? y si "mi" marca propiedad ¿de qué naturaleza es ésta? -- ¿Quién es, pues, el propietario y cuán legítima es su propiedad? No hay respuesta para "quién" puesto que éste es tanto el cuerpo como el propietario del cuerpo, y tampoco hay respuesta para "propiedad" puesto que ella es tanto de derecho natural como de derecho de trabajo o de conquista (cuando cultivo y cuido mi cuerpo). "Mi cuerpo" remite a la inasignabilidad de los dos términos de la expresión. (¿Quién te dio tu cuerpo? Nadie más que tú, ya que ningún programa habría bastado, ni genético ni demiúrgico. Pero entonces ¿Tú antes que tú mismo? ¿Tú detrás de tu nacimiento? Y ¿por qué no? ¿Acaso no estoy siempre en mi propia espalda y en vísperas de llegar hasta "mi cuerpo"?" (Nancy J.-L. , 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2011, pág. 22)

> vamos a encontrar lo propio de ese uno mismo? ¿dónde soy igual a mí mismo?" (Nancy & Van Reeth, El goce, 2015, págs. 33-34)

Es en este intento de apropiación del cuerpo *propio* donde el sí mismo (el ego en Husserl, por ejemplo) se pierde. Se pierde por dos motivos que al final son uno: no había ni sí mismo ni aquello de lo que apropiarse[117], en un mismo movimiento el cuerpo deviene extraño, "monstruo imposible de tragar", imposible entonces de incorporar, de mimetizar, de suprimir las diferencias, de poseer en el sentido que hemos visto arriba; y el sí mismo desde donde se pretende ejercer la apropiación es un lugar vacío, un conjunto de referencias y significaciones unas encima de otras que no están en lugar de nada, que no tienen referente último.

Además, este movimiento es el que da lugar, es el primer paso para dejar paso. El sujeto se pone en cuestión en la apropiación del cuerpo, lo que hace que el cuerpo sea la apropiación del "tener lugar":

> "Cuerpo sería la experiencia de este pesaje, que ante todo no es propio, pero que constituye acontecimiento, serie de acontecimientos que hacen posible la apropiación del tener-lugar. Y esta apropiación, no más que el tener lugar, no es el hecho de una circunstancia única y orgánica dispuesta en un destino, en un designio, en la maduración de un progreso, en la escisión de una ocasión. Eso no quita nada, a fin de cuentas, a la posibilidad de seguir nombrando, ya sea *Kairós* (o fortuna), ya sea "revolución" (o cólera, y reto lanzado a lo inapropiable), los acontecimientos de apropiación (o de inapropiación). Un cuerpo no es "propio", es apropiante/inapropiante" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 69).

El resultado del planteamiento de Nancy no es entonces desmontar la propiedad del cuerpo, sino mostrar cómo ese acto de apropiación de nuestro cuerpo que realizamos continuamente (al mirarnos en el espejo, al tocarnos, o simplemente al vivir asumiendo y defendiendo una serie de derechos y deberes que atañen a la propiedad y la inviolabilidad del cuerpo propio) es un movimiento infinito, que no va a resolverse de una manera definitiva y resolutiva, sino que pide cada vez un esfuerzo.

---

[117] El cuerpo, además, no está nunca dado, no es retenido en presencia (estática, inamovible, rígida, segura): "un cuerpo no se da jamás como definitivamente presente a sí o a otro, aunque no sea una pura ausencia, a visión del cuerpo desnudo es exactamente la experiencia de esta presencia que escapa siempre en su ausencia, en la imposibilidad de ser una donación inmóvil".
"un corps ne se donne jamais comme définitivement présent à soi ou à autrui, bien qu'il ne soit pas non plus une pure absence. La vision du corps un est exactement l'expérience de cette présence qui fuit toujours dans son absence, dans l'impossibilité d'être une donée immobile. Mon corps lui non plus n'est jamais donné " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 95)

La propiedad y la impropiedad del cuerpo se encuentran en los extremos entre los que el cuerpo oscila. Esta oscilación responde también a la situación de indeterminación del cuerpo respecto a su conceptualización como sujeto y como objeto. El cuerpo se sitúa en el equilibrio de dicha oscilación, lo cual es respaldado por la ontología relacional que propone Nancy. Desde esta perspectiva el cuerpo es la relación de propiedad/impropiedad. Tal vez habría que alejarse de un discurso que situase el cuerpo a distancia para pensar el cuerpo como la relación misma. Una relación inconmensurable y ávida de una apropiación imposible, pero quizás suficiente para una posesión.

En 2016, pasados ya 25 años de su trasplante, Nancy vuelve sobre esta idea, ¿qué hay tras la apropiación de un objeto como pueda ser un corazón?:

> "Mucho más profundamente que la posesión de un objeto, lo que está en juego es la apropiación de un sujeto para sí mismo. El trasplante de un corazón es sólo una imagen –o una manifestación aún lejana– de lo que es el "ser uno mismo" (de una persona, de un país, de una lengua, de un pensamiento) implica multitud de intrusiones. Sin ella nada ocurriría, nada empezaría a individualizarse o identificarse"[118]

El gesto de apropiarse del cuerpo desencadena, entonces, la deconstrucción del "sí mismo" al mismo tiempo Nancy desplaza dicho gesto al cuerpo en tanto que lugar en el que se desestabilizan los presupuestos, donde se hace palpable la imposibilidad de culminar el deseo de posesión y, a la vez, la necesidad imperiosa de no dejar de intentarlo.

[118] "Bien plus profondément que la possession d'un objet, c'est l'appropriation d'un sujet à lui-même qui est en question. La greffe d'un cœur n'est qu'une image – ou une manifestation – encore lointaine de ce qui en out " être soi " (d'une personne, d'un pays, d'une langue, d'une pensée) implique une foule d'intrusions. Sans elle rein n'aurait lieu, rien ne commencerait à s'individuer ni à s'identifier " (Nancy J.-L. , L'intrus, 2017, pág. 61)

CAPÍTULO 3. EL CUERPO SENTIDO

"Entre lo descrito y lo inscrito, siempre estirado entre dos, descuartizado, solamente queda lo escrito, interminable grafo cincelado en el lacre de un precinto adherido en el lugar de la retirada. La escena se presenta alrededor de una tumba vacía, de una momia hueca, de un retrato que no se parece a nadie: alrededor de un cuerpo que a partir de ese momento es un cuerpo producido, proferido como "cuerpo", es decir, como un afuera ausente"

(Nancy, J.-L., *La partición de las artes*)

"El sentido, se trata de sentirlo pasar, y sin duda es necesario incluso afirmar: el sentido es eso mismo: que lo sentimos pasar, y que se siente pasar de uno a otro (de una a otra persona tanto como de uno a otro sentido)."[119]

(Nancy, J.-L., *Une exemption de sens*)

"El placer sorprende y suspende el encadenamiento del sentido-significante a través del toque de los sentidos"

(Nancy, J.-L., *El sentido del mundo*)

"Donde tú eres tierno dices tu plural"

(Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*)

[119] "Le sens, il s'agit de le sentir passer, et sans doute faut-il même affirmer : le sens, c'est cela même : qu'on le sente passer, et qu'il se sente lui-même passer de l'un à l'autre (de 'une à l'autre personne aussi bien que de l'un à l'autre sens)".

1. SENTIDO Y SENSIBILIDAD

En la novela de Jane Austen *Sense and sensibility*, dos hermanas encarnan cada una los rasgos que dan título a la novela. Elinor, la hermana mayor, es sensata, precavida, se guía por el sentido antes que por la sensibilidad; mientras que Marianne es impulsiva y se deja arrastrar por su sensibilidad. Estas dos hermanas representan la dualidad razón/volición, la primera actúa *con sentido*, es decir, con conocimiento tanto del sentido de las cosas como de sus acciones e interacciones con los demás; la segunda actúa *por sentimientos*, movida por lo que el cuerpo le pida, por lo que el corazón (en sentido figurado) le indica. Sentido y sensibilidad son dos caras de la misma moneda, Elinor y Marianne se necesitan la una a la otra para darse cuenta de que aproximando sus personalidades pueden encontrar un equilibrio entre el sentido y la sensibilidad que finalmente se resuelve en sus respectivos "finales felices".

En esta historia la palabra *sentido* está tomada como equivalente de *juicio* o *sensatez* – de hecho, esta es la traducción que en ocasiones se ha hecho del título de la novela en español. Sin embargo, Austen no eligió el término *wisdom* o *reasonableness*, que indican más exactamente esos significados, sino que prefirió un término que daba cabida a la ambigüedad: *sens*, y que comparte raíz con *sensibility*, mostrando, quizás, que ambas ideas no están tan alejadas. Por otro lado, *sensibility* ha sido traducido por *sensibilidad* y *sentimiento*; la primera conlleva el matiz de la corporalidad, mientras que la segunda suele entenderse en un plano inmaterial y abstracto. En la lengua inglesa existe el término *sensibleness*, cuya relación léxica con *sensibility* es evidente y que significa juicio o sensatez; de nuevo se encuentran los dos términos que dan nombre a esta novela estrechamente emparentados, hasta el punto de poder asimilar uno al otro e intercambiarlos. En cierta manera, eso es lo que ocurre en el transcurso de la novela, ya que la hermana dotada de *sentido* guarda en su interior la *sensibilidad* propia de una joven enamorada y la hermana *sensible* es igualmente capaz de comprender el *sentido* de sus acciones y sus consecuencias desde el principio. Es una historia de máscaras: tras el sentido se encuentra la sensibilidad y tras la sensibilidad el sentido, el uno está siempre operando en el otro[120].

[120] En *A la escucha* Nancy se refiere a esta distinción bajo los términos de sentido sensato y sentido sensible.

Esta es la premisa con la que arranca el capítulo: sentido y sensibilidad son nociones hermanas y cuando se habla de una ha de escucharse de fondo, al menos como una resonancia o un eco, a la otra. “En todo decir hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser *logos*), sino que además resuene” (Nancy J.-L. , A la escucha, 2015, pág. 18). La reflexión acerca del sentido en la filosofía de Nancy tiene un gran peso, se podría decir que es su tema principal, o al menos el punto de partida que impulsa su labor filosófica. Por cuestiones de tiempo y espacio no daremos cuenta aquí de toda la envergadura del problema, nos contentaremos con señalar los rasgos principales para poder entender cómo opera Nancy con este concepto y qué papel juega en relación con su propuesta estética.

1.1. INAUGURAR UN SENTIDO

Como de costumbre, Nancy parte del análisis del concepto en la actualidad, es decir, ¿qué ocurre con el sentido en occidente en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI? A raíz de esta mirada-entorno constata una situación de agotamiento, extenuación del sentido, que proviene de cómo este ha sido pensado, utilizado y conceptualizado en la tradición. Una de las concepciones tradicionales para el sentido es la de significación, la cual se asienta bajo el presupuesto de la dualidad sensible/inteligible. La operación que realiza Nancy puede llamarse “desplazamiento” de las concepciones tradicionales del sentido, ya que no trata de eliminarlas sino de apartarlas para observar qué se oculta debajo, para así tomar distancia y hacerse cargo del problema actual.

Si el sentido se encuentra suspendido, será tanto en su declinación de significación como de sentimiento y sensibilidad y, por consiguiente, el cuerpo ha de encontrarse, de alguna manera, en el centro de dicha suspensión.

> “El cuerpo del cuerpo –el asunto del cuerpo, el asunto de lo que llamamos cuerpo– tiene que ver con cierta suspensión o interrupción del sentido, en la cual estamos y que es nuestra condición actual, moderna, contemporánea, como se quiera”. (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 88)

Esta breve cita de Nancy pone en relación la cuestión del cuerpo con la cuestión del sentido de una manera particular: el cuerpo es presentado como interrupción del sentido, y además esta coyuntura condiciona nuestra actualidad. Vivimos, pues, en una interrupción o suspensión del sentido. El primer paso será determinar de qué habla Nancy cuando dice "sentido" y cómo el cuerpo puede ser entendido como interrupción.

Nancy diagnostica esta suspensión del sentido en varios pasajes de algunas obras[121], presentamos brevemente algunos de ellos para contextualizar la situación de la que parte el autor. En *Un pensamiento finito,* Nancy abre la obra con la siguiente frase: "El sentido es desde ahora la menos compartida de todas las cosas del mundo" (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 1), y en el primer apartado de *El sentido del mundo* dice: "todo el sentido se encuentra en estado de abandono" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 14). Por tanto, el autor observa una fractura en el orden del sentido, en la asunción y transmisión del sentido que precisamente nos atañe y define, "esta circunstancia nos hace desfallecer y, sin embargo, sentimos (tenemos ese *sentido*) que vivimos de esto mismo, de estar expuestos a ese abandono del sentido" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 14). Pone en cuestión la concepción tradicional del sentido, en concreto la idea del sentido como significación, para desplazarla[122] y abrir en su lugar la posibilidad de una nueva comprensión que dé cuenta del estado de interrupción en el que vivimos y que nos condiciona.

El sentido ha sido entendido como significación, es decir, como aquello que se oculta tras el referente y que guarda su verdad. Para encontrar el sentido de algo habría que ir a buscarlo más allá de lo que se nos presenta, de tal manera que habría una relación entre dos elementos: el referente y el significado. Lo que muestra esta relación de elementos es una distinción entre dos naturalezas: la sensible y la inteligible, siendo el referente la presencia sensible de aquello inteligible que se oculta a la vez que se revela. En *El olvido de la filosofía* Nancy presenta esta relación de la siguiente manera:

> "la significación consiste en la fijación, o en la asignación, de la presencia en el modo ideal (o inteligible: lo que llamamos 'el sentido') de una realidad factual (o

[121]En *El olvido de la filosofía* Nancy repasa con detenimiento la situación de "crisis" del sentido en la que se encuentra occidente.

[122]Cabe señalar que la cuestión del desplazamiento del sentido tiene dos vertientes. Por un lado, se trata de la operación teórica que realiza Nancy, por otro lado (y he aquí la posible confusión) el propio Nancy se ocupa del desplazamiento del sentido en tanto que la lógica de la significación consiste en el desplazamiento y la distancia de un referente respecto a su significado.

> sensible) o, también y recíprocamente, la asignación de la presencia en el modo sensible […] de una determinación inteligible. La significación es propiamente desde Platón a Saussure, la conjunción de lo sensible y lo inteligible." (Nancy J.-L. , El olvido de la filosofía, 2003, pág. 23)

El sentido asegura una de las distinciones filosóficas más antiguas. Lo que hace Nancy es cuestionar este paralelismo entre sentido y significación, con lo que arrastra también la distinción (y relación) entre sensible e inteligible. La relación entre el ámbito sensible y el inteligible legitimada por la lógica de la significación implica la necesidad de la distancia y del desplazamiento entre ambos ámbitos. Es decir, el sentido o el significado debe encontrarse en otro lugar, a distancia del referente. Este desplazamiento en que consiste la lógica de la significación conlleva que la propia crisis del sentido sea intrínseca al sentido, en otras palabras, que el sentido mismo esté atravesado por la distancia y la fractura. Por eso, Nancy explica así cómo funciona la significación:

> "El sentido o el significado está presente, por principio y en el modo que sea, y la significación consiste en recobrar esa presencia y presentarla en el significante. El significante presenta significado el sentido que, de antemano, se significaba en silencio. Este movimiento de retorno del sentido, *constitutivo del propio sentido* en la significación, es quien se expone desdoblándose en la representación de la pérdida o de la obliteración del sentido cuya crisis precede y suscita la exigencia de su retorno." (Nancy J.-L. , El olvido de la filosofía, 2003, pág. 31)

La operación que realiza Nancy consiste en pensar el sentido de manera originaria y sin presuponer los elementos que vienen a la relación. Su pensamiento gira en torno a la idea de co-originariedad de los elementos y la relación, es decir, no hay nada previo a la relación. "El sentido es anterior a toda significación, en cuanto pre-viene y sor-prende todas las significaciones, a tal punto que las vuelve posibles, formando la apertura de la significación general (o del mundo) en la cual y según la cual en primer lugar resulta posible que vengan a producirse significaciones" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 25). De esta manera el sentido no solo no se confunde con la significación, sino que es previo a ella y su condición de posibilidad. La lectura deconstructiva que lleva a cabo respecto a la tradición del sentido hace ver también que ya en la comprensión del sentido como significación se encuentra el germen del *estallido* de sentido: el sentido de algo (así viene a entenderse también desde Saussure y a partir de él por el estructuralismo) conlleva, de manera implícita, la relación con los otros

miembros del sistema, de tal manera que se articula como un componente dinámico y relacional con los otros y, por tanto, con una relación previa a cualquier referencia.

Si se traslada esta operación al pensamiento del cuerpo se obtiene un intento por evitar pensarlo como cuerpo significante, que es precisamente como ha sido pensado siempre ("impotencia del discurso para pensar el cuerpo sin significarlo" (Alvaro, 2006, pág. 53)), y por eso el punto de partida es que "el cuerpo no es ni "significante" ni "significado"" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 22), no obedece a la lógica inteligible/sensible.

Continuando con la operación de desplazamiento, hay que advertir que lo que hasta aquí se ha considerado como la concepción tradicional del sentido no es la única concepción. De hecho, en la misma tradición (en todo momento se trata de la tradición filosófica occidental), la palabra "sentido" ha tenido dos derivas. Por un lado, la que hasta ahora se ha contemplado, que en *Un pensamiento finito* Nancy llama "el sentido como concepto del concepto"; y, por otro lado, el sentido puede estar vinculado con la sensibilidad y la capacidad de afección, en este caso se trata del "sentido sensible" que remite a su vez a los cinco sentidos del cuerpo. Son las dos vertientes que encarnan Elinor y Marianne, las protagonistas de *Sentido y sensibilidad*. Respecto al primero:

> "El sentido es el concepto del concepto. Se puede analizar ese concepto en tanto que significación, comprensión, querer decir, etc. pero lo que se está implicando, articulando y explotando en todos estos análisis, es que el concepto en cuestión, en toda su extensión y en toda su comprensión, no puede ser simplemente el concepto (o el sentido) de algo que quedaría puesto, colocado en una realidad exterior, sin relación en sí con su concepto." (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 5)

El sentido sensible, el sentido que siente que hay sensación, tampoco remite a algo más allá de sí que sea su sensación, sino que se siente sentir a sí mismo. El sentido sensible siente en primer lugar su sentir, siente que siente. La exigencia de remitir a un otro fuera de sí constituye para Nancy una "doble aporía" que "remite a la más poderosa distinción de la filosofía: la de lo sensible y lo inteligible" (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 5). Lo que se observa en este planteamiento es que el autor detecta, por un lado, la idea de sentido como una direccionalidad que remite de un elemento sensible a uno inteligible, y por otro la distinción entre dos tipos de sentidos: el inteligible y el sensible. Nancy viene a tematizar esta célebre distinción de la historia de la filosofía. La

distinción sensible/inteligible supone, para la reflexión sobre el cuerpo, un elemento importante, ya que es pareja a la distinción entre cuerpo y pensamiento o cuerpo y alma.

Lo que hace Nancy no es neutralizar la idea de sentido como significación ni la distinción entre sentido sensible e inteligible. No se trata de negarlo o eliminarlo, sino, a partir de ello, acceder a una concepción distinta del sentido. Respecto a la idea de sentido como significado, Nancy pone el acento en la referencialidad, es decir, en el movimiento direccional mismo, sin incluir aún ningún elemento al que apuntar.

En el pensamiento de Nancy el peso del sentido sensible es palpable y constituye una de las categorías más relevantes de su pensamiento, sin embargo, lo que con ello hace no es mantener la distinción entre ambos tipos de sentido, ni tampoco elegir uno de ellos y desechar el otro, de lo que se trata es de dejar atrás la disyunción entre los dos tipos de sentido, dejar de pensar el sentido de manera binaria y comprender la inseparabilidad de ambos, su pertenencia mutua el uno en el otro, porque, como dice Julián Santos a propósito de esta cuestión: "el sentido "inteligible" es el toque del "sensible"" (Santos, 2006, pág. 110). Cuando Nancy hable del sentido lo hará manteniendo las dos connotaciones, ya que entiende que son indisociables y que precisamente en esa indisociabilidad radica la riqueza y la capacidad del sentido.

> *"Sentido* es una palabra "maravillosa", que designa tanto "los órganos de la aprehensión inmediata" como la "significación, el pensamiento, lo general de las cosas". Los dos sentidos de la palabra deben entonces poseer, en su distinción y en la oposición que presenta esta distinción, el mismo sentido. El sentido de *sentido* está luego en el paso de una a otra significación. El paso mismo, eso sí, no se deja aprehender como una tercera significación independiente." (Nancy J.-L. , Hegel. La inquietud de lo negativo, 2005, pág. 52)

La equivocidad de la palabra *sentido* hace posible que en ella se lean siempre sus dos connotaciones, lo que a su vez implica la indeterminabilidad del sentido. No se puede reducir el sentido a una unidad, a una idea o a un significado. Se plantea desde ahora la pluralidad intrínseca al sentido, nunca hay *un* sentido, sino una pluralidad de sentidos en *cada* sentido; "sentido" designa una apertura que no clausura. La palabra *sentido* perturba entonces la estabilidad, la seguridad de un referente al que poder acudir. No es unívoco y por ello siempre remite, sin poder detenerse en un solo significado, a una pluralidad de ellos. Desde ahora, el sentido no podrá ser entendido como significación tranquilizadora, ya que, al incluir siempre la dimensión sensible (corporal, por tanto), la

pluralidad, la diferencia consigo y la no identidad, son previas. La cara sensible del sentido es el cuerpo, inherente a todo sentido, por eso Nancy apela aquí a la idea de *tocar* el sentido, ya que este está siempre atravesado por el cuerpo:

> Nosotros tocamos cierta interrupción del sentido y esta interrupción del sentido tiene que ver con el cuerpo, ella es cuerpo. Y no es por azar que junto con el cuerpo, ella tiene que ver con el sentido, en el otro sentido del sentido, el sentido en el sentido de sentir, en el sentido del tacto. (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 89)

Nancy abre la obra *El sentido del mundo* con una cita de Nietzsche en la que dice: "Introducir un sentido –esta tarea aún permanece *bajo el estatuto absoluto de lo que está por lograrse, si se admite que en ella no* reside sentido alguno."[123] No es tanto que Nancy se erija en abanderado de la empresa, aun por lograrse, de introducir un sentido, como que se hace cargo de lo que esta situación de falta de sentido implica. Para ello analiza por qué no puede realizarse un sentido como el que pretende la tradición y qué es lo que queda de esa pretensión. Interrumpir, introducir y abrir el sentido son, en esencia, el mismo gesto que lleva a cabo el cuerpo –que llevamos a cabo con y por los cuerpos, atravesándolos--, en su tocar*se* unos a otros y en su exponer*se*, exposición que, llevaba al límite, deviene desnudez,

> "Es el sentido mismo, o la verdad del sentido, el sentido liberado en su potencia desnuda –y que *se siente*, precisamente, porque no es un juego de palabras, como sabemos, es por el contrario el juego mismo del sentido, lo que abre y lo hace jugar: su cuerpo. Siente: es decir, no que se apropia de un sentido, sino que siente que se le escapa. Toca en su extremidad, como el ojo en la noche donde se sumerge. Estar hacia sí se revela como estar fuera de sí"[124].

Uno de los aspectos que pueden ser rescatados es el la referencialidad del sentido, esta vez pensada sin referente. La noción de referencialidad connota la idea de dirección y direccionalidad, de tender o apuntar hacia. Lo más destacable es que en este caso la direccionalidad no viene a unir o relacionar dos entidades previas, sino que el sentido ya

[123]NIETZSCHE, F., *Fragments posthumes automne 1887 – mars 1888 [Fragmentos póstumos otoño de 1887 – marzo 1888]*, trad. Pierre Klossowski, *Œuvres philosophiques complètes [Obras filosóficas completas]*, Paris, Gallimard, 1976, p. 34. Citado en NANCY, J-L., *Del sentido del mundo*, ed. cit., p. 13

[124] " C'est le sens même, ou *la vérité du sens*, le sens libéré dans sa puissance nue - et qui *se sent*, précisément, car ce n'est pas un jeu de mots, on le sait, c'est au contraire le jeu même du sens, ce qui l'ouvre et qui le fait jouer: son corps. Il se sent: c'est-à-dire non pas qu'il s'approprie une signification de soi, filais qu'il se sent se dérober. Il *touche* à son extrémité, comme l' oeil à la nuit où il plonge. Être à soi se révèle être hors de soi. " (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 35)

no se entiende como vínculo entre dos elementos, sino como movimiento, como *tensión hacia*[125] que se disgrega en múltiples direcciones. El peso de esta noción cae sobre la acción de tender o apuntar y no sobre los elementos que se podrían entender como punto de partida y punto de llegada. De hecho, en esta noción de sentido, no tienen por qué ser dos los elementos puestos en relación, sino que pueden ser múltiples, indefinidos; el peso está en la dislocación y la interrupción de la direccionalidad. De esta manera se disloca también la idea del *par* que articula la noción de *relación* en la mayor parte de la tradición filosófica.

Cristina Rodríguez Marciel en *Pensar "con" Jean-Luc Nancy* insta a comprender el sentido en sus tres acepciones: sensible, inteligible y direccional, sin renunciar a ninguna de ellas:

> "Por tanto, el sentido (…) lo es en tres sentidos que no pueden pensarse sino en su conjunción: *sensible, inteligible y direccional*. Y es preciso, cuando se piensa el sentido, poner en movimiento los tres sentidos a la vez: el sentido *inteligible* no consiste solo en información y significación, sino que es sentido en el *movimiento* ininterrumpido cuyo desplazamiento sin objetivo ni meta se pone en marcha para ampliar la *sensibilidad."* (Rodríguez Marciel, 2013, pág. 129)

El sentido es entonces un movimiento de tensión, de dirección y de referencialidad. Para terminar de comprenderlo hay que acompañar a Nancy en su ejercicio de desplazamiento de la comprensión clásica del sentido, dejando de lado la idea de un origen del sentido que vendría a resolver la relación entre dos elementos, y entendiendo que en el origen de todo sentido (y no solo en el origen, el sentido, en toda su tensión está siempre tocado) se encuentra una falta de sentido, un sinsentido[126]. El sentido es una tensión que se da sin reservas.

---

[125] "El sentido es un "ser-hacia" (être-à), una tensión y extensión de un espacio-tiempo hacia otro, un movimiento una inclinación. (…) en el sentido de Nancy la direccionalidad es definida por una *intermediabilidad* o"intermediación", a una distancia tanto del interior como del exterior, del yo y de los demás".
"Sense is a "being-toward " (*être-à*), a tension and extension from one space-time toward another, a movement an inclination. (…) in Nancy's sense is the directionality defined by a "between"-ness or intermediacy, at a distance from both inside and outside, sel and other" (Librett, 2015, pág. 214)

[126] "A Nancy no le interesa un no-sentido nihilista; pero tampoco un sentido insensato. Lo que está en juego es la posibilidad de sentido o de sentidos, y esa posibilidad se juega en un pliegue existencial entre el sentido y el sinsentido, donde podemos siempre ser abordados por la sorpresa y nuestra conciencia corporal se vuelve aguda, podemos ser heridos, mutilados, extasiados y vueltos a herir en esta sorpresa." (Salinas Araya, 2009, pág. 40). Habría que matizar esta apreciación diciendo que tampoco debe hablarse del sentido y el sinsentido como si se tratará de un par, más bien el sentido siempre está preñado de sinsentido. De ahí que el sentido, en tanto que tensión que no cesa, esté atravesado por un sinsentido, es

1.2. PENSAR EL SENTIDO DESDE LA RELACIÓN[127]

Nancy entiende el sentido como apertura, lo que conlleva las nociones de ruptura, fractura y espaciamiento. Lo que abre el sentido es una relación y a su vez el sentido es la apertura de esa relación. Pero no se trata de una relación de uno con algún otro, sino que será una relación (*à soi*) consigo, "el sentido es la apertura de una relación *a* sí [*à soi*: *para* consigo]" (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 6)[128], una relación sincopada que impide una mismidad del sentido en ninguna unidad en sí. Este planteamiento del sentido aparece en *Un pensamiento finito,* donde el autor se ocupa de la tarea de buscar el origen del sentido, el sentido del sentido, y de esta manera hacer una ontología del sentido, es decir, se trata de buscar el ser del sentido mismo, que se confunde con el sentido del ser. En esta búsqueda se encuentra con que el sentido del sentido es una apertura, una fractura, un venir a ser, que se concreta en una relación *à soi*.

En este contexto caben dos preguntas: ¿qué tipo de relación se está planteando? Y ¿cómo entender la apertura?

---

decir, esté tocado, interrumpido. "El sentido no puede hacer sentido más que cuando no es requerido en esa tarea. *Lo más sensato del sentido, es que esté excluido el decir de qué sentido se trata*. Lo que también quiere decir –pero aquí ya no se trata de enfermedad—que hay una locura del sentido, antes de toda razón y sin la cual ninguna razón sería posible." (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 82)

[127] En *La pensé derobée* Nancy remarca la dimensión ontológica (y material) del sentido haciendo hincapié en el *ser-con* como agencia de sentido:

"Ser-con es tener sentido, es ser en el sentido o según el sentido, siendo este "sentido" no un vector orientado hacia la epifanía de una significación, sino la circulación de la proximidad en su propia distancia, y de la distancia en su proximidad: la referencia o el rebote de una a otra por el que un mundo hace mundo, algo distinto de un montón o un punto nulo. La "nada" del sentido no es tanto un sinsentido (simple reverso de una significación epifánica) como una superesencia planteada a la manera de una teología negativa: no indica una nada mística, sino simplemente el ex de la exposición de la existencia. No nada = ninguna cosa, sino = nada sobre el hecho mismo del paso y de la compartición, entre nosotros, de nosotros a nosotros, del mundo al mundo".

" Être-avec c'est faire du sens, c'est être dans le sens ou selon le sens - ce " sens" n'étant en rien un vecteur orienté vers l'épiphanie d'une signification, mais la circulation de la proximité dans son écartement propre, et de l'écartement dans sa proximité: le renvoi ou le rebond de proche en proche par lequel un monde fait un monde, autre chose qu'un tas ou qu'un point nul. Le " rien" du sens n'est pas plus un non-sens (simple revers d'une signification épiphanique) qu'il n'est une suressence posée sur le mode d'une théologie négative: il n'indique pas un néant mystique, mais simplement l'ex qui l'exposition de l'existence. Non pas rien = aucune chose, mais = rien la chose même du passage et du partage, entre nous, de nous à nous, du monde au monde " (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 120).

Dando por sentada la dimensión ontológica y existencial que se juega en el sentido, en este apartado nos centraremos en destacar el lado corporal del mismo.

[128]La traducción del original *à soi* es compleja y los diferentes traductores de la obra de Nancy han optado por expresiones distintas. En esta ocasión el traductor optó por traducir *a sí* para no perder la partícula *a*, sin embargo, en beneficio de la claridad hemos optado por decir *consigo*. En cualquier caso, la discusión acerca de esta expresión se desarrolla en el trabajo y la mayoría de las veces es preferible dejar la expresión en francés.

La relación no es posterior a los términos que se relacionan, "la relación no acaece, como por añadidura, a singularidades dadas de antemano, sino que es uno y el mismo don el de las singularidades y el de la relación" (Nancy J.-L. , Hegel. La inquietud de lo negativo, 2005, pág. 25). Por tanto, el sentido abre una relación que, al mismo tiempo que se da, constituye las singularidades, las hace venir a ser en esa relación. La relación que abre el sentido es una relación *à soi*[129]. Se trata de una relación de uno consigo mismo en tanto que otro, es decir, para que se trate de una relación debe haber más de uno, pero si la relación es *a sí* (a sí mismo, a uno mismo), el *mismo* debe ser, a la vez, otro distinto de sí para que pueda entrar en la relación consigo. Lo que está haciendo Nancy es continuar con la empresa de trastocar el orden de la identidad consigo, de la mismidad y de la unidad de uno, introduciendo la alteridad en la apertura misma de sentido, haciéndola estallar en su origen.

> El sentido depende entonces de una relación para consigo mismo [*à soi*] en tanto que otro, o [algo] otro. Tener sentido, o hacer sentido, o ser sensato [*sensé*: dotado de sentido], es ser para sí [*à soi*] en tanto que [algo] de lo otro afecta esta ipseidad, y que esta afección no se deja reducir ni retener en el *ipse* en cuanto tal. (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 6)

Se trata de una relación que involucra a un otro para afectarse a sí mismo. El sentido, por tanto, es una afección de un sí mismo que pasa por el otro. De esta manera, la afección –el tocar– entra en juego en la cuestión del sentido que no puede entenderse sólo a la manera inteligible, sino también sensible, en tanto que afección y direccionalidad: sigue un camino que le empuja hacia fuera para encontrarse hacia dentro.

Hasta ahora se ha expresado la relación como de *relación a sí (à soi)*, pero, cabe señalar, al igual que hace Nancy, que dicha relación nos involucra hasta el punto de tener que hablar de relación *à moi*, a mí. Un "a mí" que no implica inmediatamente una mismidad, sino un espacio abierto donde las voces puedan resonar y desapropiarse, como en una cueva en la que el eco hace indistinguible la primera voz de las sucesivas:

> "*La apertura en sí* en los dos sentidos que puede tomar esta expresión: es la apertura al interior de mí y la apertura misma, absolutamente. En ella está "yo" en

[129]Cabe aquí un comentario acerca de nuevo de la traducción, en este caso la expresión francesa *rapport à soi* puede entenderse como relación o como remitencia a sí (consigo, etc.). Lo destacable es que esta remitencia no se dirige a nada exterior al sentido, se trataría así de una "reflexividad" que no confiere ninguna unidad ni subjetividad.

> tanto que apertura, yo en tanto que caja de resonancia sobre la cual vienen a golpear, resbalar, frotar los acordes y los acentos de las voces de fuera, las voces divinas"[130].

La apertura que se menciona en el texto indica la tensión, fractura[131] y espaciamiento. Cuando se abre una puerta la pared queda fracturada, dejando un agujero. La fractura es necesaria para que haya una posibilidad de transmisión, de paso[132] y de circulación.

Cabe aquí apuntar que la apertura del sentido se debe entender, también, como espaciamiento. El espaciamiento, en tanto que lugar de la extensión o superficie tiene relación con la noción de *arealidad* que Nancy desarrolla en *Corpus*: ""Arealidad" es una palabra envejecida, que significa la naturaleza o la propiedad de *área*" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 33). Una apertura siempre abre un lugar, un espacio de paso, y el sentido es la extensión de ese espacio[133], el separarse y extenderse. El sentido es el abrirse del cuerpo (en sus orificios, en los labios que se separan y dejan un lugar en medio, el extenderse en la piel, que se extiende por todo el cuerpo y con el exterior).

Continuando con la relación que abre el sentido, hay que precisar que toda relación está suspendida sobre la fractura y la fragilidad, el vacío siempre presente de la caída. La relación que abre el sentido lo hace al modo de la compartición, "no hay sentido si el sentido no se comparte" (Nancy J.-L. , Ser singular plural, 2006, pág. 18). *Partage*[134] es

---

[130] " *l'ouverture en soi* dans les deux sens que peut prendre cette expression: elle est l'ouverture à l'intérieur de moi et l'ouverture même, absolument. En elle est " moi" en tant qu'ouverture, moi en tant que caisse de résonance sur laquelle viennent frapper, glisser, frotter les accords et les accents des voix du dehors, des voix divines. " (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 169)

[131] En la familia semántica de la fractura se encuentra el fragmento, a quien Nancy dedica especial atención en una de sus primeras obras, *El absoluto literario*. No se puede entender el fragmento como algo que pudiera, en algún momento, ser acabado, el inacabamiento es un rasgo esencial al fragmento. Por eso puede entenderse como "proyecto: el fragmento-proyecto no funciona como programa o prospectiva, sino como proyección *inmediata* de lo que, sin embargo, no acaba" (Nancy & Lacoue-Labarthe, El absoluto literario, 2012, pág. 87). El fragmento, por tanto, siempre está emitido, enviado hacia delante, sin que esa emisión pueda encontrar un fin en el que detenerse.

[132]Es muy interesante que la palabra francesa para "paso" sea *pas*, que a la vez significa "no", el paso está siempre por tanto interrumpido por un no-paso, por una negación o una imposibilidad, siguiendo con el juego que nos brinda el lenguaje: im*pas*ibilidad

[133] Crisitina Rodríguez Marciel sostiene la tesis de que el pensamiento de Nancy es un pensamiento espacial, de superficies: "*Topos* desbordados, dislocados, asignados, abiertos por *tropos. Tropos* que, a su vez, sincopan para dar lugar a los lugares: *topos*. El lugar y la traslación, la circulación, el transporte o la dirección. Esto, nos dice Nancy, es lo "propio" del pensamiento ahí donde una *res cogitans* tiene mucho que ver con una *res extensa* cuando la primera no es entendida como operación mental, sino como relación con el mundo, experiencia, impulso, ímpetu, inquietud del sentido". (Rodriguez Marciel, 2011, pág. 24)

[134] Recordamos lo que Nancy apunta a propósito de la traducción de *partage*: "Ya la propia palabra francesa "*partage*" no tiene en español, por supuesto, un equivalente exacto, como también sucede en otras lenguas: el doble valor de división o partición, y de reparto, distribución y comunicación acaso sólo se encuentra en la lengua francesa. Este doble valor tiene lugar en un equilibrio muy delicado (…).

la palabra que Nancy utiliza en el texto original, y que ha elevado hasta el estatuto de categoría teórica. El sentido, en tanto que movimiento y movimiento en relación, se comparte en la medida en que se parte, se rompe, se quiebra y está en relación.

> "El sentido no tiene sentido sino en el acto de una comunicación, de una compartición, que no es precisamente la transferencia de una información–. Verdaderamente, por otra parte, solo entre memorias de ordenadores hay verdadera transferencia de información, entre nosotros, el más mínimo paso de información crea enseguida compartición: la información toma como mínimo el *sentido* de venir del uno al otro, y de convertirse así, más allá y fuera de la significación que contiene, en el movimiento de uno y otro en o hacia el sentido, el sentido *de* uno y otro en o hacia el sentido, el sentido *de* uno y otro *de* su "ser en común" (donde el "en" designa la dimensión del sentido y no la substancialidad de una comunidad)." (Nancy J.-L. , En torno a la noción de comunidad literaria, 2014, pág. 25)

La partición remite de nuevo a la idea del fragmento, del inacabamiento, de la imposibilidad de cierre. La comunicación de sentido, incluso el sentido mismo como tal relación de comunicación, se encuentran suspendidos en la fractura. Pues cuando una información se com-parte, siempre queda algo fuera de la comunicación, fuera de un pretendido "sentido único". "El sentido es desde ahora la menos compartida de todas las cosas del mundo" (Nancy, 2002, pág. 1), pero al mismo tiempo "el sentido no tiene sentido, sino en el acto de una comunicación, de una compartición" (Nancy, 2014, pág. 25). Nancy puede afirmar ambas frases sin contradicción, porque la compartición del sentido consiste en la imposibilidad de la compartición en una comunión. El sentido solo se da en un compartir, en una relación que siempre es fallida, una relación sin relación, una comunicación que nunca se realiza del todo, que siempre se quiebra. El sentido tiene que ver con este tipo de relación interrumpida, frágil, incompleta.

"*Partage*" se ha convertido en un término muy utilizado en lo contextos humanitarios, morales, para designar un reparto comunicativo, un intercambio participativo. Ciertas comunidades cristianas empezaron a llamar "*partage*" a la celebración de lo que antes se denominaba la "comunión". En un sentido, "*partage*" [partición, reparto o compartición], consiste en una suerte de sustitutivo, a la vez, de la puesta en "común" y de la "comunicación", sustitutivo que el inconsciente colectivo ha empleado, sin duda, para evitar, por una parte, las connotaciones comunistas, y, por otra, las que se deben al sentido técnico y publicitario adquirido por la "comunicación". A causa de este hecho, "*partage*" se ha vuelto una palabra algo molesta en francés, embadurnada en demasía de la unción fraternizadora y dadivosa." (Nancy J.-L. , La partición de las voces, 2013, págs. 7-8)

Por último, en la relación que abre el sentido cabe incluir la noción de síncope[135]. Se trata de una noción que expresa muy atinadamente la relación sin relación en que consiste el sentido. El síncope es introducido en la obra de Nancy a propósito de la discusión con Kant en *Le discours de la syncope, I Logodaedalus*. Sin entrar en la cuestión de fondo que este texto trata rescatemos la definición que propone Nancy:

> "el síncope no es nada, no tiene poder. El síncope no es un paso negativo de un momento a otro, no es un agujero que serviría de puente. Tiene muy exactamente la naturaleza instantánea, puntual y discreta (en el sentido matemático) del cogito: y entendemos además que si no es el cogito, tampoco hay cogito sin él. El síncope (en griego, por ejemplo, el hecho de quitar una letra de una palabra; en música, un golpe fuerte sobre un silencio) une y disjunta a la vez. Por supuesto, las dos operaciones no pueden sumarse; tampoco se anulan entre sí; queda el síncope mismo, el mismo síncope, es decir cortado en pedazos (ésta es la primera acepción) y en cierto modo reunido, apretado por la amputación. *El mismo se erige allí por su resección*: de allí proviene la figura indecidible llamada "castración"."[136]

[135] "Desde el punto de vista médico, un síncope es una pérdida breve del conocimiento, como un desmayo o un vahído. Fonéticamente, es la pérdida de un sonido del interior de una palabra o en la unión de dos palabras. Musicalmente, el síncope es una desviación rítmica, como el latido perdido que se desvía del tempo regular. El uso coloquial francés de *avoir une syncope* tiene el sentido figurado de "casi me da un infarto" o "casi lo pierdo". La síncopa invoca la noción de algo que "no es" nada en sí mismo, pero que crea una distinción entre lo que le precede y lo que le sucede. El síncope es una pérdida de conciencia, de dicción o de compás que se aparta de un curso de otro modo establecido, y que, precisamente por ser una 'pérdida', crea una diferencia, sin conjugar ni anular la regularidad de su contexto, o lo que sea que exista 'antes' y 'después'".
"Medically, a syncope is a brief loss of consciousness, as in a swoon or faint. Phonetically, it is the loss of a sound from the interior of a word or at the juncture of two words. Musically, the syncope is a rhythmic deviation, such as the missed beat diverging from regular tempo. The French colloquial use of *avoir une syncope* has the figurate sens of 'I almost had a heart attack' or 'I almost lost it'. Syncopation invokes the notion of something that 'is' nothing in itself, but that creates a distinction between what precedes and succeeds it. The syncope is a loss of consciousness, diction or beat that departs from an otherwise established course, and that, precisely in being a 'loss', creates a difference, without conjoining or nullifying the regularity of its context, or whatever exists 'before' and 'after' it". (Gratton & Morin, 2015, pág. 226)

[136] "la syncope n'est rien, n'a pas de pouvoir. La syncope n'est pas un passage négatif d'un moment à un autre, elle n'est pas un trou qui servirait de passerelle. Elle a très exactement la nature instantanée, ponctuelle et discrète (au sens mathématique) du *cogito* : et on lo comprend d'ailleurs que si elle n'*est* pas le *cogito*, il n'y a pas non plus de *cogito* sans elle. La syncope (en grec, par exemple, le fait d'enlever une lettre dans un mot ; en musique, un temps fort sur un silence) ajointe et disjointe *à la fois*. Les deux opérations ne peuvent, bien sûr, s'additionner; elles ne s'annulent pas non plus ; il reste la syncope même, le même syncopé, c'est-à-dire taillé en pièces (c'est le premier sens) *et* en quelque sorte réuni, resserré pas amputation. *Le même y est érigé par sa résection* : l'indécidable figure dite de la " castration " provient de là. " (Nancy, Le discours de la syncope, I Logodaedalus, 1976, págs. 13-14)

Nancy recoge el significado primero de síncopa[137], la contracción de una palabra por la eliminación de alguna de sus letras o fonemas, para ejemplificar el movimiento por el cual algo nuevo surge sin que nada haya sido añadido, por eso dice que la síncopa no es nada, ya que sólo puede ser tratada en término negativos, de ausencia. De la misma manera, en música la síncopa es el silencio que se introduce a modo de interrupción para generar un ritmo, de ahí la figura de la "castración", ya que actúa como corte[138].

El síncope, además, remite a una dolencia, a una tensión del cuerpo que por un momento queda paralizado, suspendido, para recobrar bruscamente su marcha, su ritmo. Ese momento de suspensión, de estar en vilo, sin seguridad en la respuesta, es lo esencial de toda relación, en especial de la relación que abre el sentido y de la relación de los cuerpos unos con otros.

El sentido se confunde con el fin en una concepción que entiende el sentido como aquello que da razón de ser y el fin como lo que justifica la presencia o existencia de algo. La pregunta por los fines, por que haya algo así como un fin, finalidad, *telos* en el mundo es, a la vez, la pregunta por el sentido del mundo. Por tanto, el cuestionamiento que tras la sentencia de Nietzsche recae sobre el sentido es el cuestionamiento por el fin. "Toda la apuesta del fin de la filosofía confluye allí: en la exigencia de tener que abrir el pensamiento de la finitud, de abrir para la filosofía misma este pensamiento que obsesiona y que imanta toda nuestra tradición" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 55). Ante esta necesidad imperante de pensar el fin, el fin de los fines o el fin del sentido, Nancy propone un pensamiento finito[139], que como tal pueda hacerse cargo de tal objeto: la finitud.

> El pensamiento finito pone en juego tres cosas:
>
> a) Constata el hecho de que el pensamiento de Occidente y sus grandes relatos significativos están acabados. Han perdido su sentido y valor.

[137] En castellano existen las palabras "síncope" y "síncopa", cada una de ellas pertenece a un ámbito distinto, la primera a la medicina y la segunda a la lingüística y la música; ambas provienen del término griego *synkope* y comparten la idea de la reducción por contracción.

[138] "El síncope como corte separa y une, lo que implica que en la interrupción siempre hay más de uno. Síncope como corte de una relación o, mejor dicho, el momento en el cual se da la relación misma, interrupción de la relación que da lugar a la relación: diferimientom espaciamiento, distinción. La relación tiene lugar como interrupción, como diferimiento: *co* de co-pertenencia en donde se pertenece y no se pertenece como sucede en la comunidad o en el *co* del coito que no es sino un ir y venir." (Cortés, 2014, pág. 111)

[139]"El pensamiento de tal "objeto" [la finitud del sentido] debe desposar su forma o su condición, siendo él mismo un pensamiento finito" (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 4)

b) Lo cual requiere la necesidad de inventar un pensamiento adecuado y a la altura de la pérdida de significación de la finitud esencial de todo sentido y pensar.

c) Todo aquello que expresa la finitud del sentido ha de ser, a su vez, finito. La cuestión que se plantea es, entonces, ¿cómo expresar todo el sentido indivisible en un solo pensamiento y en el límite? (De Peretti, Vidarte, & Mora, 2006, pág. 22)

La finitud del sentido atañe a la equivocidad del sentido, a la no unidad, en otras palabras, a la imposibilidad de un sentido último, estable, identificable. Hemos estudiado que el sentido es un movimiento de referencialidad continuo, sin principio ni fin, abertura de un devenir incesante. El movimiento del sentido interrumpe la posibilidad de un sentido unívoco, por eso, "la *finitud* designa la "esencial" multiplicidad y la "esencial" no-reabsorción del sentido o del ser" (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 9). La multiplicidad del sentido consiste en la partición del sentido, su extensión espacial, su reparto en los sentidos (del cuerpo) y, también su estructura zonal, ya que "el sentir es necesariamente local. *Un sentir sin diferencia y sin localidad –un sentir sin mundo—no sería jamás uno* (no sería jamás 'uno', jamás ese singular que él es). Así, el cuerpo erótico está zonificado, o no es." (Nancy, El sentido del mundo, 2003, págs. 187-188).

"*La finitud es la responsabilidad del sentido*, absolutamente. No hay otra. Se dirá entonces también: la finitud es el *reparto* [partición, *partage*] del sentido" (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 15). También habría que oír aquí que la finitud es la partición del sentido. La finitud del sentido lo parte, lo reparte y lo comparte: la finitud, desde el interior del sentido, lo hace estallar, lo extiende y de esta manera lo hace (in)finito. El uso aquí de los paréntesis que abrazan la partícula *in* señala que en la propia finitud se encuentra la infinitud. La finitud que habita en el sentido, que lo multiplica en infinitos sentidos, hace de él un movimiento de referencialidad infinito, fragmentado, interrumpido. Se trata de un sentido incompleto y, por ello, finito, atravesado justamente en esa partición finita, por la infinitud[140].

[140] El uso que hace Nancy de la noción de (in)finito proviene de su estudio sobre Hegel en *Hegel. La inquietud de lo negativo*. En esta obra Nancy distingue el "infinito malo" de lo que, en contraposición, podría ser el "infinito bueno": "Un proceso infinito no va "al infinito", como al término siempre diferido de una progresión (Hegel llama a eso "infinito malo"): es la inestabilidad de toda determinación finita, el arrebato de la presencia y de lo dado en el movimiento de la presentación y del don. Tal es la primera y fundamental significación de la negatividad absoluta: lo negativo es el prefijo de lo *in*-finito, en cuanto afirmación de que toda finitud (y todo ser *es* finito) excede en sí su determinidad. La finitud es en la relación infinita." (Nancy J.-L. , Hegel. La inquietud de lo negativo, 2005, págs. 18-19)

La relación finito/infinito se juega en el movimiento de dar presencia, el devenir de las cosas; la relación finito/infinito es en ese movimiento (que de nuevo es el del sentido: dar sentido a las cosas es también darles ser, donarlas)[141]. Lo que se abre con la cuestión de la finitud del sentido es la existencia finita, que emerge en un acto inestable, indeterminable y por ello infinito. En ocasiones Nancy habla de "infinito en acto" para referirse a este movimiento de partición y participación de la finitud y para subrayar que no se trata el infinito diferido, del infinito como sucesión de sentidos finitos, elementales.

Uno de los lugares donde esta noción se hace presente es en los sentidos del cuerpo. Los sentidos están partidos, repartidos por el cuerpo y compartidos por los otros que nos afectan, "los sentidos, en cualquier sentido que se dé a esa palabra, son siempre interrumpidos, partidos, divididos en su intimidad, compartidos por Otro, por una alteridad que los hace, a su vez, infinitos" (Santos, 2006, pág. 106). La capacidad de afección recorre todo el cuerpo en virtud de una exposición a lo otro. De nuevo volvemos a la idea del sentido como apertura a una relación *à soi*, en la que el *à* rompe, fractura e interrumpe la posibilidad de la mismidad a la vez que le da lugar.

El sentido del sentido o más bien el sentir del sentido no es la aprehensión de algo presente, sino la puesta en marcha de un dinamismo de infinitud en acto, una operación de porvenir inacabable, en el que la llegada nunca se hace presente. La infinitud está implícita en cada instante del cuerpo que difiere la afección de un cuerpo a otro y en toda su extensión. Esta reflexión alcanza su comprensión desde el momento en el que atendemos a la ontología relacional nancyana, en la que la relación es un juego de compartición, de fractura infinita.

[141]"El acto de lo infinito es cualquier cosa menos algo dado. Es antes bien aquello por lo cual algo dado es dado. Es su condición, no solo de posibilidad, sino de efectividad: su don mismo, es decir, el don de su manifestación de su llegada a la existencia" (Nancy J.-L. , Hegel. La inquietud de lo negativo, 2005, pág. 32)

2. SENTIR (CON) LOS SENTIDOS

En *Sentido y sensibilidad,* Marianne, la hermana algo insensata, romántica, enamoradiza, que se deja llevar, encarna el sentido del cuerpo –la sensibilidad de los cinco sentidos. La capacidad de afectar y ser afectada es otra de las dimensiones del sentido. La percepción sensible es el primer paso en la adquisición de conocimiento, así lo escribe Aristóteles, introduciendo además el deseo en el comienzo: "Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones" (Aristóteles, Metafísica, 2014, págs. 73, 980a). Las sensaciones producen placer, por eso las amamos, tendemos a ellas. Las sensaciones funcionan como motor, son aquello que nos anima, que nos mueve. Ya se ha expuesto que la palabra "emoción" incluye el sentido de "moción", *motus*, es decir, remite al movimiento. Nancy acude a la palabra alemana *ruhr* para ver en ella la familia semántica de mover, agitar y tocar: "esta familia semántica es la de un movimiento que no es ni el movimiento local (…), ni el de transformación (…) sino el movimiento que podemos al menos mal designar bajo el nombre de "emoción", término que modaliza la "moción", transcripción más próxima del latín *motus* tomado del verbo *moveré* de donde también hemos guardado "mover" y "conmover"" (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, págs. 11-12).

Aristóteles ya observó esta dimensión de las sensaciones. No sólo estas mueven a los seres, sino que son lo que diferencia a los animales de otros seres, las plantas; siendo ambos seres vivientes, según el filósofo griego, los animales son seres sintientes.

> "el animal lo es primariamente en virtud de la sensación: de ahí que a aquellos seres que ni se mueven ni cambian de lugar, pero poseen sensación, los llamemos animales o simplemente vivientes. Por otra parte, la actividad sensorial más primitiva que se da en todos los animales es el tacto" (Aristóteles, 2010, págs. 73, 413b)

Tal y como se puede leer en este texto, en la clasificación de las sensaciones –o sentidos que se dirá más adelante– el tacto es el más primitivo, es decir, el primero, y en tanto que tal el resto de los sentidos pueden referirse en alguna medida al tacto, "sin el tacto no se da ninguna de las restantes sensaciones, mientras que el tacto sí que se da sin que se den las demás: así, muchos animales carecen de vista, de oído y de olfato" (Aristóteles, 2010, págs. 78, 415a). Nancy permanece fiel a esta idea introduciendo el elemento de la separación cuando dice que "sólo un cuerpo separado puede tocar. Solo

él puede también separar enteramente su tacto de sus otros sentidos, es decir, construir como sentido autónomo aquello que, sin embargo, atraviesa todos los sentidos en tanto se diferencia en ellos, distinguiéndose a la vez él mismo como una suerte de razón común" (Nancy, 2013, pág. 14). El tacto, en ambos autores, atraviesa todos los sentidos. Estamos aquí, sin haberlo hecho explícito, hablando del cuerpo, de los sentidos del cuerpo –los cinco sentidos reunidos por "una suerte de razón común". Podría decirse que el tacto es el sentido que da sentido a los otros y, por tanto, que da sentido al cuerpo y viceversa, ya que el tacto necesita de cuerpos separados, "todo comienza cuando dos cuerpos se distancian y se distinguen uno del otro" (Nancy, 2013, pág. 12). En esa separación necesaria comienza el sentido del tacto.

Más allá de la diferencia que puede hacerse entre los sentidos, la lectura de Aristóteles conecta de nuevo con Nancy en la medida en que vincula el tacto con el deseo: "Aquellos vivientes que poseen tacto poseen también deseo" (Aristóteles, 2010, págs. 77, 414b), a lo que Nancy apostilla: "¿será que hay deseo que no desee tocar?, si tocar da el placer del deseo mismo" (Nancy, 2013, pág. 21).

Tocar es el sentido que mueve, el cuerpo se ve movido por el deseo de tocar, de sentir y de sentirse sintiendo. De esta manera, el título de este apartado cobra un nuevo *sentido*, ya que el *con* podría estar en representación del tocar que atraviesa los sentidos de los sentidos, los sentidos del cuerpo. Sentir con los sentidos no es otra cosa que tocar los sentidos.

2.1. RELACIÓN *SIN* RELACIÓN: LA INCONMENSURABILIDAD DEL SEXO

En el momento de analizar el desplazamiento que hace Nancy de la noción de sentido ha aparecido el problema de la relación y han sido avanzados algunas de sus vertientes. En tanto que el tocar aparece en la obra de Nancy como la relación paradigmática, esta cuestión merece ser estudiada con detenimiento.

Cuando Nancy habla de relación lo hace desde una perspectiva ontológica. La relación no juega en la lógica del par, del binomio, se inscribe en la existencia misma. En tanto que relacional, la ontología de Nancy es eminentemente estética, por lo que cuando

habla de relación esta se concreta en los cuerpos. Dicho de otra forma, la existencia no es sino la relación de (entre)[142] los cuerpos.

Con esta premisa, Nancy elabora su reflexión acerca de la relación, principalmente en las obras dedicadas al sentido, el tacto y el cuerpo, apreciándose así el carácter profundamente corporal de su estética y de su ontología.

A partir del estudio de las palabras alemanas *Rühren*, *Berühren* y *Aufruhr*, Nancy localiza una raíz común para los términos "mover", "agitar", "tocar" y "levantamiento". El parentesco entre estas palabras lleva a una reflexión en la que el tocar despliega su dimensión dinámica y se instala en el corazón del movimiento que inaugura la relación. Cuando decimos que algo nos toca queremos decir que nos conmueve, que nos afecta y, de manera casi literal, que nos sacude, provoca un escalofrío, un temblor. La sensación producida por la presencia próxima de otro cuerpo es pluridireccional, es decir, no es sólo una sensación agradable, sino, al mismo tiempo, inquietante.

> "Tocar estremece y hace mover. Apenas acerco mi cuerpo a otro cuerpo (…) desplazo al otro, aunque fuera una distancia infinitesimal, y el otro me distancia de él, me retiene en algún modo. Tocar acciona y reacciona al mismo tiempo. Tocar atrae y rechaza. Tocar empuja y repele, pulsión y repulsión, ritmo de fuera y dentro, de la ingestión y la deyección, de lo propio y lo impropio." (Nancy, 2013, pág. 12)

El movimiento que acciona el tocar es un vaivén, un balanceo que no oscila entre dos puntos fijos y previos, sino que sitúa en la indeterminabilidad aquello que toca y conecta. En un mismo tiempo, de golpe, *du coup*, los cuerpos que se tocan se separan, no hay tocar sin distancia y distinción. El ritmo del movimiento (habrá que oír aquí emoción, agitación, temblor) toca en las dicotomías clásicas desestabilizando su presunto equilibrio. Así, el tocar se sitúa *entre* el dentro y el fuera, lo propio y lo impropio, etc. En tanto que relación, el tocar es el tercero incluso que fractura el orden del par. No se trata, en el contacto, de reunir en una unidad previa –es decir, volver a reunir—lo que se encuentra disgregado, sino que el movimiento del tocar permite la distinción y la separación necesarias para delimitar el *cada uno*. Por eso, dice Nancy, que el tocar es "abertura de la relación. La relación no busca restaurar una indistinción: celebra la distinción, anuncia el reencuentro, es decir, precisamente el contacto"

[142] Cabría aquí una enumeración de las preposiciones en castellano, ya que todas funcionan como matices de la relación de los cuerpos. Así, podría decirse *a* los cuerpos, *ante* los cuerpos, *bajo* los cuerpos, etc.

(Nancy, 2013, pág. 14). Dado que la relación es originaria, no es un movimiento que venga de manera posterior a conectar los términos, los cuerpos, es *en* la relación táctil donde los cuerpos se separan, de hecho, "el contacto no anula la separación, más bien al contrario" (Nancy, 2013, pág. 15).

La separación y distinción de los cuerpos son, asimismo, las condiciones del sentido, ya que "si los cuerpos no se distinguiesen, no serían cuerpos, sino lo indistinto de una materia informe. Si se distinguen, lo hacen necesariamente en el doble sentido de que se separan y de que esta separación permite que uno tenga relación con el otro" (Nancy, El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 27). La condición de la relación es la separación, una separación que, a su vez, sólo se hace presente en el momento (en la puntualidad) del toque, es decir, cuando dos cuerpos se acercan, tendidos uno hacia el otro, en el deseo de engullir al otro, de anularlo, ahí es cuando su distinción se hace patente, palpable, en la imposibilidad última de traspasar la piel del otro y apropiárselo.

¿Cómo es este contacto que no anula la separación? O, en otras palabras, ¿cómo relacionarse sin fundirse unos con otros? Retomamos aquí la reflexión a propósito del neologismo *expeausition*, para indicar, aproximar la relación que propone Nancy a su ontología:

> "Todo mi ser es contacto. Todo mi ser es tocado/tocante. Esto quiere decir también, abierto al afuera, abierto por todos sus orificios, mis oídos, mis ojos, mi boca, mis narices –y por supuesto todos esos canales de la ingestión y digestión como aquellos de mis humores, de mis sudores y de mis líquidos sexuales. La piel se esfuerza por extender alrededor de estas aberturas, de estas entradas-y-salidas, una envoltura que al mismo tiempo que las sitúa y especifica desenvuelve para ella misma esa capacidad de ser afectado y de desearlo." (Nancy, 2013, pág. 16)

Nancy sitúa el estado tocado/tocante en el momento mismo del nacimiento – "al separarse, él [el bebé] conquista aquella nueva posibilidad de la que no conocía más que un bosquejo: la posibilidad de la relación y el contacto" (Nancy, 2013, pág. 13)–, lo que implica un estatuto existencial del tocar y, con él, de la exposición (*expeausition*).

La narración nancyana cobra tintes amorosos, o al menos deseantes, seductores; "ese juego y ese ritmo del tacto son el *rühren* de un deseo" (Nancy, 2013, pág. 20), no solo porque cierto toque sea placentero, sino porque es apertura y llamada al otro, a los otros cuerpos, "la relación no es más que la puesta en juego de un compartir de un adentro y

un afuera" (Nancy, 2013, pág. 21). La relación se inscribe en el régimen del *partager*, es decir, de compartir, partir, repartir, pero no en el de la equivalencia, la proporción y la mesura. Toda relación es desequilibrada y desborda los cuerpos, por eso, "el primer y antiguamente más conocido sentido de *ruhr* ha sido aquel del goce amoroso y sexual" (Nancy, 2013, pág. 21). De ahí que Nancy se detenga a comentar la relación sexual.

A partir de aquí seguimos a Jordi Massó y Cristina Rodríguez Marciel cuando afirman que "lo que la relación sexual abre, como paradigma de la relación en general, es, sencillamente, un orden del "sentido" que ya no es del orden de las significaciones" (Nancy, Sexistencia, 2020, pág. 12). Uno de los lugares donde Nancy aborda el tema es *El "hay" de la relación sexual.* Es un libro en el que nuestro autor dialoga con el psicoanálisis, en concreto con Lacan y su afirmación "no hay relación sexual". No podemos detenernos en un análisis profundo de la relación entre Nancy y el psicoanálisis[143] que, por otra parte, es una cuestión indudablemente importante, rica y de gran interés. Lamentablemente, el tiempo y el espacio impiden hacer de este el lugar para dicho estudio. Asumiendo la laguna que esta falta –haciendo un guiño a Lacan— implica, el acercamiento a la obra se lleva a cabo con la intención de recoger en ella aquellos aspectos que, acerca de la cuestión de la relación, sirvan para entender mejor el planteamiento de Nancy respecto al tocar.

La tesis fundamental de Nancy es que la relación es una relación sin relación. Para Lacan no hay relación sexual, que sería aquella relación sin resto en la que ambas partes agotan lo mismo. Nancy retoma esta sentencia de Lacan para darle la vuelta y explicar el "hay" de la relación sexual. Para Nancy lo que sí hay es precisamente relación sexual, pero porque es esta relación la que ejemplifica la relación sin relación así entendida.

> "Lo que tiene lugar como relación no es un puente tendido entre dos individuos, ni la producción de un tercero. Lo que tiene lugar es la inconmensurabilidad de ambos. Es en la medida en que son inconmensurables por lo que entran en relación, o por lo que la relación los atraviesa." (Nancy, El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 9)

[143] El propio Nancy advierte que su acercamiento no pretende ser un análisis exhaustivo: "Lo que me interesa no puede consistir en profundizar en los pormenores ni tampoco en las transformaciones de estos enunciados fundamentales o matriciales en la estructura de la teoría psicoanalítica: no poseo para eso ninguna competencia, ni teórica ni clínica" (Nancy J.-L. , El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 13)

Los seres singulares[144] son inconmensurables, por tanto, siempre queda un resto, algo que no se completa en la relación, la relación no puede cerrarse, es infinita. No se trata de una cuantificación infinita, sino de una alteridad radical que no es mensurable; hay siempre en el otro una alteridad que no es abordable, es lo sin relación; así y todo, esa alteridad sin relación es la condición de cualquier relación. En esta pequeña obra Nancy retoma lo que se entiende por relación bajo la idea de entender el sentido a través de la relación sexual, que define de la siguiente manera:

> "La relación designa entonces con toda exactitud aquello que no es la cosa: aquello que no es ninguna cosa (ninguna sustancia, ninguna *entelequia*), sino aquello que (si es que todavía puede decirse "aquello que": "esto", aquí, tiene un valor distinto que en el caso de la cosa) ocurre entre cosas, de una cosa a la otra." (Nancy, El "hay" de la relación sexual, 2011, págs. 23-24)

En francés, *rapport*[145], incluye los significados de proporción, equivalencia y equilibrio. Es en este sentido en el que podemos decir que no hay relación sexual, "no hay renta, ni informe, ni conformidad, ni proporción determinada para aquello de lo que se trata cuando una pareja se aparea" (Nancy, El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 21). El "hay" de la relación sexual puede ser abordado desde la noción de *síncope* como ese instante de fractura que permite la continuidad del ritmo.

La relación se comprende como un *entre*[146], como un espacio que reúne a la vez que separa, un *entre* que tiene las características del *partage* y del espaciamiento, de la apertura y de la fractura. Para que haya relación, para que haya un *entre* tiene que haber separación, los cuerpos han de estar separados, espaciados, distantes. De la misma manera que el sentido del sentido consiste en una relación *à soi*, en la que el *à* empuja fuera del mismo, la relación del sentido tiene que dejar un espacio entre los términos, un

---

[144]En la cita anterior, Nancy utiliza el término *individuos*, sin embargo, es conveniente dejar a un lado este término que connota la no-división y, por tanto, la unidad en sí mismos. Es preferible hacer entrar en escena el término *seres singulares*, ya que será la expresión que veremos en la ontología nancyniana y refleja con más exactitud la propuesta de este ensayo.

[145] Tal y como indican los traductores Cristina de Peretti y Francisco J. Vidarte "no debe perderse de vista que el término *rapport* tiene en francés estas tres principales acepciones, que aparecen en este mismo texto: a) relación entre personas o cosas; b) informe, parte; c) beneficio reportado, renta, provecho." (Nancy J.-L. , El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 66)

[146] "El sexo es el juego del goce del entre, donde no hay otro fin para la existencia sino lo que está en juego en este juego (el *jouer* of *jouir*, el juego involucrado en esta dicha). Pero esta relación es siempre hic et nunc, emplazada y espaciada, repartida, *este* instante."

"Sex is the play of the enjoyment of the *between*, where there is no other end to existence but what is at stake in this play (the *jouer* of *jouir*, the play involved in this bliss). But this *rapport* is always *hic et nunc*, emplaced and spaced, shared out, *this* instant " (Gratton & Morin, 2015, pág. 216)

espacio que no los separa más de lo que los une y que no los distingue más de lo que los aproxima.

> "Para que haya relación tiene que haber distinción de lugares, diferencia de tiempos, intervalo vacío entre los cuerpos y posibilidad de emisión y recepción de un decir, o cuando menos ordenación de un sentido –sentido sensual, y sentido significante, aunque no sea más que un significado inacabado–. En resumen, tiene que haber distancia, separación, no unidad, sin-relación. Tiene que no haber relación para que haya relación." (Ingala, 2014, pág. 170)

La cuestión del *entre* y de la distancia[147] resulta imprescindible para entender la relación de los cuerpos. La conexión entre el sentido y el *entre* de la relación se puede observar en la cuestión del cuerpo y en la de la escritura: "La escritura en sentido moderno designa el acontecimiento del sentido, y el sentido como acontecimiento" (Nancy, En torno a la noción de comunidad literaria, 2014, pág. 24). El sentido, por tanto, es entendido como acontecimiento, no como aquello que se esconde detrás de la escritura y el arte y conserva su verdad, dispuesta para ser descubierta, sino que el sentido es una apertura. El sentido acontece en cada brecha (del lenguaje, del arte, de la escritura), en cada rajadura y en cada fractura del ser; es ya el advenimiento de los entes. En otras palabras: el sentido acontece en cada *entre*. Por tanto, *entre* los cuerpos, *entre* las palabras. Este acontecer mediante la escritura (y el acontecer de la escritura misma) sobreviene en un fondo precario, inestable, confuso y siempre presto para el derrumbamiento. El *entre* del que hablamos acaece en la comunicación de sentido y también en la comparecencia de los cuerpos.

> "No hay relación sexual" se formula de varias maneras: no hay proporción, ni conmensurabilidad, ni tampoco hay conclusión. La relación sexual no se escribe, en el sentido de que no hay un atestado, ni un "informe". Pero precisamente por eso decimos que existe una relación verdadera, que exige inconmensurabilidad y una forma de no-conclusión. Una relación se mantiene. Es algo que no acaba. Una relación acabada, consumada, es o bien una ruptura o bien una fusión. Y en la

[147]"La distancia es el lugar del *entre*, del no estar ni en un lado ni en el otro pero tampoco equidistante ni indiferente: el lugar de la insuficiencia y la incomodidad. Ni en un lado ni en el otro, pero siempre tomando partido: sabiéndose implicado y contingente. Ningún espacio absoluto (ningún absoluto es respetable), ni la Arquitectura con mayúsculas ni la Historia con mayúsculas, dejan sitio para ese *entre*, el desvío, el desplazamiento sin origen ni meta. No localizable, pero local, agarrado a tierra y al momento." (Rampérez, 2018, pág. 18)

> fusión ya no existe relación. Por lo tanto, sería más acertado decir que el placer es inconcebible y no que es imposible" (Nancy & Van Reeth, El goce, 2015, pág. 49)

A lo que apunta Nancy es a la inconmensurabilidad de la relación que impide su realización, "el vacío que relaciona sin reunir, o que reúne sin reunir, o que une sin acabar, o que acaba sin llevar hasta el final" (Nancy, El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 28). Esta relación inconmensurable tiene su traducción corporal en el goce[148], en el movimiento del goce:

> "El movimiento rítmico y el desbordamiento, las emanaciones que no son sólo de líquidos sino de los cuerpos enteros que se derraman el uno contra el otro, el uno en el otro y apartándose uno del otro para retomarse y volver una vez más juntos en la sucesión de olas en que ellos se convierten el uno por el otro, ese movimiento no pertenece a algún proceso de acción ni de cognición" (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 21)

Gozar irrumpe en el sentido entendido como equilibrio y reparto al insertar en él, en el sentido *sensato*, la insensatez que entra por los sentidos del cuerpo, la incoherencia (recordemos, no por ello nihilista) y la imposibilidad para dejarse atrapar del cuerpo en estado de goce, del cuerpo gozoso. El cuerpo que goza se ve alterado por lo otro que le atraviesa en el goce.

> "El goce nace del hecho de que no tiene última palabra y que sus palabras o sus silencios no son de conclusión sino de apertura y de apelación. No "dije" sino "dime" o "déjame decir". No decimos (como con Sade) "yo gozo" o "tú gozas" para enunciar un significado, sino que lo decimos para sentir que el decir resuena con goce.
>
> Así como el goce es el placer que no es terminal ni preliminar, sino un placer exento de tener que empezar y terminar, así el sentido gozoso es el sentido que no termina ni en la significación ni en el sentido. "Gozar-sentido" como dice Lacan, pero hay que tener claro que el goce es siempre el resultado del sentido en todos los sentidos. Gozar es siempre sentir, y como sentir también consiste siempre en

[148] "Si el constatativo "el goce es imposible" es un anticonceptivo, es precisamente en el sentido de tratar de no concebir el goce: es decir, con toda exactitud, de concebirlo como inconcebible o de concebirlo sin concepto. ¿Y si "gozar" quisiese decir "concebir sin concepto" (gozar o padecer en general)? El saber del goce, o el saber de la relación, sería un conocimiento exacto de lo que no es objeto de conocimiento." (Nancy J.-L. , El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 39)

> sentirse para ser sentido, y por tanto supone una alteración y una alteridad, gozar es sentirse del otro y en el otro."[149]

El goce nace con el deseo, no en un sentido de anterioridad temporal sino de co-originariedad. El goce viene a ser esa desmesura del límite, la perturbación de la línea, el *entre* abierto: "el goce sexual atraviesa la piel, intercambia afuera y adentro, tiembla por sentirse desvanecer, encuentro alado. El punto común de los dos, su cruce entre la llamada y el suspiro no es satisfacción: más bien estupefacción. Estupor de la huida que se desliza entre presencia y ausencia, entre ser y no ser" (Nancy, Sexistencia, 2020, pág. 59). El cuerpo se escapa en el goce, se lanza, se eyecta, se multiplica y se presenta, "cuerpo casi desnudo que viene a compartir y multiplicar de su oscura presencia la complicidad acariciadora (¿No es una caricia ante todo una complicidad?)"[150].

La desmesura de la relación sexual viene dada por el sexo. El sexo es inconmensurable, no se conoce a sí mismo, no reconoce la dinámica del tocar que le recorre por dentro, la dinámica que exige una infinidad en la culminación.

> "El sexo ignora lo que propiamente se pone en juego en el tocar: que está hecho del tocar de parte a parte, que no hace más que tocar (el tacto, la proximidad, la intimidad, la destreza, el roce, la caricia, la emoción, el estremecimiento, la turbación), pero que del tocar no conoce sino el ímpetu, la pujanza, el empuje, las ganas, el hambre, el apetito." (Nancy, Sexistencia, 2020, pág. 29)

Recurriendo a una fórmula ya conocida podría decirse: el sexo pone en juego el tocar, no sabe nada de ello. No lo sabe y no puede saberlo, de lo contrario le faltaría el ímpetu para alzarse, mover y ser movido[151]. Es necesaria la ignorancia, la ficción de que *hay* relación sexual, la promesa de que la relación culminará, "el sexo promete un fin, pero

---

[149] " La jouissance tient à ceci qu'elle n'a pas de dernier mot et que ses mots ou ses silences ne sont pas de conclusion mais d'ouverture et d'appel. Non pas " j'ai dit " mais " dis moi " ou " laisse-moi dire ". On ne dit pas (comme chez Sade) " je jouis " ou bien " tu jouis " pour énoncer un sens, mais on le dit afin de sentir le dire résonner du jouir.
De même que la jouissance est le plaisir qui n'est ni terminal, ni préliminaire, mais plaisir exempté d'avoir à commencer et à finir, de même le sens jouissant est le sens qui n'aboutit ni dans la signification, ni dans l'insignifiable. " Jouis-sens " comme le dit Lacan, mais il faut bien entendre que la jouissance est toujours le fait du sens en tous les sens. Jouir c'est toujours sentir, et puisque sentir consiste toujours aussi à se sentir sentir, et suppose donc une altération et une altérite, jouir c'est se sentir de l'autre et dans l'autre. " (Nancy, Une exemption de sens, 2007, págs. 98-99)

[150]" corps presque dénudé qui vient partager et multiplier de son obscure présence la complicité caressante. (Une caresse n'est-elle pas d'abord une complicité ?) " (Nancy & Ferrari, 2006, págs. 27-28).

[151] "El sexo tiende hacia su propia exasperación, deseo exacerbado, como respuesta obsesiva, o bien como rechazo de su propio furor, angustia y crispación. La potencia de aceptación que supone es tan grande como la del impulso. Sabe que cuando goza puede obtener desplacer tanto como regocijo. Puede resultar demasiado difícil o demasiado exigente para sí mismo. Está, cada vez, en el borde de una imposibilidad como su más propia posibilidad" (Nancy J.-L. , Sexistencia, 2020, pág. 47)

ocultando que este fin podría tender al infinito. Cada promesa se expone a no cumplirse: es su naturaleza misma. Pero aquí todas las promesas dependen de lo exorbitante que cada una esconde: una culminación que excede el acabamiento, la completitud o la compleción" (Nancy, Sexistencia, 2020, págs. 29-30).

No acaba aquí el paralelismo del sexo con el alma. Tras haber entendido el alma como empuje "[d]el cuerpo fuera de sí" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 90), el sexo aparece en la filosofía de Nancy para formar parte de la existencia, "me gustaría comprender el *existir* (…) como el ser-fuera-de-sí y como determinado de manera primordial por el empuje llamado "sexo": una sexistencia" (Nancy, Sexistencia, 2020, pág. 38). El sexo empuja al ser fuera de sí, o más bien, es el *fuera-de-sí* del ser, de la misma manera que el alma es el empuje del cuerpo fuera de sí. Ambos movimientos, e*moción*, empuje, sin retorno ni reconciliación, pero con la esperanza de ello, impulso, pulsión que "no es sino el existir visto en su carácter de surgimiento y de multiplicación, de origen no determinable fuera de su propia apertura y de su pujanza" (Nancy, Sexistencia, 2020, pág. 46).

Haber introducido el sexo en el corazón de la relación, y así de la existencia, trastoca la relación misma. Desde esta perspectiva la relación abraza su inestabilidad y confusión, su desequilibrio y su exceso, porque

> "el sexo es siempre presa de una confusión. O bien es por sí mismo confusión, identidad indecisa y diferencia más discernible. Identidad y diferencia de la continuidad y de la discontinuidad. Dicho de otro modo, "relación": eso que no es "un ser" ni un "sujeto" sin ser tampoco una cualidad, ni una acción, sino una venida de los unos a los otros, una venida en la cual los unos y los otros se exceden" (Nancy, Sexistencia, 2020, pág. 86)

Como se verá en el siguiente apartado el tocar aparece como paradigma de la relación sin relación –lo que también podríamos designar con el "hay" de la relación sexual–, el sexo es el tocar que no puede llevarse a efecto, porque "(sexo) es el nombre de tocar la exposición misma" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 30), sexo toca la existencia, los cuerpos en el instante de su venida: de su separación y diferencia, "mi cuerpo volviéndose otro al tocarse ahí, al ser tocado ahí, volviéndose por tanto *el mismo*, más absoluto, más atrincherado que nunca, más identificado en tanto que ser-lugar del tocar (de la extensión)" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 30).

2.2. EL TIERNO TOQUE DE LA CARICIA

Si la caricia es siempre desde el principio una complicidad, en este sentido la caricia sería el toque de la relación, "el tocar acaricia, es esencialmente caricia, es decir que es deseo y placer de aproximar lo más cerca posible una piel (…) y de emplear esta proximidad (…) para poner en juego las pieles una contra la otra" (Nancy, 2013, págs. 19-20). Nancy eleva a concepto la caricia, sin por ello, como ocurre con el goce que "no se deja fácilmente ni pensar, ni decir, ni siquiera experimentar: gozar es algo inestimable, es una manera de sentir la propia vida" (Nancy & Van Reeth, 2015, págs. 118-119), apresarla. Tiene que llegar la caricia porque "el simple contacto no basta, siempre significa espera o promesa de caricia" (Nancy & Van Reeth, 2015, pág. 79)[152].

> "El gesto del amor es necesariamente la caricia que no es inmediatamente la caricia sensual sino la caricia que muestra que me dirijo al ser del otro, a su presencia. La caricia es un toque que expresa un afecto particular. Evitamos tocar a personas que no conocemos en absoluto, en el metro nos tocamos lo menos posible, a veces estamos obligados a tocarnos, pero es mera presión. Y además, si tocamos a alguien puede tomarse por coqueteo, por una mímica de acercamiento amoroso.
>
> La caricia nos enseña que lo que cuenta en el amor es la presencia del otro, el toque del otro y en cierto modo nada más.
>
> ¿Qué significa esta pura presencia sin nada más? quiere decir que lo único que cuenta es que el ser del otro está en mí, inseparable de mí.
>
> En el amor, el otro no se convierte en mí, no se identifica conmigo, pero los dos son inseparables, no pueden prescindir el uno del otro como dicen, sin hacer uno, siendo precisamente dos."[153]

[152] Si bien aquí seguiremos el argumento de Nancy, cuya base es el paralelismo entre la caricia y el tocar, no podemos dejar de advertir que existen múltiples formas de tocar que se alejan en extremo de la caricia y que incluyen el daño, la violencia, el dolor. Habría, pues, que remarcar que el argumento de Nancy se dirige a aclarar el tipo de contacto que puede propiciar la comunicación y no aquel que la bloquea. Dicho esto, apuntamos que quizás sería interesante comprender cómo, ya no solo el tocar es esencialmente caricia, sino, también, todo tocar conlleva el riesgo del daño, incluso la caricia camina en el alambre del funambulista entre el placer y el dolor.

[153] " Le geste de l'amour est forcément la caresse qui n'est pas tout de suite la caresse sensuelle mais la caresse qui montre que je m'adresse à l'être de l'autre, à sa présence. La caresse est un toucher qui exprime une affection particulière. Nous évitons de toucher les gens que nous ne connaissons pas du tout, dans le métro, nous nous touchons aussi peu que possible, parfois nous sommes obligés de nous toucher mais c'est de la compression. Et d'ailleurs si nous touchons quelqu'un cela peut être pris pour de la drague, pour une mimique d'approche amoureuse.
La caresse nous apprend que ce qui compte dans l'amour c'est la présence de l'autre, le toucher de l'autre et d'une certaine façon rien d'autre.

Con la caricia se abre una nueva dimensión del tocar: la intencionalidad. La caricia no es un roce involuntario, sino dirigido, es una inclinación o un acercamiento al otro que hacemos de forma consciente e intencionada. Esta intención, implícita en la caricia, es la que hace que tengamos cuidado de no confundir un roce fortuito con una caricia, ya que la intención está movida por el amor y el cariño. La caricia es un dirigirse hacia y una invitación, un recibimiento. En ella la presencia del otro se acerca mediante la ternura.

Como dice la canción : "Mais vivre sans tendresse / On ne le pourrait pas"[154], no se puede vivir sin ternura.

Casi la misma expresión aparece en el film de Godard *Masculin féminin:*

" - Est-ce que vous pensez qu'on peut vivre tout seul ? Sans arrêt tout seul ?

- Non j'crois c'est pas possible, j'veux dire, on peut pas vivre, c'est ce que je disais, comme ça, sans tendresse. Il y a de quoi se flinguer. "[155]

No podemos vivir solos, sin ternura, la forma de dirigirnos unos a otros es tocándonos, acariciándonos. Ahora bien, como advierte Nancy, ni en la caricia ni en el amor (ni en el sexo, añadimos), se anula la otredad del otro, la diferencia y la insalvable distancia. Por eso las caricias no se acaban, sino que se reanudan a cada encuentro. La caricia es el tocar que abre la relación, pero no la cierra. El tocar delicado, que anticipa una culminación, la de la relación sexual, que no llega nunca, dejándola diferida. Acariciar es también lo que hace el artista con el lienzo, los pies en una tarima o el cuerpo en una pantalla.

La imagen y el cuerpo comparten algo: son intocables o, en otras palabras, son sagrados, "lo sagrado –dice Nancy—significa lo separado, lo puesto aparte, lo excluido (…). Es lo que no se puede tocar (o solamente tocar sin contacto)" (Nancy, 2003). Así pues, intocables, pero quizás sí acariciados, escritos, mirados, trazados.

Que veut dire cette pure présence sans rien d'autre ? elle signifie que la seule chose qui compte est que l'être de l'autre soit en moi, inséparable de moi.
Dans l'amour, l'autre ne devient pas moi, il ne s'identifie pas à moi, mais les deux sont inséparables, ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre comme on dit, sans pour autant faire un, en étant justement deux. " (Nancy, 2009, pág. 99)

[154] "Pero vivir sin ternura / no se podría", *La tendresse*, Marie Laforêt, 1969.

[155] "- ¿Crees que podemos vivir solos? ¿Solos todo el tiempo?
- No, no creo que sea posible, es decir, no podemos vivir, eso es lo que decía, así, sin ternura. Me pegaría un tiro." *Masculin féminin*, Godard, 1966.

La caricia, acariciar, es no tanto una acción como un gesto, un amago, espera algo más y, sin embargo, se realiza en sí misma, no necesita culminar en otra cosa, pero deja abierta la posibilidad de que algo venga con ella, tras ella. A propósito del cuadro *Tarde en Nápoles* de Cezanne, Nancy y Ferrari comentan: "Todo aquí toca y transmite el contacto o el contagio de un deseo, de su despertar o su apaciguamiento, de su roce y su estallido, que, sin embargo, no es abrazo, sino roce, apenas presión pero sí impresión de piel contra piel, a flor de piel"[156]. La caricia, que no es abrazo, sino roce, apenas presión, no agarra, no retiene el objeto de deseo, lo llama tal vez, le hace una seña para que se quede, pero no toca (o solamente toca sin contacto).

"Desnudez de deseo y por tanto desnudez frágil, que prueba su suspense y su indecisión más bien que gozar de su posesión" continúa el texto. La desnudez que busca la caricia no pretende ser poseída, la caricia libera, abre, permite y da paso. La caricia es una invitación que puede ser rechazada, un ofrecimiento que se tiende en el vacío, un riesgo que corre.

La caricia es ese tocar sin contacto, o uno de ellos, que se diferencia de otro tocar, el que apresa, asfixia y retiene. Existe un tocar que no guarda la distancia, que se inscribe en la metafísica de la presencia, que aspira a retener en un aquí y un ahora determinados aquello hacia lo que alza la mano y la vista:

> "sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace. Comenzaría a cosificarse en una aprensión, en una adhesión, una unión, incluso una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejándolos y apropiándolos uno a otro, y después al uno en el otro. Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad" (Nancy, Noli me tangere, 2006, págs. 79-80).

La caricia es una tentativa, un titubeo, una complicidad tal vez inconfesada entre dos cuerpos. La caricia no se da solo entre cuerpos, también el artista pinta acariciando, con más o menos agresividad, la superficie de su obra. Hay quien escribe arañando la hoja con el lápiz, dejando surcos profundos que casi la traspasan, sin por ello traer a una presencia más firme aquello que sus palabras evocan. Quien toca el piano acaricia las teclas, o tal vez las aporrea, pero lo hace directamente, una superficie con otra, sin llegar

[156] " Tout ici se touche et se transmet le contact ou la contagion d'un désir, de la levée ou de son apaisement, de son effleurement et de son embrassement qui toutefois n'est pas enlacement, mais effleurement, à peine pression mais impression de peau contre peau, à fleur de peau " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 27).

a fundirse y confundirse. En *Ser singular plural*, Nancy enuncia este tocar que ahora presento bajo la forma de la caricia, dice:

> "Todo ser toca a cualquier otro, pero la ley del tacto es la separación, más aún: es la heterogeneidad de las superficies que se tocan. El *contacto* existe a través de lo pleno y del vacío, a través de lo vinculado y lo desvinculado. Si "entrar en contacto" significa comenzar a darse sentido el uno al otro, esta "entrada" no penetra en nada, en ningún "medio" intermediario y mediador." (Nancy, 2006, págs. 21-22).

La heterogeneidad de las superficies que se tocan, dice Nancy, la heterogeneidad, por tanto, de cada cuerpo singular, del lienzo y el pincel, de la imagen y el ojo y la luz y el espacio que los separa y los reúne. El tacto sin contacto radica en guardar y en cuidar una distancia, una interrupción, en una aproximación que se dilata infinitamente.

2.3. LA LEY DEL TOCAR PASA POR EL ARTE

La cita con la que termina el apartado anterior abre el siguiente enunciando, "la ley del tocar: la separación". En el pensamiento de Nancy el tacto aparece como esa relación de apertura de sentido. El tocar, al igual que el sentido, tiene una dimensión dinámica, más bien *es* una dimensión dinámica, consiste en mover y en generar. Y de la misma manera que el sentido, no se trata de un movimiento cerrado, acabado, que va de un punto a otro, sino incierto, fracturado. Nunca es seguro lo que va a provocar una caricia, qué sentidos va a despertar (en todos los sentidos de la palabra sentido) si es que lo hace. De nuevo, en consonancia con el sentido, el tacto se rige por la ley de la separación y la interrupción. En el corazón del tocar se encuentra una relación sin relación, una negación del tacto, un no-tocar en el mismo toque. Esta característica del tocar es por lo que aparece en el pensamiento de Nancy como la fórmula del sentido.

"Prohibido tocar". Esta orden, mandato, advertencia, ruego o amenaza puede deberse a varios motivos. Puede que sea para evitar un daño físico de la persona que toca, como cuando encontramos esta señal en un cartel frente a un aparato eléctrico, indicando así el riesgo que puede suponer para el bienestar y la salud de quienes, en algún caso, podrían verse tentados a tocar ahí. Puede también que la prohibición se deba a la fragilidad del elemento que no se debe tocar, ya que tocarlo supondría su deterioro,

como ocurre en los museos. Es decir, en esta primera suposición, la advertencia va dirigida a preservar la integridad física, ya sea de quien toca o de quien es tocado.

Sin embargo, hay ocasiones en las que el tocar es una invitación, una necesidad y un placer. Toca sin miedo, mira, palpa, cerciórate de que es cierto. "Mete aquí el dedo y mira mis manos; trae la mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, antes cree" (Juan 20:27)[157].

Otra de las cuestiones en torno al tocar, y que comparten el cuerpo y el arte, es la referida a quién puede tocar. No cualquiera puede tocar, hay toques reservados a especialistas o autoridades. Sólo el médico puede y sabe tocar de determinada manera el cuerpo, sólo entre los amantes ocurre otro tipo de toque, sólo los restauradores de arte tienen permitido tocar el cuadro, o sólo el artista puede intervenir en la obra.

En el *Manifest du Tactilisme*, leído en París en 1921, Marinetti propone seis categorías del tacto: "Primera categoría: tacto seguro, abstracto y frío. Segunda categoría: tacto sin calor, seguro, persuasivo y razonable. Tercera categoría: tacto excitante, tibio y nostálgico. Cuarta categoría: casi irritante, caluroso y voluntario. Quinta categoría: suave, cálido y humano. Sexta categoría: cálido, espiritual, sensual y afectuoso." (Lista, 1973, pág. 343).

No entraremos en la propuesta de Marinetti, sirva esta sucesión de adjetivos para ilustrar las diferentes acepciones, los distintos sentidos y los muchos lugares que ocupa el tocar. Qué se puede tocar y qué no, de qué manera y en qué ocasiones, son aspectos del comportamiento y de la interacción humana que están estrictamente regulados, ya sea mediante convenciones sociales implícitas en las distintas sociedades o establecidas en el código penal.

La concepción social del tacto ha evolucionado a lo largo de la historia, Anne Vincent-Buffault lo recoge en su libro *Histoire sensible du toucher:*

> "Los cinco sentidos son las puertas por las que entra el diablo. Y el tacto es, más que los otros sentidos, portador de peligro. Él incita al placer.

[157] No cabe duda de que la tradición cristiana ha tenido mucho que ver en la conformación de nuestra comprensión del tacto y del tocar, estipulando por medio de ritos quién puede tocar qué en cada caso, y en el propio relato bíblico la presencia del cuerpo es un eje central. Sin embargo, un estudio pormenorizado de la reflexión de Nancy acerca del cristianismo debería incluir un estudio y análisis de las obras que el autor ha dedicado a esta temática, englobadas bajo el epígrafe de "deconstrucción del cristianismo". Aquí no entraremos en esa cuestión, nos conformaremos con destacar los pasajes en los que el tema del tacto es abarcado desde esa problemática.

> La carne se asocia a la caída. Lo que no impide que la religión cristiana sea la religión de la encarnación. El cuerpo es, a un tiempo, la razón de la caída y el instrumento de la salvación. Dios tomó cuerpo, lo que se reafirma en la Eucaristía con la formula consagrada "este es mi cuerpo", cuyo privilegio de manipulación está ahora reservado a los clérigos. La carne es la bisagra de la salvación, por ella el alma se relaciona con Dios, según Tertuliano. Ella fue redimida por el sacrificio de Cristo. Las prácticas ascéticas de imitación de Jesucristo magnifican los sufrimientos físicos soportados. La marca de los estigmas deviene signo de santidad y las flagelaciones laicas forman parte del paisaje medieval."[158]

Más allá del recorrido histórico que se pueda hacer de la noción del tacto, nos interesa ahora ver cómo aparece en la filosofía de Nancy. No lo hace de cualquier manera, sino que se enuncia, en ocasiones, bajo el rango de ley. La ley como aquello que determina qué sea el tacto, como lo más íntimo, su esencia, su qué o su corazón. El tacto radica entonces en guardar y en cuidar una distancia, una interrupción, en una aproximación que se dilata infinitamente. Pasemos un momento por el libro que Derrida dedica a Nancy, en el que ahora no entraremos más que para subrayar una frase que recoge la idea fundamental de esta ley del tacto: "una cierta manera, pues, de tocarse sin tocar o de tocarse interrumpiendo el contacto, pero un contacto, un tacto entonces, que, no obstante, diremos, consigue interrumpirse" (Derrida, 2011, pág. 67).

¿Cuál es esa cierta manera de tocar, que, a fin de cuentas, abarca todo toque? No hay un tocar que sea cerrado, acabado y completo, sino que siempre está atravesado por la interrupción. Ese espacio que separa la punta del dedo que va a tocar, como ocurre en *La creación de Adán* de Miguel Ángel y en algunas representaciones de la escena del *Noli me tangere*. Esa distancia o separación alberga el corpus del tacto, que tal y como lo describe Nancy en *Corpus* incluye "tocar ligeramente, rozar, apretar, hundir, estrechar, alisar, rascar, frotar, acariciar, palpar, tentar, amasar, masajear, enlazar, oprimir, golpear, pellizcar, morder, chupar, mojar, sujetar, aflojar, lamer, menear, acunar,

[158] " Les cinq sens sons les portes par lequel rentre le diable. Et le toucher est, plus que les autres sens, porteur de danger. Il incite á la volupté.
La Chair est associée à la chute. Ce qui n'empêche pas que la religion chrétienne est celle de l'incarnation. Le corps y est tout à la fois raison de la chute et instrument du salut. Dieu a pris corps ce qui est réaffirmé dans l'eucharistie avec la formule consacrée " ceci est mon corps " dont le privilège de la manipulation est désormais réservé aux clercs. La chair est le gond du salut, c'est par elle que l'âme se lie à Dieu selon Tertullien. Elle est rachetée par le sacrifice du Christ. Les pratiques ascétiques d'imitation de Jésus Christ magnifient les souffrances physiques endurées. La trace des stigmates devient signe de sainteté et les flagellants laïques font partie du paysage médiéval. " (Vicent-Buffault, 2017, pág. 28).

balancear, llevar, pesar...” (Nancy, Corpus, 2010, pág. 65). Derrida comenta esta lista diciendo lo siguiente:

> La inclusión en la lista de verbos como “soltar” o “evitar”, que, considerados a la letra, parecen significar lo contrario de tocar, esto es, el no-contacto, la interrupción, el espaciamiento, el hiato en el corazón del contacto: ¡El tacto justamente! (Derrida, 2011, pág. 111)

Derrida comenta lo que se viene anunciando: la interrupción en el corazón del contacto. En eso estriba la ley del tacto. Nunca hay un toque completo, cerrado, acabado. Para que haya el tocar, no solo tiene que haber distancia entre los cuerpos, sino también la imposibilidad del tocar mismo: “una cierta manera, pues, de tocarse sin tocar o de tocarse interrumpiendo el contacto, pero un contacto, un tacto entonces, que, no obstante, diremos, consigue interrumpirse” (Derrida, 2011, pág. 67).

Ahora bien, el tocar ha entrado en escena bajo una larga serie de acciones, pero tenemos que detenernos, en cierta manera, en qué no es el tocar, qué no se debe tocar o cómo no hay que hacerlo. Esto implica un desdoblamiento del tocar, por un lado, habría un tocar que abre, que guarda la distancia, que permite un contacto nunca terminado. Y, por otro lado, habría un tocar peligroso, violento, que puede dañar, apresar, agarrar y pretender recluir en una presencia aquello que toca, apropiarse de ello. Precisamente, podríamos decir que el cuerpo y el arte son, en la filosofía de Nancy, lo inapropiable; lo que no se deja atrapar en ese tocar.

Retomando la escena del pasaje bíblico conocido como *noli me tangere*, podemos recoger las siguientes palabras del libro de Nancy así titulado: “sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace. Comenzaría a cosificarse en una aprensión, en una adhesión, una unión, incluso una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejándolos y apropiándolos uno a otro, y después al uno en el otro. Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad” (Nancy, Noli me tangere, 2006, págs. 79-80). No es casualidad que, en algunas traducciones al castellano, el pasaje evangélico al que se refiere el texto citado se haya traducido utilizando la expresión “suéltame”, en lugar de “no me toques”. “Le dice Jesús: -Suéltame, que todavía no he subido al padre” (Juan 20:17).

Esta imposibilidad del tocar, de un tocar finalizado, acabado, aparece a lo largo de la producción de Nancy bajo la reflexión sobre la expresión bíblica *noli me tangere.* Nancy comienza el primer capítulo de esta obra con las siguientes palabras: "un episodio del evangelio de Juan es particularmente apropiado para ofrecer el ejemplo de ese surgimiento con el que coexiste un desvanecimiento" (Nancy, Noli me tangere, 2006, pág. 21)[159]. Por consiguiente, la cuestión principal en esta reflexión es la de un surgimiento en el que se juega un desvanecimiento, un juego de contrarios que se coloca en el origen del venir a ser, en el origen del sentido. Se trata, como ya venimos avisando, del episodio del *noli me tangere*, en el que María Magdalena encuentra el sepulcro vacío de Jesús, ve a un hombre al que primero no reconoce, pero al que enseguida percibe como a Jesús resucitado y alarga su mano hacia él, a lo que Jesús responde "no me toques".

En este pasaje Nancy observa el movimiento del tocar entendido desde la lógica de la separación. Lo que ocurre en esta escena es la puesta en marcha del mecanismo del tacto en tanto que apertura y fractura de sentido, puesto que toda apertura es de alguna manera una fractura, una rajadura o una quiebra. Mediante la prohibición de tocar se están señalando dos maneras de entender el tocar. Por una parte, al tocar algo lo mantenemos presente, asegurado y estable de tal modo que no puede escapar, de tal modo que tenemos la tranquilidad de que lo tocado permanece con nosotros. Por otra parte, el tocar tal y como lo entiende Nancy ha de verse desde la necesidad de una distancia que impide un tocar del primer tipo. Es decir, el tocar precisa de una distancia, un alejamiento que impide la resolución en una presencia estática y estable. Lo que Nancy pone de manifiesto con esta reflexión es la idea del juego de presencia y ausencia por el que se abre el sentido. Por eso explica esta escena diciendo: "No es que Jesús se niegue a María Magdalena: es que el verdadero movimiento de darse no es entregar una cosa para que sea agarrada, sino permitir el toque de una presencia, y por consiguiente el eclipse, la ausencia y la partida según los cuales, siempre, una presencia debe ofrecerse para presentarse" (Nancy, Noli me tangere, 2006, pág. 80). La renuncia de Jesús a ser tocado se refiere al primer tipo de toque, a ese que retiene en la presencia y le impide la retirada. En la escena que tratamos Jesús está partiendo hacia su padre, está

[159] Es preciso matizar la traducción del texto citado, en el original en francés dice "...de ce surgissement dans lequel se joue un évanouissement". Preferimos mantener el sentido de las palabras en francés que no incluyen el término "coexistir", habría que decir, entonces "ese surgimiento en el que se juega un desvanecimiento".

en marcha y no puede ser retenido. Por otro lado, el tocar no llevado a efecto es el motivo central de la escena, ese tocar que finalmente guarda la distancia, ese tocar que es interrumpido y que por tanto no consigue completarse. Gracias al tocar así entendido Jesús puede presentarse en su partida, gracias a que el tocar no le retiene puede hacerse presente a María.

Nancy resume esta idea de la presencia en la ausencia en la figura de Jesús con las siguientes palabras: "No llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia real, que consiste en su partida" (Nancy, Noli me tangere, 2006, pág. 27). Desdoblando así, de nuevo, dos sentidos de la presencia, por un lado, la presencia manifiesta, la que se ve pero no se toca, y por otro la presencia real que consiste en la retirada. Para redondear esta idea Nancy se detiene en el momento en el que María Magdalena ve a Jesús pero aún no le reconoce, de hecho le confunde con el encargado del huerto. Esta incapacidad para reconocerle se debe a que la presencia de Jesús está atravesada por su ausencia, por su partida. "El mismo que no es ya el mismo, la disociación del aspecto y la apariencia, la usencia del rostro en la misma cara, el cuerpo hundiéndose en el cuerpo, deslizándose bajo él. La partida inscrita en la presencia, la presencia presentando su despedida. Él ya ha partido, ya no está allí donde está ya no es como es" (Nancy, Noli me tangere, 2006, pág. 47). Sólo cuando Jesús pronuncia su nombre ella le reconoce, sólo cuando él la llama, apela a ella. En esa llamada, que es un toque, que la toca, la afecta, la despierta y le abre la pluralidad de sentidos hasta encontrar aquél en el que el hombre del huerto y Jesús se identifican. De la misma manera que una obra de arte, si le damos la distancia suficiente nos llama y nos toca, María necesita distanciarse de ese hombre para ver en él a su maestro. Con esta escena se presenta la apertura de sentido en dos planos. El primero se trata de la escena propiamente dicha, donde la distancia del tacto abre tanto la presencia de la partida de Jesús como el reconocimiento de María Magdalena. El segundo es la escena representada en el lienzo y convertida así en arte[160]. En tanto que obra de arte la apertura de sentido surge entre la obra y el espectador, en esa distancia que hace falta para apreciar el cuadro y que de nuevo es la distancia que permite el contacto.

[160] Nancy incluye en el libro reproducción de diferentes representaciones de la escena bíblica a lo largo de la historia del arte. Son imágenes con las que dialoga y cuya presencia está al mismo nivel que el texto que las acompaña.

No es casualidad que Nancy ilustre su obra con imágenes, obras de arte que representan el pasaje bíblico. En todo momento se ha incidido en el carácter estético de la filosofía de Nancy y esto es así en todos los sentidos, incluido aquel que entiende la estética como reflexión o teoría del arte. "El arte, en el pensamiento de Nancy, existe en, o como, una relación con el mundo, una relación con la existencia finita compartida, y más específicamente con ese movimiento del sentido que es, o abre, la mundanalidad misma en toda su pluralidad singular"[161]. Nancy observa en el arte uno de los lugares de apertura de sentido que, por consiguiente, tienen que guardar la lógica de la relación de sentido y con ella la distancia propia del tocar.

Continuando con la reflexión nancyana sobre el arte habría que apuntar que, retomando la idea de sentido como una relación plural y fracturada desde su origen, el arte aparece como ese toque que precisamente abre el sentido, y que por tanto implica una fractura y una heterogeneidad en el origen que permite la posibilidad de la novedad, es decir, permite el surgimiento o el venir a ser. En la obra *Las musas* Nancy expone la cuestión del arte de la siguiente manera: "El arte no tiene que ver con "el mundo" entendido como exterioridad simple, medio o naturaleza. Tiene que ver con el ser en el mundo en su propio surgimiento" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 81).

Siguiendo a Fernando Rampérez podemos observar cómo en el arte así entendido debe ponerse en juego, igual que ocurre en el tocar, y precisamente porque no hemos dejado de hablar de un cierto toque, la idea de la distancia y de la separación, de una interrupción y de la imposibilidad de un cumplimiento total y completo, sin quiebras ni fracturas. Para que el arte mantenga su ejercicio de apertura de sentido, y por consiguiente de desestabilizador del sentido asumido y asentado, hay que guardar distancia con la obra, hay que tocarla sin tocarla, para dejar que parta y que en su partida nos llame, nos toque y abra la posibilidad a la novedad de sentidos, interpretaciones, incluso acciones. "Pretendemos, solamente, hacer del juicio que juzga una distancia insalvable, y reconocer en la estética eso que muchos han llamado *secreto* a falta de mejor nombre: la distancia que se desplaza siempre, la experiencia inagotable tantas veces nombrada, la apertura a la lectura y la exigencia de una lectura nueva

[161] "Yet, art, in Nancy's thought, exists in, or as, a relation to the world, a relation to shared finite existence, end more specifically to that movement of sense which is, or open-up, world-hood itself in all its singular plurality" (James, 2006, pág. 203).

siempre distinta y separada, alejada del espacio controlado y del tiempo represivo" (Rampérez, 2018, pág. 25).

Por último, para terminar de remarcar la presencia de la pintura cristiana en el pensamiento de Nancy, podemos observar cómo el motivo del noli me tangere no ha sido el único que le ha preocupado, aunque para esta cuestión ha sido el que más convenía para la explicación del movimiento del tacto. En un texto llamado *Visitación, (de la pintura cristiana)*, Nancy reflexiona acerca de La obra de Pontorno titulada *Visitación*. En el transcurso de su reflexión el autor llega a la idea de que "La pintura cristiana […] no ha dejado, a través de todas las transformaciones y de todos los desplazamientos operados por el arte pictórico y por todas las artes de la imagen, de profundizar extremadamente en esta abertura del lugar que da lugar a lo que no tiene lugar: la presencia en la medida en que ésta esencialmente excede y se excede" (Visitación (de la pintura cristiana) en (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 215). El arte opera como lugar de apertura, de lugar que da lugar a lo que no tiene lugar:

> "el amor y la verdad tocan rechazando: hacen retroceder a aquel o a aquella a quienes alcanzan, pues su alcance revela, en el mismo toque, que están fuera del alcance. Es por ser inalcanzables por lo que nos tocan y nos hieren. Lo que acercan a nosotros es su alejamiento: nos lo hacen sentir, y ese sentimiento es su propio sentido. Es el sentido del tacto lo que ordena no tocar". (Nancy, Noli me tangere, 2006, pág. 59)

El tacto necesita de distancia, igual que el arte. El arte toca en el mismo sentido que el tacto, que es la apertura de sentido. La separación que rige el tacto, que es su ley, no es tanto, o no es solamente, lo que el tacto es, sino también lo que debe ser. El tocar debe resguardar esa distancia. Un tocar que permita el desvanecimiento, la partida y la marcha de lo que toca.

Por continuar recorriendo estos lugares en los que el cuerpo y el arte señalan e incorporan la distancia del tocar, proponemos la obra de Man Ray titulada *Le violon d'Ingres*. Según describe Jennifer Blessing en *El arte y el cuerpo* "La forma sinuosa de una mujer se transforma en un instrumento musical al añadir dos aberturas acústicas en su espalda. (…) Hay una alusión a la música como alegoría del juego amoroso: al transformarse en un violín, Kiki (la modelo y amante) se convierte en un instrumento

que se puede tocar. Su cuerpo es el instrumento y la música, amor" (Fortenberry & Morril, 2016, págs. 222-223). El cuerpo aparece en esta imagen bajo una ficción que lo hace situarse desde otra perspectiva del tocar. Tocar como se toca un instrumento, un tocar que involucra también un arte y una técnica, que se encuentra entre el tocar especializado de un médico o un mecánico, y el tocar amoroso y violento de un amante. Este cuerpo indeterminado, modificado, también se ausenta en la imagen, al encontrarse en camino de un mundo a otro.

Habría que señalar la desnudez de los cuerpos de estas obras ("si el sentido es la desnudez del existir, ¿en qué medida esta *desnudez* puede ser o devenir el *sujeto* del arte? (¿En qué medida ya se ha convertido, acaso, en eso?). (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 186)). Una desnudez que, más que eliminar las barreras, más que promover el tocar y el agarrar, más que exponer a una aprehensión inmediata, oculta y sustrae el cuerpo de la imagen, "el desnudo vuelve así a su intangibilidad, a esa invisibilidad constitutiva que es la suya y que se refleja igualmente en la invisibilidad de quien que está tomando la imagen" (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 111). La desnudez, tal vez por un sentimiento de pudor, o quizás porque el mismo cuerpo es inaprehensible, abre una distancia más, reproduce la ley del tocar, su separación.

Otro cuerpo que llevado al arte se pierde en cierta manera, es, por ejemplo, el de Santa Teresa. Esculpido por Gianlorenzo Bernini, muestra a santa Teresa de Ávila en un momento de arrebato celestial mientras un ángel le atraviesa con una flecha de ardiente amor divino. En palabras de la santa "sentí que con esta flecha traspasaba varias veces mi corazón hasta mi interior (…). El dolor de esta herida era tan grande que me oprimió y suspiré. Pero también el gozo que causaba este dolor intensamente grande era tan conmovedor que sería imposible desear verse libre de tal tormento (…). No era éste un dolor corporal sino espiritual, aunque también el cuerpo participaba bastante de él" (*Libro de la vida*, cap. XXIX).

La representación de esta escena, a nuestros ojos revela algo que ella tal vez no comprendía debido a su inocencia, la sensación de placer carnal. Aparece prácticamente cubierta por el hábito, que, sin embargo, más que ocultar muestra las tensiones del cuerpo. Las partes visibles, como la boca entreabierta, de la que se escapa un suspiro,

los ojos cerrados viendo algo que no se aprecia con la vista, los pies y las manos tensionadas confiesan.

El cuerpo de Teresa de Ávila distanciado en varios sentidos, primero de sí misma en tanto que desconocido, después de nuestra vista en tanto que oculto, pero no del todo, lo suficiente para poder observar su tensión, su querer salir fuera de sí, su éxtasis. También, como venimos comentando, distanciado del toque del visitante, para no arruinarlo en su partida.

En 2008 la artista Ann Hamilton, en un trabajo de reflexión acerca de qué significa hacer, llevó su atención al trabajo que se realiza con los textos en el momento de la lectura. De ahí surgió una serie de obras bajo el título *Reading* entre las que se encuentra una reproducción de las páginas 25 y 26 del libro de Derrida *El tocar, Jean-Luc Nancy*, subrayado y anotado por la artista. Este libro, considerado como objeto, lleva en su título una invitación a ser tocado, y eso hace Hamilton, y hemos hecho muchos y muchas, al leerlo y anotarlo, con mayor o menor éxito. El ejercicio de la artista, al presentar estas páginas como producto de su ejercicio artístico, dota de una distancia a *El tocar*, que, paradójicamente, tras haber sido manoseado, ya no puede ser tocado. Cuando nos encontremos en una exposición la obra de Hamilton, habrá un espacio entre nosotros y ella, y por mucho que alarguemos la mano, no podremos tocarlo.

Parece oportuno y casi obligado hacer alguna mención a la cuestión del pecado. Probablemente no habría pecado sin contacto, o, al menos, podemos decir que el tocar engendra algunos de los más grandes pecados del cristianismo, empezando por el pecado original. Según Anne Vicent-Buffault “El cristianismo se caracteriza por la elisión del placer y la problematización del deseo. La concepción de la carne implica al mismo tiempo la idea del pecado original, de la falta, del arrepentimiento y de la concupiscencia. La violencia del deseo sexual implica el estigma mismo del pecado.” (Vicent-Buffault, 2017, pág. 27) .

Ya sea que carguemos con la responsabilidad al cristianismo o no, lo cierto es que cierta manera del tocar y todo lo relativo al tocar íntimo ha estado cargado, y aún hoy lo está, con el estigma de la vergüenza, la violencia, lo perverso, etc. Basta tan sólo con recordar, a modo de lugar común, las primeras líneas de la *Historia de la sexualidad* de Foucault: “Durante mucho tiempo habríamos soportado, y padeceríamos aún hoy, un

régimen victoriano. Una inmensa gazmoñería figuraría en el blasón de nuestra sexualidad contenida, muda, hipócrita" (Foucault, 2014, pág. 7).

Al hilo de esta cuestión, Nancy y Ferrari dedican un pasaje a la obra de Rembrandt que representa a Adán y Eva en el momento de tomar la manzana, lo que desencadenará su expulsión del paraíso. "Debemos prestar atención a lo que pasa ahí donde las manos se tocan, dicen los autores. La fruta es el lugar del tocar: ahí los cuerpos están piel contra piel. La piel de la fruta no es más que la superficie del contacto. Esta fruta ni siquiera es masticable: es lo que viene de la mano, lo que se ofrece a posarse en la palma y sobre los dedos"[162]. La fruta aparece como intermediaria entre los personajes, lo que les pone en relación, en contacto, y también, lo que les mantiene a distancia y lo que les enfrentará a la muerte. Uno ante el otro, temblorosos por ese contacto que tan pronto les lleva al paraíso como les saca de él.

En la representación de la misma escena hecha por Tiziano el contacto es simultáneo. Tiziano presenta a los dos personajes en un movimiento sincronizado. A la vez que Eva alcanza la manzana Adán le toca a ella. ¿Dónde está aquí el origen del pecado? ¿en la manzana o en la mano de Adán? ¿Hay acaso diferencia?

[162] " Nous devons prendre garde à ce qui se passe là où les mains se touchent. Le fruit est le lieu du toucher : le corps et sa peau contre peau. La peau du fruit n'est que la surface de ce contact. Ce fruit n'est même pas à croquer : il est ce qui vient dans la main, ce qui s'offre à se déposer dans la paume et sous les doigts " (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 60).

3. SENTIR*SE* SENTIR

Queda por tocar el problema de la reflexividad, la reflexividad siempre presente en la expresión sentir*se* y en tocar*se*. Pareciera que se tratara de la relación de uno consigo mismo, un movimiento de ida y vuelta; sin embargo, como ha sido expuesto más arriba este movimiento incluye siempre algo más, un resto que se suma. Partiendo ya de la distancia con la fenomenología, se tratará de observar este problema desde otro lugar, uno que atiende a la fractura de la reflexividad misma pero que se hace cargo de ella.

Lo que mueve al cuerpo es el deseo de tocarse y sentirse, de sentirse tocando y tocado, su anhelo es el contacto. Cuando María Magdalena alza su mano no busca sólo que el otro note su presencia, sino también sentir ella la suya propia. Hay una historia que corre de boca en boca según la cual para asegurarnos de que no estamos soñando debemos pellizcarnos, de ser un sueño el dolor nos despertaría, el contacto nos traería a presencia.

> "el sexo como ley, este imperativo de tocar, de besar, del cual ni el empuje de la especie, ni siquiera la "libido" dan razón. Porque este imperativo no apunta a ningún objeto, ni grande ni pequeño, ni sí mismo, ni niño, sino solamente la alegría/la pena de un tocar-*se*. (O mejor aún: un quedarse-en-sí mismo, o llegar a ser-sí mismo *sin* volver a sí mismo. Gozar es en el *corazón* de la dialéctica una diástole sin sístole: ese corazón es el cuerpo)" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 31)

Un tocar-*se*, como dice Nancy, cuyo culmen es una diástole sin sístole, una interrupción, un síncope, una ida sin vuelta.

¿Y qué hay del sentir*se* inexorablemente ligado al tocarse? Presa de la ambigüedad entre el sentido y la sensibilidad, el sentir oscila entre ambos. Tanto si hablamos de tocar como de sentir el *se* que hace reflexiva a la palabra aparece como un añadido originario, que siempre estuvo ahí, pues no hay tocar sin tocar*se* y no hay sentir sin sentir*se*. Si rizamos más el rizo habría que hablar de tocarse tocando-tocante y sentirse sintiendo-sintiente, la espiral no termina. En ambos casos, y por muy lejos que nos lleve la espiral, la reflexión pone el acento sobre el sujeto que ejerce la acción y/o que se ve afectado. Cuando Nancy escribe lo hace, evidentemente, en francés, lengua en la cual el sujeto gramatical siempre está explicitado a excepción del modo imperativo. Esto no ocurre igual en español, donde el uso del *se* puede manifestar ausencia o desconocimiento del sujeto, es decir, el *se* adquiere un uso impersonal. Sirva este apunte

simplemente para acentuar el hecho de que en las expresiones tocarse y sentirse, en español se puede escuchar también la ausencia de sujeto en el sentido que ha sido tratado más arriba; se trata, entonces, de una reflexión en la que el *re* –la vuelta, el retorno, la repetición—,encarnado en el *se,* impide la conciliación, la vuelta, la repetición exacta. En otras palabras, el mismo gesto de tocarse, sentirse, se obstruye a sí mismo al añadirse algo que obstaculiza una exactitud, una vuelta, en definitiva, la unidad de lo mismo, la identidad consigo.

De ahí que Nancy haga explícito el gesto y su inclusión de lo otro, del otro que el filósofo caracteriza en términos de *tú*: "*Tocarse tú* (y no "uno mismo") –o aún más, idénticamente, *tocarse piel* (y no "uno mismo"): tal es el pensamiento que el cuerpo fuerza siempre más lejos, siempre demasiado lejos". (Nancy, Corpus, 2010, pág. 31)[163].

Si atendemos a la expresión "sentirse" se puede completar la manera en que Nancy da cuenta de lo que venimos tratando. En ella se ve implicada la identidad –quizás más bien indistinción—"de lo sensible y lo sintiente en el sentir (que es también un sentido)" (Nancy, 2013, pág. 17). Es en la sensación donde al mismo tiempo que sentimos la sensación nos sentimos sintiéndola y "en ninguna parte es esto más claro que en el tocar"[164] (Nancy, 2013, pág. 17). En el tocar, retomando la experiencia señalada por Husserl y Merleau-Ponty de la mano que toca la otra mano, se haya la identidad ineludible entre el tocante y el tocado, en un mismo gesto toco mi mano y me siento la mano que toca al igual que la mano tocada. Nancy no puede negar esta identidad, pero esto no significa que retorne a una filosofía de la presencia en la identidad, su gesto aquí

[163] Reproducimos el texto en francés para no perder los matices de las expresiones que Nancy cuida tanto de elegir: "*Se toucher toi* (et non "soi") –ou encore, identiquement, *se toucher peau* (et non "soi"): telle est la pensée que le corps force toujours plus loin, toujours trop loin " (Nancy, Corpus, 2000, pág. 36) En francés dirigirse al otro mediante el " tú " es una forma reservada a la familiaridad y la confianza; Nancy rompe con este protocolo, lo que supone una cercanía mayor que la escuchamos en español, una cercanía que puede ser tomada como excesiva e incluso hiriente y digna de ofensa. Al introducir el "tú" Nancy corre un riesgo, el de exponerse y exponer al lector (la lectora) a una cercanía, supone también un compromiso con su obra y su tesis. Cabe destacar también que en la segunda expresión cambia "tú" por "piel", la exposición del tocar ya no es al otro, sino a ti, personificada en cada caso, no se puede del cuerpo "en general" sino de los cuerpos particulares, cada vez cada uno. Un último apunte hace referencia a que la palabra *peau* suena parecida a *peau* (poco), lo que daría como resultado *tocarse poco*. Tocarse tú, tocarse piel, tocarse poco, acariciarse tal vez, rozar, tantear.

[164] A partir de esto Nancy trata de justificar la primacía del tacto sobre los otros sentidos en lo que a la identidad sensible-sintiente se refiere, para ello, recurre al argumento aristotélico según el cual todos los sentidos participan de alguna manera del tocar: "Todos participan del tocar en la medida en que todos conllevan la posibilidad de la identidad del sintiente y lo sentido. Sin embargo, cada uno modula a su manera esta identidad y la diferencia de modulaciones es inherente a la sensibilidad, la que no puede ser una y general. Si ella no fuera, no tendría más que un "sensible" abstracto, un concepto de sensible. Pero en cada régimen ella hace valer a la vez una sensibilidad (visual, auditiva, etc.) y la pluralidad de las sensibilidades" (Nancy J.-L. , Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 18)

es el de pensar esta identidad de forma no estática sino dinámica, fuera de la lógica de la identidad entre la representación y lo representado, no juega a entender uno como sucedáneo del otro sino que pone el acento en la co-originariedad de ambos, lo sentido y el sintiente.

> "Esta identidad del tocante y el tocado no puede comprenderse más que como la identidad de un movimiento, de una moción y de una emoción. Precisamente porque no es la identidad de una representación y lo representado. La piel fresca de la que hablo no es primero eso –"una piel fresca""—en el acto de mi mano que la toca. Sino que ella "es" mi gesto, es mi mano y mi mano pasa en ella porque mi mano es su contacto o su caricia." (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, págs. 18-19)

La propuesta de Nancy gira en torno a la idea de que es en esta identidad, en el tocado-tocante donde las partes vienen a presencia, se presentan. Se trata de un movimiento, el movimiento del roce, del gesto. El sentir*se* cobra el sentido de la comparecencia en tanto que es la otra cara de la moneda. En el contacto no sólo hacemos presente lo otro, aquello que tocamos, sino a la vez y de forma indistinguible (de ahí que se hable de identidad) a nosotros mismos.

Otro de los lugares en los que Nancy analiza esta cuestión es en el contexto de la reflexión acerca de lo sublime llevado a cabo en *La ofrenda sublime*. Aquí Nancy observa la distancia entre el sentimiento y lo sublime, advirtiendo en el primero una presencia de la subjetividad inevitable, y en el segundo la falta o la huida de dicha subjetividad. En resumen, lo que se juega aquí es la interioridad y la exterioridad, y el impulso de la una a la otra.

> "Si el *sentimiento* propiamente dicho es siempre subjetivo, si es incluso el núcleo de la subjetividad en un "sentirse" primordial del que podrían dar testimonio todas las grandes filosofías del sujeto, incluidas las más "intelectualistas", entonces el sentimiento de lo sublime se levanta –o se afecta—exactamente al reverso del sentimiento y de la subjetividad. La afección sublime, afirma Kant, va hasta el suspenso de la afección, puede ser el *pathos* de la apatía." (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 144)

En este texto Nancy observa cómo en las grandes filosofías del sujeto el sentirse aparece como núcleo de la subjetividad. Esto da cuenta de cómo la reflexividad en el sentir*se* no ha sido criticada en la tradición, sino precisamente instaurada como argumento para la

subjetividad. Ante esta idea así expresada lo sublime vendría a ser el elemento deconstructivo en tanto que despunta la consistencia de la subjetividad constituida por el sentir*se*.

La afección sublime vendría a encarnar el momento en el que el sentirse se desborda:

> "Ese sentimiento no es un sentir-se, y en ese sentido no es en absoluto un sentimiento. Se podría decir que es lo que queda del sentimiento, en el límite, cuando no se siente más, o cuando ya no hay nada que sentir. Del corazón palpitante, puede decirse asimismo que no siente sino su palpitar, o que ya no siente nada.
>
> Al borde del síncope, el sentimiento, un instante, se siente aún, sin reportarse ya más a su sentir. Pierde el sentimiento: siente su pérdida, pero ese sentir ya no es suyo: aunque sea muy singularmente el suyo, es tomado también en la pérdida. Ya no es sentir, es estar expuesto." (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, págs. 144-145)

En el límite al que aboca lo sublime, el sentimiento se pierde, ya no es un sentir*se*. El sujeto al que se debía retornar ya no está ahí donde se le esperaba, ahora es expuesto. Lo sublime explicita el no retorno, la imposibilidad de una reflexividad sin resto.

La lectura de Nancy argumenta que lo sublime no es un instante extraordinario y por tanto separado del sentir, sino que lo habita desde dentro, por eso propone una doble analítica del sentir: apropiación y exposición.

> "O bien, habría que poder construir una doble analítica del sentir: la de un sentir de apropiación y la de un sentir de exposición; la de un sentimiento por sí, y la de un sentimiento por el otro. ¿Puede uno sentir por el otro, por el afuera, cuando la condición es precisamente la del juicio estético? Es lo que impone pensar el sentimiento de lo sublime. La subjetividad del sentimiento, y la del juicio de gusto, se convirtió ahí en la singularidad de un sentimiento (y de un juicio) que sigue siendo, seguramente, singular, pero en el que lo singular, como tal, es en primer lugar expuesto a la totalidad ilimitada del "afuera", más bien que remitido a su propia intimidad. O bien: es la intimidad misma del "sentir" y del "sentirse" la que se produce aquí, paradójicamente, como exposición fuera de sí, pasaje al límite (in)sensible de sí" (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 145)

La universalización del juicio de gusto inherente a lo sublime saca de la individualidad al sentimiento, que, por tanto, no puede realizarse en el sentir*se*. La intimidad del

sentirse se ve expuesta en cuanto el sentimiento torna en sublime y desborda toda subjetividad. Por otro lado, es en ese punto (de despunte) en el que uno puede atisbar siquiera el sentimiento de sentirse ya que la exposición media para tal fin. El pasaje al límite (in) sensible de sí, es decir, sensible y no sensible a la vez, trastoca la posibilidad de poder hablar "de sí", incluyendo ya un "tú". La frase quedaría entonces de la siguiente manera: pasaje al límite (in)sensible de ti.

CAPÍTULO 4. YO, ¿QUIÉN "YO"? LA PREGUNTA POR EL SUJETO

"Hubo un dentro y hubo un fuera, pero el dentro contenía su propio fuera que decía *a mí* mientras él decía *yo*"

(Bernard Noël, Extractos del cuerpo)

"Mi boca es esta concavidad apacible, rodeada de vías complejas. Hermética a voluntad, es en sí el único espacio hueco por donde lo extraño puede venir a habitarme, a atravesarme. Es la puerta de una parte del cuerpo"

(Bernard Noël, *Extractos del cuerpo*)

"El párpado es
en el fondo
tan delgado
que toda luz
lo traspasa.

Y también la oscuridad."

(Marta Sanz, *Corpórea*)

1. EL SUJETO SIEMPRE ES MÁS DE UNO

Se podría decir que la filosofía de Nancy consiste en circundar algunas de las grandes palabras de la tradición, en el sentido de dar vueltas alrededor de ellas hasta socavarlas, examinando las capas de sedimentos que han ido incorporándose a lo largo de los años en occidente; y desplazando sus cimientos, esos pretendidos principios donde la tradición ha querido fundar y establecer su legitimación. A fin de cuentas, esto no es más que una manera de acceder a los textos, de leer y de producir, es decir, se trata de un acercamiento deconstructivo. Mediante este trabajo Nancy pretende llegar *al fondo del asunto*, al corazón de las cosas[165]. Lo que ocurre por el camino, en ese dar vueltas en torno a los grandes conceptos de la historia de la filosofía, son dos cosas: por un lado, el descubrimiento –dado de antemano, pues el camino se inicia con la sospecha— de que en el fondo no hay nada, al caer la máscara no hay nada más que el acto de sostenerla; por otro lado, la relación de necesidad entre unos conceptos y otros para sostenerse en el discurso. Así, cuando Nancy se enfrenta a la cuestión del Sujeto guiado por la sospecha (basada en los síntomas de lo problemático que este concepto resulta) de que el Sujeto es supuesto, se encuentra con la instauración del cuerpo como garante de la unidad de dicha suposición. A esto se le añade que, precisamente por encontrarse el cuerpo en esa posición, la unidad que en algún momento se pretendió alcanzar bajo el título "Sujeto moderno" estalla, más bien, se encuentra ya siempre estallada, no hay unidad sino pluralidad, por eso podemos decir: el sujeto siempre es más de uno.

1.1. EL SUJETO (SE) SUPONE

Si bien la cuestión del sujeto atraviesa toda la obra de Nancy, hay algunos textos donde cobra protagonismo, entre ellos, uno de los más didácticos –debido a su origen como seminario para doctorandos—es el que se recoge bajo el título *¿Un sujeto?* (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014). Esta obra recopila dos conferencias: *El supuesto sujeto* y *Alguien.* El título de la primera conferencia ya advierte de la sospecha con la que se va a trabajar. Nancy propone este juego de palabras en el que, de entrada, se pone en duda el estatuto de verdad y realidad del sujeto al hablar del "supuesto sujeto"; igual que cuando se dice "supuesto culpable", "supuesto" aquí tendría el sentido de "presunto", lo que implica

[165] (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 155)

una toma de distancia respecto al compromiso de ese sujeto con su ser-sujeto. He aquí la sospecha de Nancy: que cuando se habla de sujeto no se habla con certeza de lo que se pretende con esa palabra. Esta sospecha, que Nancy advierte como síntoma de la filosofía de occidente, es acompañada por el otro sentido de la expresión "el supuesto sujeto", el de que el sujeto haya sido supuesto, es decir, puesto ahí sin fundamento, como dato primero sobre el que se sostiene lo demás; sujeto es entonces *subjectum*, soporte y subordinado.

En la conferencia mencionada Nancy sabe ya a dónde le llevarán las vueltas en torno al sujeto. El punto de partida es el punto de llegada, se trata de un círculo y la propuesta consiste en desenmarañar el desarrollo de la tradición. "El punto esencial, veremos, es que [el sujeto] es su propia suposición" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 15), no hay nada detrás más que su propia suposición, he aquí lo que Nancy descubre e intuye; "[el sujeto] se pondrá a sí mismo desde sí mismo en el fundamento de sí, y habrá sido la hipótesis de su propia hipóstasis, o su ficción, o u ilusión" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 112). Uno de los primeros síntomas que dan cuenta de esta situación del sujeto es que se trata de una palabra con múltiples sentidos, los cuales han ido variando a lo largo de la historia de la filosofía, lo que indica que no hay una realidad una bajo el término "sujeto". Este hecho pone de manifiesto la contradicción del supuesto sujeto, ya que "allí donde por excelencia se contaría con capturar lo "uno", (…) encontramos lo múltiple y confuso" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 18), es decir, el sujeto se instaura como garante de una unidad que se desvanece en el momento mismo en que preguntamos por su sentido.

Para entrar en la multiplicidad de sentidos agrupados bajo la palabra "sujeto" Nancy propone una definición lata que da cuenta de buena parte de ellos: "Sujeto designa el ser propio de un agente de representación o de volición" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 19). Tras esta definición se encuentra ya una presuposición, la de la capacidad de tener dichas representaciones y voliciones como propias, lo cual conlleva una asimilación a sí mismo.

Además de esta primera definición Nancy explora la comprensión del sujeto en tanto que súbdito, "el que está sujeto, el que está sometido a algo" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 22). Desde esta lectura el sujeto no es solo el soporte de representaciones y voliciones, sino también es el que está expuesto a lo que le venga.

Por último, el sujeto es el tema del que se trata, deviene así objeto en tanto que materia hacia la que se dirige un discurso. En resumen, Nancy observa tres suposiciones del sujeto: "O bien es lo que está bajo una representación o una volición, es el soporte de una representación o de una volición en tanto que el ser para sí o la propiedad de sí de esa representación, o bien es lo que está colocado bajo la autoridad o bajo el imperio de alguien más" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, págs. 22-23), o bien, "es la materia de que se trata".

En principio estas suposiciones no tendrían porqué causar problemas, bastaría con aclarar en cada caso de qué se está hablando cuando se dice "sujeto", el problema está en que el sujeto "es la suposición de lo uno, (…) se supone a sí mismo como lo uno o como uno" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 24). Nancy localiza este problema en distintos autores de la filosofía occidental; recorre la suposición del sujeto y con él de lo uno en Anaxágoras, Sócrates y Platón, Plotino, Agustín, Descartes, Kant y Hegel. En lugar de repasar uno por uno estos autores nos centraremos en el estudio que Nancy hace de Descartes, ya que será a partir de él desde donde se elaborará la reflexión del sujeto como exposición más adelante. En el texto que estamos comentando Nancy advierte tres determinaciones del "yo" cartesiano[166], las cuales son la necesidad, la temporalidad y la sustancialidad. La primera se dirige al carácter supuesto de *ego* como "inferencia necesaria pero sin prueba" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 36), lo que valida a *ego* es su propia evidencia[167]. La temporalidad remite a la expresión cartesiana

[166] Nancy advierte que en la obra de Descartes no aparece el término *sujeto*, sino *yo* o *ego*.

[167] Teniendo presente este presupuesto se habrá de entender que la enunciación *ego sum* aparece ante el espíritu de Descartes sin ningún tipo de duda, bajo el amparo de la evidencia. Aquí se abren simultáneamente dos consideraciones. La primera referida a la noción de evidencia que maneja Descartes, y la segunda en relación a la enunciación de ego y a la artificialidad que conlleva.

Haciéndonos de eco de la definición de evidencia que propone Nancy en *La evidencia del filme*, leemos:

> "La evidencia, en su sentido fuerte, no es aquello que cae bajo el sentido, sino lo que golpea y cuyo azote abre una ocasión para el sentido. Es una verdad, no en tanto que correspondencia con un criterio dado, sino en tanto que sobrecogimiento. No es tampoco un desvelamiento, porque la evidencia mantiene siempre un secreto o una reserva esencial: la reserva de su propia luz, del lugar del que proviene. (…)
>
> La fuerza de la evidencia impone y se lleva algo que es más que una vedad: una existencia. En eso consiste la evidencia más conocida de la filosofía occidental, la de Descartes, que consiste en un *ego sum* con el que no está dado, como se dice a veces, una "conciencia de sí" (en todo caso no psicológica o introspectiva), sino una existencia. Que se identifique esa existencia como pensamiento (*cogito/sum*) significa que esa existencia tiene relación con un mundo: que se presenta y se constata, se recibe como un punto singular de pasaje en una circulación de sentido" (Nancy J.-L. , La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, págs. 94,96)

La evidencia, según leemos en estas líneas, no clausura el sentido, ni determina la verdad de aquello que se nos presenta, tampoco se da plenamente y sin reparos, siempre guarda cierta distancia, reserva o secreto. La evidencia de Descartes, la evidencia de "pienso, luego existo", abre una existencia, es decir, una relación con un mundo, involucrando así, en esa evidencia, algo externo, algo incontrolable, la circulación de sentido en la que se inserta la existencia del sujeto. Desde estas consideraciones se empieza

"mientras piense (…) si dejo de pensar, dejaría al mismo tiempo de ser o de existir"; creándose una relación en la que, tras todo pensamiento, cada vez que pienso, hay un *ego*. Por último, la sustancialidad, *ego* es substancia y su atributo es la cogitatio. Es sustancia en tanto que es el último reducto bajo el cual ya no hay nada, remitiendo así al *hypokeimenon* aristotélico, por eso "lo que más nos debe interesar aquí es que en Aristóteles *hypokeimenon*, lo-que-está-puesto-por-debajo, es el alguien: es *ekaston*, un "cada uno"" (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 39). Con esta referencia a la substancia aristotélica Nancy llega al "cada uno", es decir, a la individualidad que solo puede dar la materialidad. La unidad trascendental que se pretende con el *ego sum*, se vuelca en el plano sensible con el "cada uno" de los individuos.

> "La sustancia hace señales en dirección a la experiencia, esa sería la experiencia como supuesto, mientras que el gesto, apuntando en dirección contraria, la de pensarse, haría señas, digamos, hacia una transcendencia. Pero les recalco que lo que es común a estos dos órdenes de la suposición es que, a fin de cuentas, ambos le conciernen al "uno". Podría decirse: por un lado, el gran Uno, la trascendencia del Uno o como Uno y del otro el pequeño uno, la multiplicidad de individuos. Pero fuera de eso, que es tal vez ya mucho, siempre se trata del uno." (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, pág. 39)

Con la suposición del sujeto lo que se está suponiendo es el uno. Todos los atributos y accidentes han de poder referirse en última instancia a una substancia que sea soporte de su multiplicidad. La unidad pretendida (supuesta) bajo el sujeto se sostiene sobre la capacidad de retorno a sí mismo del sujeto, de una cierta coincidencia consigo mismo que adviene en el momento presente (cada vez) de su enunciación. Sin embargo, lo que propone Nancy es que en el momento mismo de su nacimiento, o más bien, en cada nacimiento que ha tenido el sujeto bajo distintos nombres en la historia de occidente, nace con la condición de su deconstrucción; el sujeto nace de una suposición que se sostiene en el vacío, el abismo, se despliega aquí el léxico del lugar como un espaciamiento, un contorno sin centro, o una ausencia en torno a la cual gira occidente y se instaura, lo que propicia su propia caída. De ahí que la pregunta que lanza Nancy sea

---

a desestabilizar la lectura que vería en la evidencia cartesiana una unidad cerrada y acabada, se empiezan a desmoronar los supuestos de indudabilidad, exactitud, claridad y distinción.
A esta consideración se añade la del carácter enunciativo de *ego sum.* Este es el punto deconstructivo, el mismo carácter enunciativo involucra ya una artificialidad, una construcción y una exterioridad que vienen a formar parte constitutiva de ese *ego* que se pretende claro, distinto, impoluto e inmaculado.

¿quién viene después del sujeto?[168], asumiendo, de un lado, que estamos ya en un *después*, que la máscara del sujeto no se sostiene y estamos ante lo que queda tras él. La respuesta a *quién* podría ser *alguien*[169], es así como se titula la segunda conferencia de la obra *¿Un sujeto?*

Para pensar el supuesto sujeto Nancy advierte dos sentidos de esta tautología. Primero: la suposición implica una presuposición y una postsuposición, "para el sujeto de la presuposición, que es siempre también el de la post-suposición, hay una dimensión que no es la suya, que es simplemente el presente o la presencia. De cierta manera, el sujeto no está nunca presente" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 52); el sujeto en su suposición conlleva una falta de presencia, siempre se encuentra antes o después, no se sostiene *en* el vacío, sino en sus bordes. Segundo: la suposición implica una falta de realidad en tanto que envuelve al sujeto en un halo de ilusión, de incertidumbre, ya que "el sujeto como consistencia o como presencia, en el sentido de la estabilidad, de la permanencia y de la cohesión, termina por aparecer y por aparecerse a sí mismo como no siendo más que suposición" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 52). La pregunta por el *quién*, por el sujeto y su suposición, torna en la pregunta por el lugar. Insertado en una falta de presencia en los dos sentidos que se han visto, el lugar es lo que se pone en cuestión, por eso, para Nancy, ""quien" designa un lugar, este lugar "del sujeto" que se manifiesta justamente por su misma deconstrucción" (Nancy & Derrida, Hay que comer bien o el cálculo del sujeto, 2005, pág. 3), y lo que habría que hacer es "dirigirse al lugar del sujeto mismo, es decir, al lugar mismo de la presuposición, de su principio y de su fin para considerar que la sustancia, en lugar de subjetivarse, es decir de suponerse y de presuponerse, se subvertiría" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 56).

Derrida leerá el encuentro inconmensurable del alma y el cuerpo como un lugar: "este lugar debe ser un espaciamiento antes de ser un espacio, debe abrir una abertura, si se quiere, un intervalo, es decir, una extensión aparentemente incorporal" (Derrida, 2011,

[168] Esta pregunta articula la conversación entre Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida bajo el título "Il faut bien manger ou le calcul du sujet". Fue publicada en la revista *Cahiers confrontation*, (Paris) nº 20, 1989, pp. 91-114. Aquí citaremos la traducción al español de Virginia Gallo y Noelia Billi, revisada por Mónica Cragnolini., publicada en *Confines*, n.º 17, Buenos Aires, diciembre de 2005.

[169] En *El sentido del mundo*, Nancy elabora una definición del "cada uno", del "singular", cuyos rasgos distintivos son que es único –la unicidad del singular consiste muy exactamente en su multiplicidad" (Nancy J.-L. , 2003, pág. 116)--, que es *cualquiera* y que es expuesto. En este capítulo resume lo que aquí estamos comentando.

pág. 49). La lectura de Derrida continúa la de Nancy en tanto que ambos comprenden el *ego* como un lugar[170], un lugar en cierto modo inhabitable, que escapa a la permanencia.

El lugar de *ego* aparece como un borde, una la comisura que se abre y que abre, que da lugar. "Ese lugar no es un lugar y no está sin embargo fuera de los lugares. Él forma en el lugar, en la extensión de un rostro, la abertura de un no-lugar. En ese no-lugar se ayuntan y se distinguen, se ayuntan de su distinción la figura y lo sin-figura. El lugar del enunciar está formado por la dis-locación interna de esa reunión" (Nancy, Ego sum, 2007, pág. 131). El lugar del enunciar lo llama Nancy, cavidad, oquedad, precipicio, abismo, abertura, agujero, orificio, repite Derrida.

Esa subversión, inherente a la sustancia, el sujeto y el supuesto, es el extremo de la suposición en el que el sujeto se enuncia como alguien y que alguien se enuncie, *ego sum*, "se trataría entonces del sujeto deviniendo otro en el mismo sitio, o bien del lugar de la sustancia en tanto que un *quis*, un "quien" que no estaría ya supuesto e incluso menos suponiéndose. Pero, ¿entonces qué? Yo diría "expuesto" o exponiéndose. Es decir, a la vez presente afuera, exhibido y arriesgado, aventurado". (Nancy J.-L. , 2014, pág. 58). En este punto Nancy propone la lectura del sujeto expuesto que aparece a lo largo de su pensamiento ligado al cuerpo y la imagen[171]. La suposición deviene exposición, no es que el sujeto deje de suponerse, sino que su suposición se lleva a cabo exponiéndose. Se trata aquí de un sujeto puesto, siempre de antemano, como cuando se habla de la puesta en escena, es decir, dando la cara, dejándose ver, retirando la cortina, la máscara. "El hilo de mi argumento es la exposición, como colmo de la suposición o de su extremidad, como su abismo también, o si se quiere y/o como exceso" (Nancy J.-L. , 2014, págs. 58-59). La exposición no implica que haya algo (sustancia o sujeto) que

[170] Ante la pregunta de Nancy acerca de qué lugar ocupa el *Dasein*, Derrida responde: "A fin de elaborar esta pregunta desde una perspectiva topológica ("¿Cuál es el lugar del sujeto?"), tal vez haga falta renunciar a lo imposible, es decir, a reconstituir o a reconstruir aquello que habrá sido deconstruido (y que estaría por otra parte deconstruyéndose "por él mismo", ofrecido desde siempre a la deconstrucción "por sí mismo", expresión en la cual se concentra toda la dificultad), y antes bien preguntarse lo siguiente: ¿qué es lo que, en una tradición que sería preciso identificar de forma rigurosa (digamos por ahora aquella que va de Descartes a Kant y a Husserl), se designa bajo el concepto de sujeto de manera tal que, una vez que ciertos predicados son deconstruidos, la unidad del concepto y del nombre son radicalmente afectados? Tales predicados serían, pongamos por caso, la estructura subjetiva como *ser-yecto* —o puesto-debajo— de la sustancia o del substrato, del *hypokeimenon*, con sus cualidades de estancia o de estabilidad, de presencia permanente, de mantenimiento en la relación a sí, aquello que enlaza al "sujeto" a la conciencia, a la humanidad, a la historia... y sobre todo a la ley, como sujeto sujetado a la ley, sujeto sometido a la ley en su autonomía misma, a la ley ética o jurídica, a la ley o al poder político, al orden (simbólico o no)..." (Nancy, Jean-Luc; Derrida, Jacques; (Trad. Billi, Noelia; Gallo, Virginia), 2005, pág. 3). Sin entrar en la cuestión del *Dasein*, es claro que entender el sujeto como un lugar, ocupado o no, implica una mirada deconstructiva a la tradición.

[171] Más adelante se tratará esta cuestión con detenimiento al hilo del comentario a *La mirada del retrato*.

antes estuviera oculto y ahora sale a la luz, sino al igual que la suposición, el sujeto es el acto mismo de exponerse, no hay nada fuera o más allá de la exposición.

La pregunta ya no sería quién es el sujeto sino, dando un paso atrás, habría que preguntar "¿hay alguien?", pero esto lleva consigo el presupuesto de que "el que puede plantear la pregunta tiene que ser ya alguien para plantearla" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 61). Previa a la pregunta se encuentra la respuesta como su condición de posibilidad, para poder formularla ha de haber un alguien. "Ese compromiso con la presencia de alguien sería la misma cosa, pero de otro modo, que la presuposición. "Hay alguien", es muy necesario que haya alguien, y ante toda pregunta sobre su sustancia, sobre su ser, ese alguien habrá ya siempre respondido por él mismo al decir "hay alguien"". (Nancy J.-L. , 2014, pág. 62)

Una vez más el sujeto se instaura a sí mismo, pero esta vez bajo la forma de un *alguien*. Este *alguien* se da cada vez, como el *ego sum* de Descartes y comienza a confundirse con aquel que dice "hay alguien" y con el que lo pregunta, es decir, comienza a personificarse, particularizarse. Si bien *alguien* no tiene rostro, es un lugar vacío para *cualquiera*, no es un universal sino un singular. Singular es otro de los términos que Nancy plantea en la subversión de la sustancia, "cuando se pasa de la sustancia al cada uno, al singular, se cambia de registro. Con la sustancia se estaba todavía en el registro del conocimiento y de las determinaciones lógicas –hay que presuponer un soporte de los accidentes–, y luego en un momento dado se pasa del conocimiento a la existencia, se salta, se cambia de registro" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 64). La subversión de la sustancia en la exposición da lugar al singular porque la exposición solo puede darse cada vez, en cada uno. La exposición es la existencia del singular, del sujeto cada vez, el sujeto es encarnado y por ello expuesto –y viceversa: expuesto y por ello encarnado. El acto de existir del singular se da por sí mismo, es el acto mismo de existir en lo que consiste el singular.

Nancy recoge tres rasgos del alguien:

> "Primeramente está, por cierto, su unicidad, su distinción, su singularidad –cada uno. En segundo lugar, está su carácter de cualquiera -el cada uno es también el algo uno, no importa cuál, el todo cada uno. Y, en tercer lugar, el modo escatológico de su presencia. Es a través de esos tres rasgos que el alguien, el uno, se distingue del sujeto que sin embargo es, o del cual produce la existencia, o más radicalmente: que existe" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 65)

Como se puede ver la singularidad no elimina el problema de la unidad. La unicidad de cada uno con respecto a sí mismo es el presupuesto de una identidad que permite la distinción unos de otros, lo cual funciona en una dinámica relacional del uno (cada uno, alguien, singular) consigo mismo. La pretendida unidad del sujeto en su existencia supuesta y expuesta está atravesada por una relación que implica siempre la ruptura de la unidad. En otras palabras, el sujeto-uno se fundamenta en su deconstrucción, "para que esté presente a sí mismo como uno hace falta todavía que haya relación, luego más de uno en el uno mismo" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 66), puesto que la relación es un tercero incluso que rompe el par y por ende la posibilidad de retornar a una unidad supuesta, "el uno quiere decir, paradojalmente, los unos y los otros" (Nancy J.-L. , 2014, págs. 66-67). Así visto, el fundamento no fundamenta, no da soporte porque aquello que soporta al soporte no tiene el carácter de fundamento sino relación, y relación implica siempre más de uno.

Se haya aquí uno de los puntos de acceso a la cuestión de la comunidad, ya que Nancy distingue cuidadosamente entre singular e individuo, "¿qué es *un* cuerpo, *un* rostro, *una* voz, *una* muerte, *una* escritura –no indivisibles, sino singulares? ¿Cuál es su necesidad singular, en la partición que divide y que hace que comuniquen los cuerpos, las voces, las escrituras en general y en totalidad?" (Nancy, La comunidad desobrada, 2001, págs. 21-22). Estas preguntas dan cuenta de cómo entiende Nancy la comunidad, haciendo extensible a los cuerpos, las voces, las escrituras[172], etc., y poniendo el foco en la partición que divide y comunica.

Con este argumento Nancy anticipa su propuesta de "ser singular plural" que consiste en una lectura de la pluralidad en el origen del ser, dejando de lado la presuposición de un origen uno, indivisible, y cerrado en sí mismo, para plantear una ontología relacional en la que "el *ser* es singular y plural, a la vez, indistintamente *y* distintamente. Es singularmente plural y pluralmente singular." (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 44). Trasladado a la cuestión del sujeto, la lectura de Nancy advierte que:

> "la esencialidad del múltiple en tanto que es la pluralidad efectiva de los unos (y de los otros) es la existencia. La esencia de lo múltiple no es (…) una unicidad que

[172] "La escritura […], o la literatura, inscribe la partición: en el límite, la singularidad adviene, y se retira (es decir, que nunca adviene como indivisible: no hace obra). El ser singular advienen en el límite: esto significa que sólo adviene en tanto que es compartido. Un ser singular ("vosotros" o "yo") tiene exactamente la estructura y la naturaleza de un ser de escritura, de un ser "literario": no es más que la comunicación, que no comulga, de su trazo y de su retirada. Se ofrece, se mantiene en suspenso." (Nancy J.-L. , La comunidad desobrada, 2001, pág. 144)

> desploma o soporta lo múltiple y que en consecuencia lo anula como múltiple. No, la esencialidad de lo múltiple, si se puede hablar así, es la existencia, es decir, la singularidad, es decir, los unos singulares" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 67).

La existencia de los singulares radica en su multiplicidad. No hay otra forma de existir que de manera plural. Nancy retoma el término latino *singuli*, que hace referencia al uno por uno y por tanto es un plural. En el *uno por uno* hay, al menos tres: uno, uno, y su relación; "y el uno por uno, la pluralidad, que hemos visto que está implicada en el uno mismo (…), es lo que hace que cada uno de los singulares esté en su singularidad radical y absolutamente (…) diferente, distinto de los otros" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 68). No se trata, entonces, de una amalgama indistinta de singulares que pudieran reunirse en una unidad o que participaran todos de una misma esencia, sino que su esencia es la multiplicidad y su distinción viene dada por su propia existencia. Los singulares existen en tanto que distintos unos de otros, uno por uno, "pero esa diferencia absoluta es también lo que la relaciona con otros sujetos" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 69), ya que no hay relación sin diferencia y precisamente la relación es lo que marca la existencia mediante la exposición ya mencionada.

Este planteamiento se sustenta en la idea de que "la no-unidad y la no-unicidad del uno es la condición absoluta para que haya lo uno: es decir, lo uno y lo otro, lo uno *singuli* (siempre en plural) no lo uno *unus*" (Nancy, El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 35). En el momento en que se pretende hablar de lo uno puramente en sí, del *unus*, éste se anula, se niega, ya que la única relación que cabe consigo mismo es la de la negación. Por lo tanto, para que haya uno siempre ha de haber unos y otros, unos *con* otros, la singularidad no se da sino con la pluralidad. Y, sobre todo, para que haya uno es preciso que se opere previamente la diferencia y, en ese sentido, la relación que exige la pluralidad. Cuando se habla de otros, no se habla simplemente de los otros singulares, sino de una alteridad que interrumpe, que impide la re-unión de cada singular. Esa alteridad no es universalizable ni categorizable, por eso da lugar al "cada cual", que asimismo implica, no obstante, la relación, es ya relación.

El siguiente término que se plantea Nancy al hilo de su discurso es el de "individuo", "es aquello que en sí es indistinto pero que es, en cambio, distinto a los otros" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 69). El individuo es una de las formas que toma el singular en tanto que grado último de la división y entonces no dividido en sí mismo. La condición de su singularidad viene dada por su corporalidad, "el "singularizarse" lleva consigo al

individuo efectivo práctico, empírico, a saber, el cuerpo" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 69), condición que, al mismo tiempo, es la de su exposición y relación con los otros, remitiendo de nuevo al *singuli,* uno por uno. Nancy advierte en esta determinación –llámese corporal, material, empírica--, "el postrero y el último rasgo trascendental de lo singular" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 69). Nancy observa cómo el cuerpo ha sido concebido como condición de posibilidad de los singulares, es decir, como rasgo transcendental. De alguna manera, el cuerpo es reinsertado en la lógica trascendente/inmanente. A propósito de la expresión inglesa *somebody* dice: "ese *body*, ese cuerpo-cada-uno, es el rasgo trascendental y al mismo tiempo escatológico de la singularidad. Es así que el singular, alguien, se expone y compromete su unicidad con la de los otros" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 70). Si traducimos literalmente la palabra inglesa el resultado sería "algún cuerpo" o "cada cuerpo", la unicidad y la distinción del singular reposaría en el cuerpo. Nancy advierte que no se trata aquí de identidad sino de ipseidad, es decir, de la relación consigo mismo, "el *ipse,* el sí mismo sería aquello a través de lo cual un existente, un *ego*, se atestigua como existente." (Nancy J.-L. , 2014, pág. 70). De modo que el cuerpo ocuparía aquí el lugar del "atestiguarse", luego del testigo, del que testimonia en favor de la existencia propia. La expresión cartesiana se invierte de tal forma que se obtiene un "tengo cuerpo luego existo", en lugar del célebre "pienso luego existo". En este punto res cogitans y res extensa –el cuerpo y el espíritu— vienen a ocupar el mismo lugar. Un lugar, por lo demás, desde donde se instaura un sí mismo (un sí mismo como supuesto, un sí mismo en la relación de sí como otro, de la alteridad que no vuelve a sí), pero que no deja de ser un espaciamiento que "es para sí mismo el garante de su existencia" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 71).

Junto al individuo se encuentra el cualquiera como término que designa al singular. El cualquiera, en su anonimato, permite a cada singular compartir la singularidad con los otros, es decir, todos son tan singulares unos como otros. Lo que tienen en común es su singularidad, su distinción, esto es, la diferencia. En este aspecto se separa del remitir, propio de la suposición, a una unidad sustancial, ya que su *en común* es su separación, su distinción.

A partir de aquí, como se verá, Nancy desarrolla el concepto de *entre* para caracterizar la forma del *en común* del *nosotros*:

> Todo pasa entonces *entre nosotros*: este "entre", como su nombre indica, no tiene consistencia propia, ni continuidad. No conduce de uno a otro, no sirve de tejido, ni

> de cimiento, ni de puente. Quizá ni siquiera sea exacto hablar de "vínculo" al respecto: ni está ligado, ni desligado, sino por debajo de ambos, o, lo que está en el núcleo de un vínculo, el *entre*cruzamiento de briznas cuyas extremidades permanecen separadas hasta su anudamiento. El "entre" es la distensión y la distancia abiertas por lo singular en cuanto tal, y como su espaciamiento de sentido. Lo que no se tiene a distancia de "entre" no es sino la inmanencia sumida en sí misma y privada de sentido. (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 21)

La idea de "unirse a la separación" (Nancy J.-L. , 2014, pág. 72), remite a ese tipo de unión que es el *entre*, o que se genera *entre*. Lo que tenemos en común es lo que nos separa.

1.2. EL SUJETO (SE) PROFIERE[173]

En su reflexión acerca del sujeto, Nancy se dirige con especial atención al trabajo de Descartes. La lectura que Nancy realiza de Descartes es, a su vez, leída por Derrida. En este triángulo de lecturas emergen las palabras *ego*, abertura, boca, agujero… Todas son palabras, palabras problemáticas, difíciles, inquietas, plurales, equívocas. Palabras compartidas, partidas y repartidas entre tres filósofos, dos amigos y un tercero que rompe el par.

Estos tres autores se dan cita principalmente en dos obras. Por un lado, la obra que Derrida dedica a Nancy: *El tocar,* y por otro, la obra que Nancy dedica a Descartes: *Ego sum*. Tal y como hace el propio Nancy en *Ego sum*, esta propuesta es sólo una de tantas, uno de los muchos caminos que podemos seguir hacia la noción de sujeto, noción formada de palabras como las que abren este apartado: problemáticas, difíciles, inquietas, plurales y equívocas. Y respetando estas características será como procedamos a través de los textos.

Derrida abre el problema de *Ego sum*, que no es otro que el problema de Descartes y Nancy, el problema que Nancy lee en Descartes. Lo abre desde la noción de extensión, podríamos decir que la extensión se abre como problema, como interrogación, en el corazón de *Ego sum*, en el corazón por tanto de ego, del sujeto. ¿La extensión de qué?

[173] Este apartado ha sido publicado, con algunas modificaciones, en la revista *Escritura e imagen*: Sánchez Mayor, P. (2019) "La boca y el problema de ego", en *Escritura e Imagen*, 15, 205-214.

¿A qué complementa el adjetivo extenso? ¿a qué acompaña y cómo? ¿cuál es esa extensión que, siendo un mero adjetivo, trastoca y desborda al nombre que acompaña? Derrida lo ha leído en Descartes a través de los ojos de Nancy: "la cuestión capital parece concentrarse en un nombre, el de *extensión*, y en el de una extensión increíble: la del alma o el pensamiento" (Derrida, 2011, pág. 48). Extensión increíble, sobre todo, en comparación con la extensión del cuerpo, que, por así decirlo, viene de suyo, se comprende de forma evidente, clara y distinta, por utilizar el vocabulario cartesiano, "fácil de aprehender para el sentido común" (Derrida, 2011, pág. 49). El problema se abre entonces en el momento en que ambas extensiones, la del alma y la del cuerpo, se encuentran en *ego*. Lo que venimos llamando problema, es decir, la inconmensurabilidad de las extensiones de alma y cuerpo, se abre; ese encuentro, reencuentro, reunión, contacto, relación, se abre, se espacia y se extiende.

El problema del encuentro del alma y el cuerpo no es, a fin de cuentas, sino el problema de la unión, de la unidad, el problema de hacer coexistir, o existir-con o ser-con la extensión del alma y la del cuerpo. La boca, "la extensión inconmensurable del pensamiento" (Nancy, 2007, pág. 131) como la define Nancy, es la garante de su unión, de su *unum quid.* He aquí el punto en el que Derrida se aleja, del que Derrida sospecha, ¿por qué vuelve la unidad a imponerse como problema, y no solo como problema, sino como exigencia de una solución? *Unum quid*, Nancy ha traído de nuevo esa pregunta: "¿Qué hay de esa unidad del alma y el cuerpo, de esa cosa una cuya unidad, es cierto, no es anterior a la *compositio* que la produce, por cuyo ser-uno se da por oposición al simple estar-junto o estar-pegado, y entonces según el efecto de una conjunción que implica unión, es decir, en cierto modo al menos mezcla, interpenetración recíproca de dos componentes?" (Nancy, 2007, pág. 107). Como dice Derrida, "la demostración final hacia la que se orienta *Ego sum* es que sin la boca no se podría pensar la unión del alma y el cuerpo" (Derrida, 2011, pág. 150).

Esta observación de Derrida puede servir de hilo conductor. Una observación que encierra una crítica, una observación hecha desde la intimidación que le provoca uno de sus verdaderos amigos. Uno de los aspectos que distancian a Derrida de Nancy es la idea de que haya algo así como un punto de contacto, un contacto tangencial, que se resuelve en la unidad de un punto. Esta manera de entender el contacto, que Derrida lee en Nancy, como dos unidades que tienen un punto de tangencia, un punto de encuentro, no coincide con la propuesta derridiana, en tanto que continúa jugando sobre la base del

par y de la resolución en la unidad. Se trata de una distancia, la de Derrida respecto a Nancy, compleja y que articula *El tocar*. Entre los tres autores opera un juego de distancias que hay que dibujar cuidadosamente.

Han aparecido en escena tres extensiones, inconmensurables las tres, que tratan de conjugar el viejo problema de la unión del alma y el cuerpo. La extensión del cuerpo, la del alma y una tercera extensión que ha sido comprendida por Nancy como un lugar, un espaciamiento, una abertura y que Derrida ha revelado ya: se trata de la boca. Toca pensar cómo la extensión del pensamiento se resuelve en la abertura de la boca, es decir, cómo reconciliar las inconmensurabilidades del alma y el cuerpo, y qué lugar ocupa en ello la enunciación de *ego*. Derrida escribe la cuestión en dos tiempos. Primer tiempo, "la boca, la embocadura de la boca, el espaciamiento originario de una boca que se abre entre los labios y a los senos del otro" (Derrida, 2011, pág. 53); segundo tiempo, "esa doble extensión toca o *se* toca" (Derrida, 2011, pág. 54). Dos tiempos que se dan a la vez, asincopados, la boca, el tocarse del alma y el cuerpo, en un ritmo que marca el movimiento de la boca, que se abre y se cierra, ella sola y por otro, alrededor del otro.

La boca, una parte del cuerpo que, sin embargo, no es nada, es un agujero, abertura, espacio vacío, está limitada por unos labios que pueden cerrarla, hacerla desaparecer. Localizada en el cuerpo, no tiene materia, pero sí extensión.

Nancy destaca dos acepciones de la boca: oralidad y bucalidad. Para Derrida, la respuesta de Nancy es la boca antes de su estadio oral, antes de la enunciación *ego sum*. Una boca primitiva, "la boca del grito, la boca cerrada sobre el seno" (Derrida, 2011, pág. 44). La boca, *bucca*, lo que llena la boca, lo que hincha las mejillas, lo que estira la piel del rostro y aprieta los labios, en palabras de Nancy: "la contracción y/o la distensión del soplar, del comer, del escupir o del hablar" (Nancy, 2007, pág. 132). La boca abierta, abierta por el otro en la infancia, por el otro que da de comer, abierta nada más nacer, en un grito informe, inhumano. Antes de enunciar *ego*, la boca ya se ha abierto, es siembre abierta, ofrecida al otro. La abertura de la boca es condición para *Ego*, para que *Ego* se espacie en la abertura de la boca que aún no enuncia nada, que sólo grita y come, que infla las mejillas. En este fragmento de *Archivida,* Nancy relata el estadio primitivo de la boca en la experiencia del recién nacido, muestra así cómo su cuerpo se relaciona con el otro mediante la boca cuando aún es sólo *bucca*:

> Tocar comienza cuando dos cuerpos se distancian y se distinguen uno del otro. El niño sale del vientre y se vuelve a su vez un vientre que puede tragar y escupir. Él toma en su boca el pecho de su madre o su dedo. Chupar es el primer tocar. La succión aspira, por cierto, la leche nutritiva. Pero hace algo más, hace otra cosa: ella cierra la boca sobre el cuerpo del otro. Establece o reestablece un contacto por el cual invierte los roles: el niño que fue contenido contiene ahora al cuerpo que lo contenía. Pero él no lo encierra en sí, al contrario, él lo tiene al mismo tiempo delante. El movimiento de los labios que chupan no cesa de retomar la alternancia de proximidad y distancia, de penetración y de salida de quien ha presidido el descenso desde el vientre hasta la salida fuera del cuerpo, de ese cuerpo nuevo al fin listo para separarse.
>
> Al separarse, él conquista aquella nueva posibilidad de la que no conocía más que un bosquejo: la posibilidad de la relación y del contacto. (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, págs. 12-13)

Esta narración enlaza los dos tiempos de Derrida, la boca y el tocar, el abrirse de la boca como el primer tocar, "el no-lugar de este lugar es también abierto por el otro. *A la vez* auto-afectado y hétero-afectado, uniendo las dos afecciones como dos labios, él se deja abrir" (Derrida, 2011, pág. 55).

Esta bucalidad, condición previa de la oralidad, es el espaciamiento de una abertura, un orificio que se extiende y se contrae. Una abertura que permite que algo salga de ella y que entre. Que entre el alimento y que salga el grito, la voz, "la boca entreabierta, despegándose del seno, con una primera sonrisa, con una primera mímica cuyo futuro es el pensamiento" (Nancy, 2007, pág. 132). El preludio del pensamiento, el preludio también de la enunciación *ego*. Pero preludio ya significativo, una voz que no es todavía lenguaje, que lo precede, "pertenece al lenguaje por el hecho mismo de serle anterior y, en cierto modo, exterior. Es como una precesión íntima del lenguaje, extranjera empero al lenguaje mismo" (Nancy, El peso de un pensamiento, 2007, pág. 33).

A punto de llegar a *ego*, en su espacialización, en el contacto del cuerpo y el alma, aparece la voz, una voz, *unum quid*. En *Vox clamans in deserto* Nancy presenta la voz como aquello que me eyecta al mundo:

> La voz no respondería al vacío, sino que expondría el vacío, lo volcaría hacia el afuera. La voz no sería tanto el rechazo como la eyección de un vacío infinito abierto en el corazón del ser singular, de ese ser abandonado. Lo que la voz estaría

> pues exponiendo, como una manera de ofrecer el abismo, no sería una falta. Sería ese defecto de plenitud o de presencia que no es un defecto porque es la constitución más propia de la existencia, lo que la abre, por adelantado y para siempre abierta, fuera de ella misma. En la voz, habría esto: que ese existente no es un sujeto, sino que es una existencia abierta y atravesada por esa eyección, una existencia eyectada al mundo. Mi voz es ante todo lo que me eyecta al mundo. (Nancy, El peso de un pensamiento, 2007, págs. 35-36)

Esa eyección al mundo viene con el primer grito, con el primer llanto del niño. Esa voz es la que me expone llamando al otro. "La boca que habla no transmite, no informa, no opera un vínculo, es –tal vez, pero *en el límite*, como en el beso—el latido de un lugar singular contra otros lugares singulares" (Nancy, La comunidad desobrada, 2001, pág. 60), la boca es el lugar del límite, el espaciamiento. Antecediendo a una cita de Paul Valéry, dice Nancy que "el hombre es eso que se espacia, y que acaso nunca permanece en otra parte más que en su espaciamiento, en la *arealidad* de su boca" (Nancy, 2007, pág. 132). La boca, en su espaciamiento, en la extensión de *ego*, revela el *unum quid* del alma y el cuerpo. Las palabras de Paul Valéry que recoge Nancy son las siguientes:

> *Espacio bucal. Una de las invenciones más curiosas de la cosa viviente. Habitación de la lengua. Reino de reflejo y de duraciones diversas. Regiones gustativas discontinuas. Máquinas compuestas. Hay fuentes y muebles.*
>
> *Y el fondo de ese precipicio con sus trampas bastante traidoras, sus instantáneas, su nerviosa crítica. Umbral y actos (…)*
>
> *Es una entrada de infierno de los antiguos (…)* (Nancy, 2007, pág. 133)

La boca, ese umbral, oscuro, húmedo, inhóspito. Lugar de paso, entrada y salida. Lugar único, punto, *unum quid*. De nuevo la sospecha de Derrida, que ve demasiado próximas esa boca pre oral y la glándula pineal cartesiana. Derrida quisiera, tal vez, haber visto a su amigo más alejado del *unum quid* moderno. Dice lo siguiente: "Si la glándula es esa improbable cierta parte, *unum quid* también ella, y si es *unum quid* el que pronuncia *ego*, entonces el altercado con Descartes encuentra aquí su espacio: no en la cuestión del corazón o en la cuestión del cuerpo, sino a lo largo de una extraña trayectoria entre una improbable glándula pineal y una boca anterior a la palabra, una abertura todavía anoral y que ya está tocando" (Derrida, 2011, pág. 66). En este punto, la glándula pineal, o la boca, como parece decir Derrida, el alma y el cuerpo se tocan, de nuevo, en un punto tangencial. No está tan lejos Derrida de las palabras de Nancy, la glándula pineal

aparece en la reflexión de nuestro autor, en concreto en un pasaje titulado *Extensión del alma*. En el momento de mencionar la glándula pineal cartesiana, Nancy está recogiendo ese punto de unión del alma y el cuerpo, reescribiéndolo en la cuestión de la inconmensurabilidad de las extensiones del alma y el cuerpo. La glándula no juega en el texto de Nancy el papel de la unidad, si es un punto lo es en la medida en que se despunta, se desborda.

Detengámonos en ese punto de unión, ese punto que se abre, se espacia, que aparece en los textos de Nancy y de Paul Valéry como un abismo, una puerta al infierno, oscuro. Ese punto, *unum quid*, es *ego*, es la abertura por la que *ego* se desborda, por la que *ego* se enuncia y se espacia, por la que *ego* existe. Desde la unión y unidad del alma y el cuerpo llegamos a *ego*, a la pregunta por el sujeto, pasando por el mismo punto, la boca. Una boca abierta, por la que el pensamiento, en su extensión, se desborda, se convulsiona. "Psique es extensa: no sabe nada de ello", en su extensión, en su inconmensurable extensión, ella se pierde, se escapa. Se escapa por la boca, por los orificios del cuerpo que profieren hacia fuera, que expulsan, que hacen manar de sí, sangre, sentido, voz, líquidos.

En el siguiente pasaje, Nancy hace entrar en escena una palabra que lleva tiempo sobrevolando la discusión: "yo"

> *Unum quid* no tiene una boca que pudiese manipular y abrir, como tampoco tiene una inteligencia que pudiese ejercer para reflexionar sobre ella misma. Pero algo –unum quid– se abre (eso tendría entonces apariencia de boca) y esa abertura se articula (eso tendría entonces apariencia de discurso, entonces de pensamiento), y esa abertura articulada, en una contracción extrema, forma: yo. (Nancy, Ego sum, 2007, pág. 128)

"Yo" aparece en este pasaje como la exhalación de esa abertura, de ese *unum quid*, la boca abierta, articulada, en la apariencia de pensamiento forma "yo", hace surgir "yo". La boca del niño, abierta en el primer llanto, abierta y cerrada alrededor del seno, esa articulación, alrededor del otro, forma "yo". Ese punto articulado, punto de intersección de la extensión del pensamiento y de la unidad de *ego*, es el punto en el que el sujeto se erige, en la doble intersección, unión de alma y cuerpo, unidad de *ego*.

> Dándose dos veces el sujeto se da siempre –cada día, cada vez, cada vez que digo *yo* y cada vez que *vivo*—y no *se* da nunca, pues no es nada que *se* pueda poner y

> que uno pueda tomar. El sujeto no es más que la experiencia *unum quid*, y esta experiencia no tiene objeto, ni procedimiento ni estatuto. La prueba de la unión del alma y el cuerpo está ahí menos para dar razón de los funcionamientos finalizados que observo en ese ser que es llamado hombre, que para designar el ser-por-sí del hombre –que no se sostiene más que de sostenerse en nada. (Nancy, Ego sum, 2007, pág. 130)

Aparece este dar*se* del sujeto, en el que el reflexivo se hace problemático, en el que el sujeto no se autofunda de forma permanente, no se instituye a sí mismo, como dice Nancy en este pasaje, el ser-por-sí del hombre no se sostiene más que de sostenerse en nada, es una experiencia, una voz que sale de esa abertura todos los días. En otras palabras, se hace aquí patente la falta de presencia del sujeto de la que Nancy habló en *¿Un sujeto?*. Retomando este texto en el momento previo a la lectura de Descartes aparece San Agustín[174]. Es en este autor donde Nancy recoge la idea de la puntualidad del sujeto, del sujeto tambaleándose en la punta, una punta que hace a la vez de enunciadora: ego, y de receptora de un tú, de un imperativo que converge en el sujeto en el momento de su surgimiento.

> Aquí sale a la luz algo que tendrá una gran importancia para todo lo que sigue, aquí surge la puntualidad del sujeto. […] una puntualidad enunciadora y receptora al mismo tiempo. Es el asunto de esa llamada, de ese dictamen: *cognosce te ipsam* […]. Hay una dirección, una palabra dirigida, el ego se conoce como ego en la medida en que un tú le es dirigido bajo el régimen del "tú mismo". *Ego,* entonces, deviene también el que se dirige a sí mismo, que se llama o que se interpela. O bien es así que deviene ego, es así que un cierto "uno", un supuesto "uno", deviene ego. Y esa interpelación indica entonces un "entre", un entre tú y yo […]. Al mismo tiempo que remite al otro remite al mismo en su suposición más supuesta, si puede decirse, más íntima. […] La suposición del otro, bajo la posición del mismo, sosteniendo la posición del mismo, es la condición y quizás la condición decisiva del sujeto. Es decir, también, tanto el otro supuesto como mismo, como el mismo supuesto como otro. (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, págs. 34-35)

Nada parece resumir mejor este texto de Nancy que el título de la tercera parte de *El tocar:* "Puntuaciones: y tú". Con este título, antes de entrar en el capítulo, se puede observar que Derrida destaca precisamente la idea de puntuación, puntualidad, el punto,

[174] San Agustín antecede a Descartes, pero no es Descartes, opera aquí la toma de distancias, una de tantas, de Nancy respecto a Descartes

y lo acompaña de “tú”, a modo de interpelación, de llamada, un “y tú” que coloca a Derrida en el lugar del yo y a Nancy en el receptor de esa interpelación, un “y tú” que desvela la puntualidad del sujeto como un “yo”, *ego* que se tambalea en la punta, en la abertura, en el umbral del abismo. Se trata entonces de puntos, de puntos “y tú”, de puntos de tangencia por donde tocarte a ti, de puntos también de fuga, de escape, por donde perderte. El “tú” del que habla Nancy, es un punto de nuevo, un punto de tangencia, que aleja a Derrida. El “tú” denota una proximidad y una cercanía con la que Derrida no se siente cómodo, que no deja lugar suficiente a la pluralidad que busca Derrida. Y así llega Derrida de nuevo a la boca, a ese punto “y tú”, al beso. De nuevo a la boca entreabierta, por el otro y alrededor del otro, de nuevo también al preludio del pensamiento; Derrida recoge una cita de Novalis que dice: “¿A quién no le agradaría una filosofía cuyo germen es un primer beso?” (Derrida, 2011, pág. 410)

En otro texto ya mencionado se puede encontrar una nueva reticencia de Derrida ante esta reflexión, se trata de *Hay que comer bien o el cálculo del sujeto*. En el contexto de la reflexión sobre la estructura falogocéntrica del sujeto, Derrida parafrasea a su amigo: “basta con tomar en serio la interiorización idealizante del *phallus* y la necesidad de su pasaje por la boca, ya sea que se trate de las palabras o de las cosas, de las frases, del pan o del vino cotidiano, de la lengua, de los labios o del seno del otro” (Nancy & Derrida, 2005, pág. 14). Para Derrida la apelación a la boca y los labios, y que el sujeto encuentre ahí su surgimiento, no lo libra de la estructura falogocéntrica. Pareciera que a Derrida le asustara ese primer beso, tal vez porque sabe que junto al primer beso se encuentra el suicidio: “queda por pensar juntos el primer beso y el suicidio” (Derrida, 2011, pág. 411).

Apostamos aquí por una lectura de los textos de Nancy que no lo sitúa tanto del lado de la unidad que parece implicar esa glándula que es la boca, como de la unión entendida como contacto –comunicación, contaminación, lugar de paso--. Desde esta perspectiva habría que matizar la lectura de Derrida apuntando que cuando Nancy habla de la boca no la circunscribe únicamente al referente *boca* del cuerpo humano: no se trata de esa boca única cuya preeminencia destaca frente a todos los orificios del cuerpo; se trataría, más bien, del orificio, como lo son todos los otros orificios del cuerpo, incuantificables. De esta manera, la boca es entendida de manera metafórica, pudiendo hablar de más de una boca, incluso de que el cuerpo *es* boca. Así, la boca, como espacio de

contaminación, es un indecidible entre lo sensible y lo inteligible; ella es, precisamente, el *entre*, cuyo estatuto no corresponde a ninguna realidad, ni psíquica, ni física.

Podría decirse, para concluir esta discusión, que, mientras que para Derrida la boca ocupa un lugar privilegiado en la reflexión de la estructura oírse-hablar[175], y, por ende, lee desde ahí a Nancy, nuestro autor, por su parte, extiende la idea de la boca como orificio a la dinámica general del cuerpo como contagio, abierto afuera/adentro, comunicación y no identidad, es decir, unión que no concluye en unidad. En este sentido, suscribimos las palabras de Michaud:

> "Donde Jacques Derrida se interesa por el lugar de la boca en el funcionamiento del logos y hace de la boca el lugar interior de la autoafección del *yo* que puede así prescindir de toda finalidad para albergar su autonomía (…), Jean-Luc Nancy por su parte retoma la cuestión de forma un poco diferente, insistiendo menos en el lugar de la boca en el dispositivo, que en lo que *en* ella hace lugar y espacio, porque la boca se dilata indefinidamente, ella mezcla, sobre todo, ya varios significados. Sobre todo, es y sigue siendo desde el principio una cavidad, un agujero, incluso una gruta o una caverna (se abre, pero no podemos discernir el fondo, al fondo): boca de sombra, forma que se abre, pero que no da lugar a ningún reconocimiento, a ninguna identificación, porque la boca es anterior a todo rostro, a toda identificación con una figura, sea la que sea."[176]

Volvamos al beso, a ese lugar también extenso, también de espaciamiento, dos bocas entreabiertas, ofrecidas, una a la otra, expuestas en su extensión a recibir el beso, a ser

[175] "Entre el concepto y el sistema del oírse-hablar, entre lo inteligible y el habla, el enlace es privilegiado. Es preciso decir el oírse-hablar porque esta estructura es auto-afectiva, la boca y la oreja no pueden disociarse en ella. Y la prueba, en la juntura del empírico y de lo metaempírico, está en que los sordos son mudos. No tienen acceso al *logos mismo*. Mediante los otros sentidos y los otros órganos pueden *imitar* el *logos*, entrar con él en una suerte de relación vacía o exterior. Ellos no acceden sino a un *análogon* de lo que regula toda analogía y que en sí mismo no es analógico, que forma la razón de la analogía, el *logos* de la analogía hacia el cual todo remonta, pero que él mismo se mantiene fuera del sistema, fuera del sistema que orienta como su fin y su origen, su desembocadura y su fuente. Esta es la razón por la cual la boca puede tener análogos en el cuerpo en cada uno de los orificios, más arriba o más debajo de ella, pero no es simplemente intercambiable con ellos. Si hay una vicarianza de todos los sentidos, esto es *menos verdadero* en el caso del oído. Es decir, del oírse-hablar. Este tiene una posición única en el sistema de los sentidos" (Agacinski, y otros, 2022, pág. 93)

[176] "Là où Jacques Derrida s'intéresse à la place de la bouche dans le fonctionnement du *logos* et fait de la bouche le lieu au-dedans de l'auto-affection du *je* qui peut ainsi se passe de toute finalité pour loger son autonomie (…), Jean-Luc Nancy reprend pour sa part la question un peu autrement, en insistant moins sur la place de la bouche dans le dispositif, que sur ce qui, *en* elle, fait place et espace, car la bouche se distend de manière indéfinie, elle mêle surtout en elle plusieurs sens déjà. Surtout, elle est et reste d'emblée une cavité, un trou, voire une grotte ou une caverne (elle s'ouvre, mais on n'y discerne pas le fond, au fond) : bouche d'ombre, une ouverture s'y forme, mais qui ne donne lieu à aucune reconnaissance, à aucune identification, car la bouche est antérieure à tout visage, à toute identification à une figure, quelle qu'elle soit." (Michaud, 2013, págs. 43-44)

rechazado. El sujeto abierto, roto, fracturado en la abertura de su boca, su boca ofrecida al otro. Un primer beso, como el del niño al cuerpo de su madre que lo alimenta, un primer beso que es una primera ofrenda, una primera exposición, dice Nancy "yo soy la abertura, la tumba o la boca, la una en la otra" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 17): beso de amor, beso de muerte. El beso, en cualquier caso, toca. Un primer toque, de los labios mismos, del alma y el cuerpo, el tocar*se* de la boca.

Recordando el segundo tiempo que planteaba Derrida, el lugar del tocar en este problema de las inconmensurabilidades del alma y el cuerpo, la boca aparece como lugar de toque del cuerpo y el pensamiento, lugar donde se tocan, y en ese toque, como los labios, se abren, se espacian, se fracturan uno en el otro, "de ahí que no tenga sentido hablar de cuerpo y de pensamiento separadamente uno del otro […]: no *son* otra cosa que su tocar*se* uno a otro, el tacto de la fractura de uno por otro, de uno en otro. Ese toque es el límite, el espaciamiento de la existencia" (Nancy, 2010, pág. 30).

Acabamos, entonces, con un primer beso, el primer beso de Nancy y Derrida, aunque siempre estuvieron expuestos el uno al otro, y sus bocas ofrecidas. Cuenta Derrida, en el post scríptum del libro que dedica a Nancy, cómo soñó que le besaba en la boca. Ese beso, tal vez soñado, tal vez escrito, habla de un toque, de un toque tangencial, en un punto, en un instante, acercamiento infinito del alma y el cuerpo, de un pensamiento que escapa por la boca y pronuncia *ego* cada vez.

La andadura del sujeto tiene aún más capítulos, uno de ellos, que no necesariamente sigue un orden cronológico, sino que tal vez se encuentra siempre en el inicio de toda noción de sujeto, es el del cuerpo desnudo y el cuerpo pintado.

La boca ofrecida del beso, el sujeto que se desborda por la comisura de unos labios que pronuncian "yo" y "tú". El cuerpo está aquí presente de manera imperiosa, un cuerpo que habla, que grita, que sufre, que está expuesto, mostrado, pintado. Este cuerpo y esta boca que dicen yo que dicen tú y que en ese decir se ofrecen y se exponen, tienen en Nancy una dimensión estética, son sensibles al tacto y a la vista. Se trata de la desnudez, del estar desnudos, del *ego sum*, que no es sino un *ego cum*[177] mediado por la

[177] "La evidencia del *ego sum* remite constitutivamente y co-originariamente a su posibilidad en cada uno de los lectores de Descartes, y es precisamente a esta posibilidad en cada uno de nosotros, es decir, a esta co-posibilidad, a lo que la evidencia en cuanto evidencia debe su fuerza y su tenor de verdad. *Ego sum* = *ego cum*." (Nancy J.-L. , Ser singular plural, 2006, pág. 47)

exposición y la extensión del cuerpo y del alma. En una obra algo más reciente Nancy vuelve a interpelar a Descartes, usa sus palabras para hacer algo distinto:

> "Esto es lo que hace que *ego sum* se equipare a cogito: lejos de constituir un sujeto intelectual, este pensamiento de *sum* accede a un ser que se oculta en todas las cosas del mundo. Por eso, como sabemos, la evidencia de este yo es idéntica a su eclipse, y también él –o también ella, la *res cogitans*– se repliega en su desnudez."[178]

En esta obra, Nancy expone, heideggerianamente, la ocultación del ser, de ego y, por tanto, también del sujeto. Un sujeto que piensa y que se esconde, que en su pensar se oculta en una relación con el otro, ese otro que es "tout chose du monde", todas las cosas del mundo. *La pensé derobée* ofrece también una definición de *res cogitans* y de *res extensa*. Lo hace desde la comprensión de la imposibilidad de apropiarse infinitamente de uno mismo, de sí mismo. En esta obra la *res extensa* aparece, precisamente, y como se ha pretendido mostrar en las páginas de este apartado, como aquello que impide la apropiación del sujeto, como aquello que lo desborda[179].

Nancy ha conservado el vocabulario cartesiano para indicar que es en la propiedad de exposición de la *res extensa* (indisociable de la *res cogitans*) donde ego adquiere su significado, un significado tal vez decepcionante, ya que no se trata del sujeto apropiado de sí mismo, sino, precisamente, fuera de sí, escondido, desbordado por los agujeros y

[178] "C'est ce qui fait que *ego sum* s'égalise à cogito: bien loin d'établir un suject intellectuel, cette pensé du *sum* accède à un être qui se dérobe en tout chose du monde. C'est bien pourquoi, comme on le sait, l'évidence de cet ego est identique à son éclipse, el lui aussi –ou elle aussi, la *res cogitans*—se retire dans sa nudité". (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 12)

[179] Recordemos el fragmento, ya citado, de *La pensé derobée*, que más arriba hemos comentado a propósito de la figura del punto en Nancy: "Una cosa que piensa -*res cogitans*- no es otra cosa que una cosa que se relaciona consigo misma. Una cosa cuya naturaleza de cosa, cosidad [choséité], cosidad [choseté] como decía Beckett, o realidad (que es lo mismo en latín) no consiste sino en tal relación, y no en una presencia o un ser. "Pensamiento" es nada más y nada menos que todo lo que se hace en el modo de esta relación, todo lo que tiene su realidad: sentir, querer, imaginar, concebir, etc.
La *res extensa*, por el contrario, la cosa extensa, es lo que no tiene lugar en el modo de esta relación, ni tampoco de ninguna relación, pues toda relación es en última instancia una relación consigo mismo y de sí mismo: la relación en general supone que uno se relaciona, consigo mismo o con el otro. Extensa no designa una cualidad de ancho, de amplitud superficial: lo que no es uno es extenso, y solo lo que no es extenso es uno, el punto, que es precisamente el que no llega al espacio, que es su negación. La extensión no está relacionada, está expuesta: todo, en la cosa, no es más que exposición, puesto adelante, girado hacia afuera y sin adentro, en ninguna parte regresa hacia sí mismo y, en consecuencia, privado de "yo"". (Nancy, La pensée derobée, 2001, págs. 79-80)

los poros de su cuerpo, "un estar-siempre-fuera-de-sí, en la superficie del lienzo, a flor de piel"[180].

1.3. TÚ, YO Y ALGO ENTRE LOS DOS

1.3.1. RODEO: A POR EL INTRUSO

Antes de entrar de lleno en este último apartado demos un rodeo por la escritura de Nancy. No se trata tanto de hacer un análisis de la noción de *escritura* que propone el autor como de observar una de sus obras bajo el prisma de la escritura autobiográfica como búsqueda y dislocación de la identidad. Es decir, como el gesto que, en tanto que trata de atrapar la identidad propia de quien escribe, no puede sino externalizarla y así hacerla impropia. Desde esta perspectiva se puede situar a Nancy como un autor cuya afirmación de la subjetividad acaece como un modo de texto, como textualidad. Por eso no cabe ahora sino acercarse a *El intruso*, una obra cuyas características estilísticas hacen de ella un gesto de escritura biográfico y casi confesional.

Lo primero que hay que advertir es que se trata del cuerpo de Nancy, es su cuerpo el que está en juego, no "nuestro cuerpo", sino su vivencia propia, particular y extraordinaria. Y, sin embargo, la pretensión de la obra es elevar a paradigma la experiencia particular del trasplante de corazón. Está escrito en primera persona, pero es una primera persona que se universaliza y que, por tanto, transciende al individuo *Jean-Luc Nancy*. Es un cuerpo, el de Nancy, que en el momento de tocar la letra se desmaterializa, se desentiende de sus condiciones materiales, de su contexto y se envía más allá.

> " Yo [he] (¿quién " yo " ?; esta es precisamente la pregunta, la vieja pregunta: ¿Cuál es ese sujeto de la enunciación, siempre ajeno al sujeto de su enunciado, respecto del cual es forzosamente el intruso, y sin embargo, y a la fuerza, su motor, su embrague o su corazón?), yo he recibido, entonces, el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron. Mi propio corazón (la cosa pasa por lo "propio", lo hemos comprendido, o bien no es en absoluto eso, y no hay nada que comprender, ningún misterio, ninguna pregunta siquiera, sino la simple evidencia

[180] "un être-toujours-hors-de-soi, sur la surface de la toile, à fleur de peau" (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 35).

> de un trasplante, como dicen preferentemente los médicos), mi propio corazón, por tanto, estaba fuera de servicio por una razón nunca aclarada. Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón de otro" (Nancy, El intruso, 2007, págs. 14-15)[181].

El gesto de escribir es un gesto que disloca y trastoca, el mero hecho de enunciar, o de pretender enunciar, perturba la supuesta seguridad atribuida al "yo", *je*[182]. Se escinde al menos en dos, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. El *je* sujeto gramatical y el *je* Jean-Luc Nancy, separados en un primer momento por la distancia entre la mano y el papel, unidos por la tinta y vueltos a separar más tarde por la reproducción potencialmente infinita de la escritura. Ese *yo* siempre extraño, extranjero, tiene su historia paralela en el cuerpo de Nancy, un cuerpo que se ha visto invadido, para sobrevivir, por el corazón de otro. Su propio corazón no funcionaba, tuvieron que extraérselo, ¿en qué lugar deja eso a la idea de propiedad? Podemos fabular con las preguntas que Nancy se hacía escribiendo estas líneas: ¿Cómo hablar de "mi propio corazón" cuando lo que me hace seguir vivo es el corazón de otro? ¿Por qué aquel corazón que dejó de funcionar era más mío?

Nancy narra su experiencia, su vivencia física, sus sensaciones. Pero no se pueden transmitir las sensaciones, el dolor, la angustia sin poner una cierta distancia que viene dada por la escritura, las figuras retóricas y todos los esfuerzos por hacer accesible la experiencia privada y propia: "simplemente la sensación física de un vacío ya abierto en el pecho" (Nancy, El intruso, 2007, pág. 16). "Simplemente" dice Nancy, pero es todo lo contrario, no hay nada de simple en esta historia, nada de evidente, nada fácil de comprender. No podemos sentir cómo es tener un agujero en el pecho, igual que no podemos sentir un miembro fantasma, sólo podemos imaginarlo, confiar en la verosimilitud del relato.

---

[181] Reproducimos la cita en francés para no perder de vista el uso, en este caso, del pronombre personal *je*, dado que en español sólo tenemos *yo* mientras que en francés podría estar utilizando *je* o *moi*. También, hacer notar que cuando leemos *propre*, traducido por *propio*, en francés resuena, a la vez *limpio*.
" J'ai (qui, "je" ?, c'est précisément la question, la vieille question : quel est ce sujet de l'énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément l'intrus et pourtant forcément le moteur, l'embrayeur ou le cœur) – j'ai, donc, reçu le cœur d'un autre, il y a bientôt une dizaine d'années. On me l'a greffé. Mon propre cœur (c'est toute l'affaire du " propre ", on l'a compris – ou bien ce n'est pas du tout ça, et il n'y a proprement rien à comprendre, aucun mystère, aucune question même : mais la simple évidence d'une transplantation, comme disent de préférence les médecins) – mon propre cœur, donc, était hors d'usage, pour une raison qui ne fut jamais éclaircie. Il fallait donc, pour vivre, recevoir le cœur d'un autre " (Nancy J.-L. , L'intrus, 2017, pág. 13)

[182] "Elaborando una compleja sobrevida cuyo inicio podría asignarse a un trasplante del corazón, Nancy da lugar a una lógica de la intrusión que conmueve uno a uno los pilares de la propiedad y la identidad personal, y en el hueco evidente de su cesura consigue hacer visibles los hilos que intentan sujetar aquello que tiende a la dispersión: el 'yo', el pecho que alberga el corazón de la persona viviente o la vida que se pretende escindida de la muerte." (Billi, 2012, pág. 132)

> "La cosa excede mis posibilidades de representación. (La apertura de todo el tórax, la conservación del órgano a trasplantar, la circulación extracorpórea de la sangre, la sutura de los vasos…Comprendo, por cierto, que los cirujanos hablen de la insignificancia de este último punto: en los *by-pass*, los vasos son bastante más pequeños. Pero no obsta: el trasplante impone la imagen de un pasaje a través de la nada, una salida hacia un espacio vaciado de toda propiedad o toda intimidad, o, muy por el contrario, de la intrusión en mí de este espacio: tubos, pinzas, suturas y sondas.)" (Nancy, El intruso, 2007, págs. 26-27)

Y, sin embargo, aquí está la representación, a tal punto que casi podría leerse esta obra como un ejercicio terapéutico de externalizar una experiencia traumática, ponerla por escrito, hacerla devenir una historia, un relato, una ficción para poder apropiarse de ella y reintegrarla en la cotidianeidad, "es como si dijeras a tus lectores: "Érase una vez mi corazón trasplantado""[183] . Para poder soportarla. De esta manera, su historia ya no es solo suya, es nuestra. Y su cuerpo y su *yo* habitado por un extraño nos concierne también a nosotras que lo leemos. Queda así su cuerpo expulsado una vez más, vomitado, "monstruo imposible de tragar" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010).

¿*Excrito*? Sí, pero el movimiento de esta escritura no acaba aquí, la finta tiene un deje, un ademán de retorno, de reapropiación, "El trasplante se presenta como una *restitutio ad integrum*" (Nancy, El intruso, 2007, pág. 30). El cuerpo *excrito* en esas páginas queda ahí para ser reapropiado en cada lectura; yo misma, con estas líneas no dejo de reapropiarlo, de buscarle un camino de retorno, de querer colmar el hueco que dejó el corazón *propio*.

El relato se extiende y empieza a alcanzar a más de uno: "nous sommes, avec touts mes semblables de plus en plus nombreux, les commencements d'une mutation, en effect: l'homme recommence à passer infiniment l'homme" (Nancy J.-L. , L'intrus, 2017, pág. 43)[184]. *El intruso* es un libro que continúa en el tiempo, al que Nancy vuelve recurrentemente en otros lugares y que prolonga con varios *post-scriptums*. En el segundo de ellos, escrito en 2010, aparece la relación de su experiencia de la

[183] "c'est comme si tu dissais au lecteurs: "Il était une fois mon coeur greffé"" (Nancy & Cohen-Levinas, Inventions à deux voix, 2015, pág. 147)

[184] En esta ocasión dejamos en el cuerpo del texto la cita en original, dado que en la traducción al español se pierde la primera persona del plural, dato extremadamente relevante para el argumento tanto de la obra de Nancy como del trabajo que aquí presentamos. "Estoy, junto con mis semejantes cada vez más numerosos, en los comienzos de una mutación. En efecto, el hombre comienza a sobrepasar infinitamente al hombre" (Nancy J.-L. , El intruso, 2007, pág. 44)

prolongación de una vida que no debía ser prolongada, es decir, su experiencia de vida prestada y en deuda, junto con el final de la vida de algunos de sus amigos.

> "Otros, mientras tanto, desaparecen a mi alrededor. Lo escribí para Derrida en 2005, lo tengo que hacer hoy para Lacoue-Labarthe; ningún trasplante pudo reparar tampoco su cuerpo, del que él mismo había sido un feroz intruso, envenenándolo con tabaco y alcohol y ese amargo veneno que viene del sentimiento de no ser o hacer lo que debemos."[185]

De nuevo esa escritura que debería dejar marchar a los muertos pero que, sin embargo, los retiene, y los retiene en el reproche, en la rabia, en la certeza de que podrían no haber muerto, igual que él, o de que él debería haberlo hecho, "ya no sé muy bien a título de qué sobrevivo, ni si tengo verdaderamente los medios para ello o el derecho" (Nancy, El intruso, 2007, pág. 48). En el siguiente *post-scriptum* aparece también un *nosotros* que parece incluir, al menos, a todos aquellos que han vivido un trasplante. "El injerto es un filósofo diabólico. Aquí, en "mí", la vida que se ha expresado en vivientes-pensantes, -calculantes e -imaginantes, la vida se ha inventado otra vida. Somos laboratorios de ensayo, países de inmigración, portadores y poetas de un nuevo fuego"[186]. Nancy o el moderno Prometeo. En estas líneas se puede apreciar de nuevo cómo la experiencia del trasplante es elevada a paradigma de la imbricación técnica-naturaleza, y, yendo más allá, paradigma también de la ontología del ser-con.

En uno de los diálogos que Nancy mantiene con Danielle Cohen-Levinas encontramos otro derrotero de la historia del trasplante. Aparece recogido por Nancy en un artículo suyo que había sido anteriormente publicado en *Le Monde*. En dicho artículo aparece el relato de cómo una mujer también trasplantada había ido a parar a *El intruso:* "Ella

[185] En esta ocasión no citamos la traducción de la edición en español porque se trata del postescriptum de 2010 que no aparece en la edición en español: "D'autres, entretemps, disparaissent autour de moi. Je le notai pour Derrida en 2005, je dois le faire aujourd'hui pour Lacoue-Labarthe ; lui non plus, aucune greffe ne pouvait réparer son corps pour lequel lui-même avait été un intrus farouche, l'empoisonnant de tabac et d'alcool et de ce très amer toxique que verse le sentiment de ne pas être ou faire ce qu'on devrait " (Nancy J.-L. , L'intrus, 2017, pág. 49)

[186] De nuevo, este texto no aparece en la edición en español: "La greffe est philosophe en diable. Ici, en "moi", la vie qui s'est exprimée en vivants-pensants, -calculants et -imaginants, la vie s'est inventé une vie autre. Nous sommes des laboratoires d'essai, des pays d'immigration, des porteurs et des poètes d'un feu nouveau " (Nancy J.-L. , L'intrus, 2017, pág. 56)

soportaba mal esta intrusión, y buscando palabras de otras personas tranplantadas encontró mi libro *El intruso*. Nos hicimos amigos, Manuela y yo"[187].

En este pasaje Nancy vuelve al *nosotros*, un *nosotros*, que ahora sí, es el conjunto de personas trasplantadas, "nosotros debemos reconocer que nuestra experiencia es ambigua"[188]. Manuela y yo, tú y yo, nosotros. Parece que el relato sigue su curso tocando a más de uno, como si quisiera dar cabida a todos, para que la experiencia narrada no fuera ya sólo suya, de Nancy, sino de todos nosotros.

Un *nosotros* que incorpora también a quienes ya no están, como hiciera con Derrida y Lacoue-Labarthe, en este caso incluyendo en el relato al hombre que murió siendo el primero al que se le trasplantó un corazón eléctrico:

> "Pienso en este hombre que murió recientemente después de aceptar probar la experiencia del primer corazón eléctrico implantado. Me imagino cómo debe haber entrado en una confianza cien veces menos fundamentada que la que yo podría haber tenido. Pero creo (vagamente, basándome en las declaraciones de sus médicos) que tenía sentido para él ese gesto de probar la experiencia, de entrar, aunque muriera, en un nuevo capítulo de la historia del corazón, del *pulso*."[189]

Así, Nancy, en su confesión, abarca a más de uno, más que a sí mismo. Este rodeo nos trae de vuelta a un terreno conocido, el de la imposibilidad de apropiarse de la identidad, o más, bien el de la identidad como desapropiación y lugar de encuentro de unos con otros.

---

[187] "Elle supportait mal cette intrusion, et cherchant des paroles de greffés elle a trouvé mon livre " L'Intrus ". Nous sommes devenus amis, Manuela et moi" (Nancy & Cohen-Levinas, Inventions à deux voix, 2015, pág. 145).

[188] "nous devons reconnaître que notre expérience est ambiguë" (Nancy & Cohen-Levinas, Inventions à deux voix, 2015, pág. 145).

[189] "Je pense à cet homme récemment mort après avoir accepté de tenter l'expérience du premier cœur électrique implanté. J'imagine comment il a dû entrer dans une confiance cent fois moins étayée que celle que j'ai pu avoir. Mais je pense (vaguement, à partir des déclarations de ses médecins) qu'il y a eu du sens pour lui dans ce geste de laisser tenter l'expérience, d'entrer, fût-ce en mourant, dans un nouveau chapitre de l'histoire du cœur, de la *pulsation*. " (Nancy & Cohen-Levinas, Inventions à deux voix, 2015, pág. 149).

1.3.2. LA GENTE ES RARA

"La gente es rara" es el título de un epígrafe de *Ser singular plural*, en el que Nancy se plantea la distancia que conlleva esta expresión a la vez que, rompiendo la cuarta pared, se dirige a la lectora haciendo de su texto un diálogo explícito.

Como hemos dicho ya, el *tú* que utiliza Nancy es relevante, ya que en francés, no es corriente dirigirse a alguien así, a no ser que se trate de un familiar, amigo, o alguien con quien ya hay una relación de confianza; de lo contrario es habitual hablar de usted, *vous* en francés. Esta vez el *tú* no es un imperativo que se lanza al exterior, sino una manera de implicar al lector en el texto: "tú eres absolutamente extraño porque el mundo comienza *a su vez en ti*" (Nancy, 2006, pág. 22). Esta frase se dirige a nosotros, pero no exclusivamente a nosotros, esta frase se dirige cada vez a un tú que encarna la alteridad, "la alteridad del otro, es su contigüidad de origen con el origen "propio"" (Nancy, 2006, pág. 22), en caso de hablar de origen "propio" –que Nancy entrecomilla a sabiendas de lo arriesgado de la expresión– este estará atravesado por la alteridad del otro, siendo ambos co-originarios. Por tanto, el *tú*, que en cada caso es el otro, nos salta del papel al colocarnos en esa posición radical en la que no solemos estar, puesto que nunca nos vemos como *el otro* –salvo en inquietantes expresiones, normalmente en femenino, que se refieren a la amante de un hombre como *la otra*, la que no tiene los derechos de una esposa, la tercera en discordia, *la otra* es la alteridad radical con el añadido del temor a vernos, algún día, en ese papel.

> "Decimos: "la gente es rara". Esta frase es una de nuestras más frecuentes y rudimentarias constataciones ontológicas. Y, de hecho, dice mucho. "La gente", esto es: todos los otros, indistintamente, designados como el conjunto de los pueblos, linajes o razas, de los que por tanto se exceptúa aquel que habla. (Se exceptúa, sin embargo, de una manera bastante peculiar, puesto que en la designación resulta tan general –hay que decirlo…– que inevitablemente vuelve al locutor. Cuando digo que "la gente es rara", me incluyo de cierta manera en esa rareza.)" (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 22)

"La gente" haría las veces del *se* en las frases en las que el sujeto es desconocido o no quiere nombrarse, "en el "se" no siempre se decide que quien habla se incluya o no a sí

mismo en el anonimato del "se"" (Nancy, 2006, pág. 23)[190]; así, cuando decimos "la gente es rara" se nombra una alteridad en la que tiene cabida quien habla, pero no se hace explícito, quedando éste (o ésta) en el límite, en la indeterminación[191].

> ""La gente" designa claramente esta modalización del "se" por la cual "yo" me exceptúo –y esta vez, hasta parece olvidar o descuidar el hecho de que yo mismo formo parte de "la gente". En cualquier caso, este dejar aparte no va de suyo sin el reconocimiento de la identidad: "la gente" enuncia también a las claras que todos nosotros somos, precisamente, *gente*, es decir, indistintamente, personas, seres humanos, todo un *género* común, pero un género que no tendría sino una existencia numerosa, dispersa, indistinta en su generalidad y comprensible solamente en la simultaneidad paradójica del conjunto (anónimo, confuso, incluso masivo) y de la singularidad diseminada (de la gente: cada vez tal o cual "gente", como solemos decir, "un tipo", "una chica", "un muchacho")" (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 23).

En el momento en el que enunciamos "la gente" se produce el efecto de identificación, inclusiva o no, con la pluralidad de "gentes", pluralidad que, como dice Nancy, viene marcada por la heterogeneidad que da la singularidad de cada-uno. "La gente" es, entonces, la expresión que realiza el ser singular/plural en el lenguaje. La indeterminación de la que hablábamos a propósito de la inclusión o exclusión de quien habla en-cada-caso se debe a que la singularidad que somos cada uno y por la cual nos comprendemos o no entre *esa gente rara*, no es una singularidad cerrada, no es un átomo[192] o una mónada, sino, "siluetas a la vez imprecisas y singulares, bosquejos de voces, esquemas de comportamientos, esbozos de afectos" (Nancy, 2006, pág. 23). En esta última definición se encuentra la clave de la indeterminación del ser singular y también su pluralidad: la afección en tanto que capacidad y pasividad.

> "Estar afectado no quiere decir que un sujeto previo viene, en un circunstancia dada, a recibir una afección. ¿Cómo podría él recibir sin ser capaz? Pero esta

[190] En francés, lo que se pone en juego es el uso del *on*, que hace las veces de un sujeto impersonal como de un sujeto en primera persona del plural.
[191] Cabe aquí un apunte sobre el uso del "se" en castellano, que no coincide siempre con el uso en francés. En español se utiliza el "se" en frases impersonales y en las reflexivas (entre otras), mientras que en francés, al no poder obviar el sujeto gramatical, se utiliza el pronombre personal *on*, reservando "se" para el uso reflexivo. En el texto de Nancy la piedra de toque es el paralelismo entre el "se" heideggeriano (asimilable, en este caso, al español) y la expresión "la gente", lo que abarca la idea de impersonalidad o desconocimiento del sujeto y de reflexividad, es decir, tanto el "se" como el "on" en francés.
[192] A este respecto tenemos que separarnos de la lectura de Adrián Cangi quien define a Nancy como "un moderno atomista de la singularidad concreta y discreta de la naturaleza" (Cangi, 2013, pág. 83).

> capacidad en cuanto tal debe ser capacidad en el sentido más propio: potencia de recibir. Poder recibir implica ya recibir, ser afectable. Estar afectado exige haberlo sido ya desde siempre. Es por eso por lo que siempre ya hubo afuera y siempre ya hubo una abertura hacia él. Siempre una abertura tendida hacia afuera. Un deseo de afuera, sin lo cual no podría desearlo. El sujeto no es anterior ni exterior al afuera, es –al menos si queremos hablar de sujeto—más bien, como se puede decir en francés, "sujeto al afuera": sujeto al otro, sujeto al toque del otro." (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, págs. 15-16)

Los esbozos de afectos son constitutivos de la singularidad que, a estas alturas, podemos llamar sujeto, sin por ello entender que está *sujeta* a algo, sino abierta, receptiva al toque. Con esta expresión Nancy remite, como tantas otras veces, al terreno del arte, donde un esbozo es el primer paso para dar forma a una figura; el esbozo anticipa una obra posterior que no se sostendría sin él, opera como el indicio, el gesto (*Wink*); deja ver lo suficiente para entender de qué se trata sin cerrarlo definitivamente.

Si de lo que se trata es de hallar el sentido del sujeto este no puede buscarse más que en sí mismo, "Sí [*Soi*] designa tanto el "sí mismo" [*soi-même*] del "sentido", si se puede hablar de ello, como toda la constitución de "sí" [*soi*], entendida como "identidad", o como "subjetividad", o como "propiedad". Etc" (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 6); un "sí mismo" que circula entre la pluralidad de la existencia, "el sentido está *en sí mismo*. Está en la pluralidad indefinida de los orígenes y en su co-existencia" (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 26).

Queda aún por pensar acerca de la rareza de la gente, ¿en qué sentido habla Nancy de rareza?

> "Lo "ordinario" siempre es excepcional, por poco que se haga justicia a su carácter de origen. Lo que comúnmente recibimos como "rareza", es este mismo carácter. En la desnudez de la existencia y según el sentido del mundo, la excepción es la regla. (Además, ¿no es de esto mismo de lo que dan testimonio las artes y la literatura? El primer y tal vez único motivo de su existencia, rara en sí misma, ¿no sería presentar dicha rareza? Después de todo, en la etimología de la palabra "raro", ya sea en vascuence como en árabe, se encuentra la valentía, la prestancia y la elegancia)". (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 26)

Teniendo la rareza estos atributos se puede concluir que, efectivamente, quien habla se incluye entre la gente rara. La rareza permea a toda la gente, la expresión "La gente es rara" es un pleonasmo.

En este texto Nancy se involucra, al hablar en primera persona del plural, en el *nosotros* del que trata de dar cuenta. *Nosotros*, la palabra misma en español, alberga el *otros*, la alteridad, haciendo patente la imposibilidad de una comunión que anulara las diferencias, es decir, remarcando la singularidad presente en una pluralidad heterogénea.

> "Sí. Hay una imposibilidad radical del "nosotros" como persona única, y una amenaza consubstancial a todo estar-juntos. Una ambivalencia extrema, de entrada y siempre extrema: el uno excluye al otro y el uno incluye al otro. O bien: excluir es incluir absolutamente, incluir es excluir absolutamente. Pero lo peor es que el uno o el otro, cada uno, cada una, no tiene ninguna autonomía, ninguna autosuficiencia. El juego terrible del "sin ti/contigo" es constitutivo del "yo/tú". Pero si no hubiese esa formidable palpitación, esa oscilación radical, no habría relación –y si no hubiese relación no habría más que yuxtaposición…" (Nancy & Moreno Romo, El sentido y la distancia, 2013, pág. 207)

La imposibilidad radical de la que habla aquí Nancy retoma el título de esta sección: tú, yo y algo entre los dos. Eso que ocurre y que sucede entre tú y yo desborda cualquier posibilidad de cerrar el *nosotros*, desbordamiento necesario para que hablemos de relación y no solo de yuxtaposición, algo circula entre los dos que impide la reapropiación del par (y, de nuevo, el recurso a la unidad).

Entre tú y yo se encuentra el deseo incomensurable: "*Yo* que desea *tú* y que desea que *tú* le diga(n) *yo* y que, diciéndole *yo*, tú le digas *tú* a tu vez"[193].

En este punto del trabajo resulta apremiante mencionar y presentar, al menos brevemente, la reflexión de Nancy en torno a la comunidad. Las sutiles pinceladas que siguen no hacen justicia a la gran envergadura del problema, de hecho, es porque su dimensión es tan grande que no podemos hacernos aquí cargo de ella. Brevemente, se puede presentar la propuesta de Nancy como una comunidad que, más allá (o más acá) de la inmanencia de las personas en una obra en común, se trata de un "estar juntos", sin

[193] "*Je* qui dèsire *tu* et qui dèsire que *tu* lui dise(se) je et que, lui disant *je*, tu lui dises *tu* à ton tour" (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 177).

necesidad de tener nada en común más que el mero hecho de *ser*, de *existir*, de esa manera tan peculiar en la que existen las personas: en común.

> La comunidad no es, por tanto, ni una relación abstracta o inmaterial, ni una sustancia común. No es *un ser* en común, es un ser *en* común, o ser uno *con* otro, o ser *juntos.* Donde *juntos* significa algo que no es ni interior ni exterior al ser singular. Conjunción ontológica diferente de toda constitución sustancial lo mismo que de toda clase de relación (lógica, mecánica, sensible, intelectual, mística, etc.). "Juntos" (y la posibilidad de decir "nosotros") tiene lugar allí donde el interior, en tanto que interior, deviene exterior, sin que haya formación de un "interior" común. […] Existir es no ser inmanente, o no estar presente a sí mismo, y no estar presente *solo*. Existir consiste, por tanto, en considerar su "sí mismo" como una "alteridad", de tal manera que ninguna esencia, ningún sujeto, ningún lugar, puedan presentar *esta alteridad en sí*, como el sí-mismo propio de otro, o como un "gran Otro", o como un ser común (vida o sustancia). Pero la alteridad de la existencia solo acaece como "ser juntos". (Nancy, La comunidad desobrada, 2001, pág. 191)

Nancy aún tiene que deshacerse de algo que la modernidad lleva arrastrando largo tiempo: la añoranza de una comunidad perdida, idílica, "una edad perdida en que la comunidad se tejía con vínculos estrechos, armoniosos e irrompibles, y en que sobre todo se daba a sí misma, en sus instituciones, en sus ritos y en sus símbolos, la representación, o mejor, la ofrenda viva de su propia unidad, de su intimidad y de su autonomía inmanentes" (Nancy, 2001, pág. 26). Lo que a Nancy le parece sospechoso de ese fantasma que es la comunidad perdida es que acompañe a Occidente desde sus comienzos y que perpetúe la idea de la comunidad inmanente en la que sus miembros están unidos por la comunión. La inmanencia, el que cada uno se haga a sí mismo en la comunidad, lleva al totalitarismo. Por otro lado, aunque vinculado, la comunión es una relación de fusión y uniformización de los individuos bajo una Idea. La comunidad perdida sirve de referente de sumisión para las sociedades. Sin embargo, "la *sociedad* no se ha hecho sobre la ruina de una *comunidad*" (Nancy, 2001, pág. 29), tal comunidad ha sido siempre un fantasma; de hecho, "lo que está "perdido" de la comunidad –la inmanencia y la intimidad de una comunión– sólo está perdido en el sentido de que una "pérdida" tal es constitutiva de la propia "comunidad"" (Nancy, 2001, pág. 30). La comunidad en la que piensa Nancy requiere esa falta de inmanencia y de comunión. Podemos decir ya que lo requiere así porque la comunidad no hace obra, es más, es, en sí misma, desobra.

La obra de Nancy *La comunidad desobrada* abrió un importante debate en torno a la comunidad allá por los años ochenta. Habida cuenta de la relevancia que este tema ha tenido en la filosofía política de finales del siglo XX y que hoy día continúa en boga, es preciso hacer mención a dicha cuestión, no sin antes advertir a quien lee estas líneas que la problemática acerca de la comunidad no pretende ser aquí más que un tema tangencial, remitiendo a los inestimables estudios que sobre ella se han hecho[194].

[194] "La communauté desœuvrée" se publicó como artículo en el nº 4 de la revista *Aléa* en 1983 y en 1986 se publica en formato libro en la editorial Christian Bourgois. En español se tradujo con dos títulos diferentes: *La comunidad desobrada*, traducción de I. Herrera y A. del Río, Arena Libros, Madrid, 2001 y *La comunidad inoperante*, traducción de J. M. Garrido, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2000. Ese mismo año, meses después, Maurice Blanchot publica *La Communauté inavouable* (Minuit, Paris, 1983 [*La comunidad inconfesable*, traducción de Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 1999]), dando así inicio al debate en torno a la comunidad continuado, entre otros, por Giorgio Agamben (*La comunità che viene*, en 1990, Einaudi, Torino) y Roberto Expósito (*Communitas. Origine e destino della comunità* en 1998, Einaudi, Torino).

2. EL SUJETO EN IMAGEN(ES)

2.1. EL SUJETO EXPUESTO

Resulta ineludible continuar la reflexión por el sujeto. En cierta manera, con lo dicho hasta ahora, la reflexión queda incompleta a falta de introducir lo que podríamos llamar la dimensión representada o representativa del sujeto en su sentido más literal, es decir, su reproducción pictórica (aunque también podría ser fotográfica, escultórica o cinematográfica). El reencuentro con Descartes es inevitable. Recordemos, brevemente, el primer requisito del método cartesiano, recogido en *El discurso del método* y también en los *Principios de filosofía*, dice así: "no admitir cosa alguna como verdadera si no se la había conocido evidentemente como tal. Es decir, con todo cuidado debía evitar la precipitación y la prevención, admitiendo exclusivamente en mis juicios aquello que se presentara tan clara y distintamente a mi espíritu que no tuviera motivo alguno para ponerlo en duda" (Descartes, Discurso del método, 1995, pág. 62). Sin embargo, y este es el punto deconstructivo, el mismo carácter enunciativo involucra ya una artificialidad, una construcción y una exterioridad que vienen a formar parte constitutiva de ese *ego* que se pretende claro, distinto, impoluto e inmaculado.

Retomemos por un momento esta idea del nacimiento sin mancha, sin mácula, y por consiguiente sin ningún elemento externo y sucio que vendría a contaminar la venida al mundo del recién nacido. En la tradición cristiana, el mero hecho de venir al mundo fruto de la relación sexual de los progenitores es castigado con el pecado original, del que es preciso librarse con la ceremonia del bautismo y la entrada a la comunidad cristiana. Esta venida al mundo, que tiene como condición la mezcla sin mezcla, la transmisión de fluidos, la perversión de la entrada de lo extraño en lo propio, la pretensión de una relación culminada en un todo completo, es, en cierta medida, la venida al mundo de cada uno de los sujetos que somos nosotros, todos nosotros salvo uno: Jesús, que vino al mundo limpio del pecado original, fruto de una madre inmaculada, sin mancha, sin relación y sin contaminación por el otro.

Siguiendo este paralelismo observamos que el sujeto cartesiano se pretende nacido de la misma manera que Jesús, sin mancha, sin relación y sin contaminación por el otro. No es casualidad que el sujeto moderno occidental se haya configurado a partir del relato cristiano, ambas tradiciones beben una de la otra en lo que podríamos llamar un círculo

vicioso de retroalimentación. Pero Nancy se detiene en este punto para observar cómo la lógica de la enunciación, el mero decir (o escribir, como es el caso) *yo soy, yo existo*, supone la imposibilidad de la inmaculada concepción.

> "Simplemente en el *ego sum* de Descartes, en lugar de considerar la presuposición, y de golpe, la sustancia pensante, uno se detiene justo en el instante anterior, y se tiene simplemente esto: que un alguien dice que existe. No nos hace saber nada de lo que es, de una identidad, pero atestigua, testimonia que existe. Es, y es para sí mismo, el garante de su existencia, porque precisamente no hay garante en ese momento. Nada de Dios, nada de mundo, nada de *suppositum*, nada de identidad." (Nancy J.-L. , ¿Un sujeto?, 2014, págs. 70-71)

La enunciación –el testimonio– de que existe es lo único que garantiza la existencia. Pero la pregunta que impera aquí es entonces: ¿qué implica enunciar, testimoniar o atestiguar? Implica siempre al otro, al otro que escucha o que mira. Nancy recoge los lugares de enunciación del sujeto, aquellos mediante los cuales *ego* se muestra y se expone, poniendo de manifiesto la necesidad de instaurar una relación con el otro, lo exterior y lo extraño en el mismo momento de su nacimiento.

El primero de esos lugares, como hemos visto, es la enunciación, pero no es el único. A través de los capítulos de *Ego sum* Nancy recorre esos lugares: la escritura, el mundo, la mirada… Lo que se va a observar, a través de los trabajos de Nancy, es una deconstrucción a la vez que una nueva perspectiva del sujeto. Se trata de entender que el pretendido sujeto cartesiano, autónomo, cerrado y completo, se encuentra desde sus inicios con la inestabilidad y la fragilidad propiciadas por el estar atravesado por la alteridad y la diferencia. Al mismo tiempo que se desmonta el sujeto ilustrado, dueño del conocimiento, se propone una subjetividad basada en la ontología relacional del ser-con. A continuación, seguiremos este camino a través de la reflexión sobre el retrato.

El retrato se erige como instauración del sujeto, se trata de un lugar donde un sujeto permanece inmutable, recogido y asegurado. El retrato viene a ser, en cierta manera, garante del sujeto y así lo propone Descartes[195]. La mirada de Nancy se esfuerza por

[195] En *Ego sum* Nancy recoge la anécdota según la cual Descartes se hizo retratar para mostrar su imagen al público, al tiempo que él se escondía para escuchar los comentarios que se hacían de su retrato. De esa manera, la reproducción de su imagen, y no él mismo (si es que esta distinción tiene aún cabida) es la que garantiza su propia certidumbre, ser reconocido en otro, en el lienzo, es la garantía que necesita para cerciorarse de sí mismo. Esta artimaña, a la que Nancy da el nombre más elegante de finta, denota el incumplimiento de las propias directrices del método cartesiano. "La disimulación del autor, la finta de su

resaltar de dónde viene la necesidad de mantener en un lugar –el lienzo– erigido y protegido al sujeto. La respuesta se encuentra en la fragilidad del propio sujeto y del acto de subjetivarse. ¿Por qué ese miedo a perder(nos)? La experiencia cotidiana avisa, a cada momento, de la imposibilidad de apropiación. Por ejemplo, en el goce ya hemos visto cómo Nancy reflexiona acerca de la experiencia del goce cercana al éxtasis, al regocijo y la exuberancia y detecta en ellas la idea de "estar fuera de sí".

> "En ese fuera de sí, no hay posibilidad de apropiación, porque se trata de un espacio en el que no somos ni una cosa ni una sustancia, sino un simple "yo" puntual que nos permite unificar nuestras representaciones, ahora bien, esa relación ya no funciona cuando hablamos del goce, porque este implica que se salga de la representación y, por lo tanto, de ese "yo" que ya no puede acompañar a la experiencia del goce. Creo que se trata sobre todo de eso, de esa pérdida del sujeto capaz de decir "yo"" (Nancy & Van Reeth, El goce, 2015, págs. 35-36).

Paradójicamente, o no tanto, en el momento en el que la experiencia se sale de la representación, –es decir, es irrepresentable y el "yo" no es suficiente para unir las representaciones de las experiencias que vive, porque su capacidad unificadora se ve desbordada ante lo irrepresentable–, en ese momento, el sujeto se hace representar, busca su representación fuera, en un retrato.

Bajo la pregunta por el retrato, Nancy encuentra lo que estaba escondido, lo que, de alguna manera, se quería ocultar, pero que, en ese mismo intento de ocultación, se pone de manifiesto: en la medida en que el retrato representa al sujeto, a un sujeto en cada caso, lo que hace es exponerlo, levantarlo ante la mirada de los otros. En eso consiste el arte del retrato, en representar y mostrar la imagen de un individuo. Pero no sólo eso, o más bien, habría que decir que el retrato hace mucho más que mostrar la imagen de un sujeto: pone al descubierto, quizás sin quererlo, la estructura misma del sujeto.

> "Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un "yo". Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga

---

ausencia, son, pues, para él, el medio para saber por sorpresa qué es él –ciego o clarividente. ¿Será que Descartes cuenta con esta verificación por el juicio de los demás? ¿Pero cómo verificar por ese medio lo que no se establece sino por y en la exclusiva certeza del autor? El *Discurso* prohíbe en varias ocasiones que le venga de fuera, a su autor, un "nuevo medio de instruirse". Lo que me viene de los otros se mantiene, por principio, en el mismo rango gnoseológico que todo aquello contra lo que el método se enfrenta: los ejemplos, las costumbres, las historias, las fábulas" (Nancy J.-L. , Ego sum, 2007, pág. 51)
Cristina Rodríguez Marciel hace un estudio pormenorizado de los retratos de Descartes en *Nancytropías* (Rodriguez Marciel, 2011). Aquí compartimos punto por punto el análisis de Rodríguez Marciel.

> primeramente su fin en una revelación. Pero esto sólo puede hacerse a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto (…). O sea, su exposición. El "develamiento" de un "yo" no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera" (Nancy J.-L. , La mirada del retrato, 2012, pág. 16)

El "yo", la identidad, es lo que se busca, y por consiguiente es también lo que no se tiene, lo que se escapa. Como si de un fugitivo se tratara el "yo" está siempre ausente, a la fuga, perseguido. El retrato pretende ser ese lugar donde la identidad es capturada y revelada, puesta ante nosotros, identificada. El punto de llegada del argumento de Nancy radica en que ese mostrar –poner de manifiesto y revelar– es la clave que determina la estructura del sujeto, se podría decir entonces que el sujeto consiste en exponerse, y el arte o la pintura son el ejercicio, la puesta en obra de esta estructura, de esta exposición. Una exposición que, sin embargo, no es apropiable, retenida y guardada. La exposición en la que consiste el sujeto continúa aún bajo su permanente fuga. Se trata del acto, el gesto mismo de exponer sin que haya nada expuesto.

> "El enigma es la espesura de la cosa captada en la foto, la espesura de ese cuerpo que presuntamente es un sujeto, alguien: ni el cuerpo de alguien ni el rostro de alguien, sino alguien ahí, su evidencia, su manifestación, su epifanía. Alguien: su aspecto, su presencia, su expresión, su mirada. Éste es el enigma que un nombre propio atrapa y que una imagen expone." (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 265)

No consiste en exponer al modo en que en un insectario están clavados los pequeños insectos para ser contemplados en su plenitud, aprisionados y capturados en vitrinas y sujetados por alfileres. Recordemos que lo que se pone en obra es la estructura misma del sujeto, es decir, la exposición misma en tanto que acción y movimiento de producir, esto es, como dice Nancy, sacar hacia delante, sacarlo fuera, o, en otras palabras: exteriorizarlo, tirarlo y empujarlo al mundo. La pregunta por el sujeto del retrato ha cobrado otra dimensión. La no se trata de una pregunta dirigida a la identidad –cuyo peso descansa, en última instancia, en el nombre propio que podamos leer bajo el cuadro—de la persona representada sino que inquiere el "qué" del retrato y en esta indagación la cuestión recae de nuevo sobre él.

> "El sujeto del retrato es el sujeto que el retrato mismo es: tanto por el hecho de que el retrato es el sujeto (el objeto, el motivo) de tal o cual pintura, como por el hecho de que esta pintura es el lugar donde tal o cual sujeto (persona, alma) nace. O también: el sujeto del retrato es el sujeto que es sujeto en tanto y en cuanto es *a sí* ("presente a sí"), y no es a sí sino por cuanto es aquel que vuelve del afuera de la tela al adentro y del adentro al afuera, al tiempo que la delgada superficie de la tela pintada no es otra cosa que la interfaz o el intercambiador de ese ser-a-sí". (Nancy, La mirada del retrato, 2012, págs. 28-29).

Desde la relación que el autor establece entre el retrato y el sujeto, se puede explorar el recorrido etimológico de una serie de términos ligados a la cuestión del retrato que Nancy desgrana cuidadosamente, no tanto en un ejercicio genealógico y científico, esperando encontrar así los argumentos necesarios para su tesis, como en un ejercicio literario en el que se dan cita distintas acepciones de los términos haciendo así florecer sus sentidos.

Seguiremos este ejercicio recorriendo algunas de las palabras y expresiones que ya han salido a escena. En primer lugar, la palabra *retrato*, en la lengua que utiliza nuestro autor es *portrait*, palabra formada por dos morfemas: *por* y *trait*[196]. Tenemos por tanto la palabra *trait* como el núcleo de *portrait*. Por sí misma *trait* tiene significado, se refiere a la familia semántica de lo que en español traducimos como *trazo, trazar*; pero, por otro lado, alberga también el significado de *tirar* en el sentido de traer, sacar e incluso extraer. También podemos hablar del rasgo, es decir, aquello que permite identificar a alguien, señalarlo y separarlo del resto.

[196] "La palabra "retrato" aparece hacia 1200, en particular en el Álbum de Villard de Honnecourt, y parece designar métodos de dibujo que renacen, como el levantamiento arquitectónico o el dibujo del natural. Es la aplicación de este tipo de dibujo a la figura humana, a partir del siglo XIV, lo que determina el significado actual de la palabra "retrato". Sería más acorde con la etimología y el uso reservar el término para la designación de una imagen semejante y, en consecuencia, de la imagen de un individuo existente o que existió cuyos rasgos se reproducen, pero ya no sabríamos designar la imagen del individuo en general. En efecto, el retrato en sentido amplio era la imagen por excelencia y lo que normalmente designaba *imago*, cuando esta palabra se empleaba sin determinante. Entenderemos pues por "retrato" la representación de un determinado individuo, existente o que ha existido, real o imaginario, partiendo del principio de que los seres imaginarios también tienen identidad."
" Le mot "portraire" apparaît autour de 1200, en particulier dans l'Album de Villard de Honnecourt, et semble désigner des méthodes de dessin en train de renaître, comme le relevé d'architecture ou le dessin d'après nature. C'est l'application de ce type de dessin à la figure humaine, à partir du XIVe siècle, qui détermine le sens actuel du mot "portrait". Il serait plus conforme à l'étymologie et à l'usage de réserver le terme à la désignation d'une image ressemblante et, par conséquent, de l'image d'un individu existant ou ayant existé dont les traits sont reproduits, mais nous ne saurions plus comment désigner l'image de l'individu en général. En effet, le portrait au sens large était l'image par excellence et ce que désignait normalement imago, lorsque ce mot était employé sans déterminant. Nous entendrons donc par "portrait" la représentation d'un individu déterminé, existant ou ayant existé, réel ou imaginaire, en partant du principe que les êtres imaginaires ont aussi une identité. " (Wirth, 2007)

Siguiendo la lectura de *La mirada del retrato*, a continuación, aparece la semejanza o el parecido, en francés Nancy utiliza la palabra *ressemblance*. Esta palabra también se compone de dos partes, el prefijo *re-* que implica acentuar la idea de retorno, de vuelta y de regreso. Por otro lado, *semblance* tiene en español varias acepciones, puede traducirse por apariencia, abriendo de esta manera la dualidad que opone apariencia a realidad, pero también indicando el ámbito del aparecer, de venir a presencia y de desocultamiento. A estas acepciones hay que sumar una más que nos sitúa de lleno en el terreno del retrato, entender *semblance* como semblanza, esto es, como el conjunto de características físicas y morales de una persona, y también, en un uso menos preciso, como rostro o cara.

El retrato, en su uso y su comprensión común, viene a cumplir la ejecución del parecerse o asemejarse, y, por tanto, un retrato es mejor cuanto más se parece el cuadro al modelo. Si retomamos el análisis que acabamos de hacer, el retrato consistiría también en un volver a traer a presencia, en volver a hacer aparecer al sujeto; pero esta vez no se trata de tal o cual sujeto particular, sino a la noción misma de sujeto. El retrato es más que la representación de una persona, es el lugar que permite la presencia del sujeto, que descubre el rostro. Un rostro, el del cuadro, que nunca es el mismo que el de la persona supuestamente representada, sino que es un rostro que sólo se parece, y que en ese parecerse trae a presencia la estructura misma del sujeto, esto es, la exposición. Dice Nancy que casi nunca conocemos a las personas originales que sirvieron de modelo a los retratos, "el modelo es lo esencialmente ausente" (Nancy, La mirada del retrato, 2012, pág. 39), porque no se trata en el retrato de quién sea el modelo, o de si efectivamente se parece o no. De hecho, algunos de los retratos más célebres no tienen siquiera modelo original, pensemos en la Mona Lisa, personaje del que no se tiene certeza de que existiera, no se sabe si es hombre o mujer, si cada rasgo fue inspirado por una persona diferente o no, y nada de eso es importante, porque muestra la exposición del rostro, la apertura a la mirada del otro.

Junto a la semejanza, Nancy propone la evocación como siguiente momento dialógico en el desenvolvimiento del retrato. La palabra que usa en francés es *rappel*, que como ocurre con las anteriores, tiene, no sólo distintas traducciones a otras lenguas, sino distintos sentidos en ella misma. En realidad se puede decir que esto ocurre con todas las palabras, ya que lo que se está cuestionando aquí es la idea de que el lenguaje consista en relaciones unívocas y unidireccionales entre referente y significado. En

rappel observamos también este sonido *rrr*- que intensifica y acentúa las partículas que vienen detrás, en este caso *appel*, es decir, llamar o nombrar; obtenemos en un primer momento la idea de volver a llamar. Algo que vuelve a ser llamado es, por tanto, algo que ya ha ocurrido o que ya hemos conocido, algo que, con ese gesto de llamada, traemos de nuevo a nuestro lado. De aquí se deriva que *rappel* tenga también el sentido de recuerdo y de evocación, cómo aquello que no estando ahora presente puede, sin embargo, hallarse en relación con nosotros, podemos alzar la mano y agarrarlo, saludarlo de lejos, invitarlo a venir.

En el ámbito del sonido, al que volveremos más adelante, la evocación está presente para dar cuenta de un matiz que la diferencia de la manifestación. Dicho matiz radica en que la evocación no establece la presencia como sí lo haría la manifestación. En el retrato, Nancy insiste en hablar de evocación para señalar la idea de una presencia que no es fija y que no permanece más allá o más acá de su venida; la presencia ha de entenderse como un movimiento infinito.

> "la música (si no el sonido en general) no es exactamente un fenómeno, es decir, no participa de una lógica de la manifestación, sino de otra, que sería menester denominar de la evocación, aunque en este sentido preciso: mientras que la manifestación saca a la luz la presencia, la evocación exige (convoca, invoca) la presencia a sí misma. No la establece, así como no la supone establecida. Anticipa su llegada y retiene su partida, mientras se mantiene suspendida y tensa entre ambas (…). Evocación: llamado [*appel*] y, en él, aliento, exhalación, inspiración y espiración. En *appellare* no está en principio la idea de "nombrar", sino la de un empuje, un impulso." (Nancy J.-L. , A la escucha, 2015, págs. 44-45)

El retrato evoca, recuerda y llama algo que, por definición, no está, de lo contrario no habría que llamarlo. Evoca así la presencia misma del sujeto, su presencia en tanto que ausencia, es decir, su presencia a la manera en que la entiende Nancy: nunca cerrada, acabada y estática, sino siempre en movimiento, inaprehensible.

Esta llamada, es un gesto, *Wink* en alemán, palabra por la que Nancy siente especial predilección pues concentra una idea clave en este contexto:

> "Al final del gesto pues, al final sin final del gesto no hay de hecho una pura nada de significación, hay un signo, pero un signo en el sentido de una señal, una señal de alguna cosa, un signo en el sentido de una palabra alemana intraducible al francés y creo que también al italiano, la palabra *Wink*, que designa en alemán un

> gesto como una pequeña señal, así como para saludar, un gesto de inteligencia, como un guiño de ojo, ¿pero señal de qué? Quizás en el orden del reconocimiento, aunque no hay sentido dado, depositado, es una señal hacia un más allá de la obra de arte, una obra de arte nunca está hecha para sí misma, al contrario, su ser de obra, su carácter de obra consiste siempre en señalar un afuera de la obra." (Nancy, El arte hoy, 2014, pág. 32)

El *Wink*, gesto o guiño, inaugura una relación y la deja en estado de tentativa, "se podría decir que es el acompañamiento de una intención pero que, en sí mismo, permanece extraño a la intención" (Nancy, 2014, pág. 31), pertenece al sentido, pero no del lado de la significación sino de la sensibilidad, "es un dinamismo sensible que precede, que acompaña o que sucede al sentido o a la significación, pero es sentido sensible" (Nancy, 2014, pág. 31).

La relación que abre el gesto en el retrato es la semejanza. No se trata de una relación estanca que vendría a unir dos elementos mediante su parecido, sino que el gesto, en tanto que inaugura el reconocimiento, "es una señal hacia un más allá de la obra", por eso, dice Nancy que "la semejanza *se saca* [*se tire*] de lo idéntico oscuro inidentificable" (Nancy, La mirada del retrato, 2012, pág. 51). En la semejanza, así como en la evocación, se pone en juego la noción de mímesis que será tratada en profundidad más adelante.

En *La mirada del retrato,* Nancy analiza las semejanzas (en plural, puesto que hay más de una, podría decirse que la semejanza siempre es plural) que aparecen en el *Autorretrato* de Johannes Gumpp; "la semejanza está, pues, dos veces, de lo que resultan, como se ve de inmediato, dos semejanzas distintas" (Nancy, 2012, pág. 41). Que se hable de varias semejanzas introduce desde el comienzo un desplazamiento en la dinámica del reconocimiento, "la semejanza no tiene nada que ver con el reconocimiento" (Nancy, 2012, pág. 40) porque la identificación –más o menos—exacta entre la realidad del cuadro y la realidad exterior (la del modelo), en lugar de asegurar la identidad del sujeto representado muestra su no identidad consigo mismo. La reproductibilidad potencialmente infinita de su imagen introduce, a cada momento, la posibilidad del desvío prevista en la condición plural de la semejanza. Es lo que expresa Nancy al hilo de la foto de identidad:

> "¿Por qué una "foto de identidad" es a menudo la más pobre, la de menor brillo y la menos "semejante" de las fotos? Pero también, ¿por qué diez fotos de identidad

> de la misma persona son tan diferentes unas de otras? Entonces, ¿cuándo *se* parece alguien? Cuando de él, o de ella, la foto muestra más que lo idéntico, más que la "figura", la "imagen", los "rasgos" o el "retrato" en tanto que relieve de los signos diacríticos de una "identidad" ("cabellos negros, ojos azules, nariz roma, etc."), y cuando hace que surja una contienda interminable, pueblos, parientes, trabajos, penas, placeres, pensamientos, repulsas, olvidos, delirios, esperas, sueños, historias, y todo lo que tiembla y todo cuanto se agita en los confines de la imagen. Nada imaginario, nada más que lo real: lo real pertenece a la contienda. Una *verdadera* foto de identidad sería una contienda indefinida de fotos y de grafías que no se parecería a nada, y bajo la que se inscribiría la leyenda del nombre propio". (Nancy, Ser singular plural, 2006, pág. 170)

La *verdadera* foto de identidad no puede reducirse a lo que aparece en el recuadro de la imagen. Cada semejanza, en su desemejanza con las otras, constituye la identidad que, por consiguiente, no es nunca idéntica a sí misma. El término *contienda* da cuenta de la batalla (no sólo del enfrentamiento, pues contienda es también todo lo que ocurre alrededor del enfrentamiento, en las barricadas; contienda es también el encuentro, más o menos tenso, entre dos o más partes) que se libra para alcanzar la instauración de la identidad y que por el camino se disgrega en una infinidad de "pueblos, parientes, trabajos, penas, placeres, pensamientos, repulsas, olvidos, delirios, esperas, sueños, historias".

En la obra de Johannes Gumpp aparecen tres semejanzas. La primera es la semejanza infiel, la del espejo; la infidelidad, en este caso, viene dada por la extremada exactitud técnica que, podría decirse, libra de humanidad y veracidad a la imagen. Por otro lado, la semejanza fiel "consiste, cabalmente en mostrar otra cosa que la correspondencia de rasgos" (Nancy, La mirada del retrato, 2012, pág. 43). Esta "otra cosa", que muestra el retrato que está pintando el artista, es un "encuentro indefinido", la apertura de una relación; así, mientras "el espejo muestra un objeto: el objeto de la representación, [e]l cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra" (Nancy, 2012, pág. 44). La oposición entre ambas representaciones, la del espejo y la del cuadro, se traduce en la oposición entre la conformidad representativa y la semejanza "apasionada". Nancy reserva la pasión aquí al arte. No se debe olvidar que en todo momento la imagen del espejo es también fruto del arte, pues no deja de estar pintada por el artista, esto introduce la clave para pensar que toda reproducción, incluso la más directa (*ramplona*,

por utilizar una expresión cargada de connotaciones que dejamos al lector), está mediada, técnicamente[197] mediada si se quiere.

La pasión del cuadro hace frente al narcisismo del espejo, siendo que el narcisismo no deja de estar atravesado por la pasión, la pasión de identidad consigo mismo. Pero la pasión del cuadro es "la pasión –a la vez más pasiva y más activa– de una relación con el otro en sí mismo [en uno mismo], o a sí [a uno mismo] como otro. El reflejo (o el doble) no tiene lugar más que *in praesentia*, el retrato es *in absetia*: por esencia, y en todos los sentidos, está expuesto a la ausencia" (Nancy, 2012, pág. 45). La presencia del reflejo es la de la foto de identidad, guarda los rasgos exactos, pero deja escapar la identidad, el retrato, sin embargo, declara su falta de identidad consigo, buscando parecerse al sujeto del retrato, acaba pareciéndose al sujeto que el propio retrato expone, sea quien sea.

Todavía hay una tercera semejanza, como hace notar Nancy. Se trata del pintor mismo que aparece de espaldas, "esa espalda oscura del pintor" que podemos ver también en la oscuridad redonda del *Doble retrato* de Miquel Barceló, "la espalda de su mirada, de la que sólo nos vuelven los reflejos y los efectos; esa sombra igual a la que evoca la leyenda del nacimiento de la pintura; esa masa sombría vuelta hacia nosotros y plantada sobre nuestros ojos como un desafío a la convenciones pictóricas, es la que porta, al final, la semejanza en su extrema verdad: la porta y la expone como una ausencia" (Nancy, 2012, pág. 46). La oscuridad de la espalda es lo que está en el lugar del sujeto del retrato, es quien encarna la semejanza en tanto que ausencia. Si el retrato expone la estructura del sujeto, la forma de semejar eso, de exhibir lo más parecido a dicha estructura es un borrón negro que oculta el rostro del sujeto y que, en esa ocultación, deja ver la ausencia como su mismidad. "Yo no "me asemejo" sino en un rostro siempre ausente para mí y por fuera de mí, no como un reflejo, sino como un retrato portado frente a mí, siempre adelantado a mí. El retrato retrata ese adelanto y esa avanzada, esa roda que abre en el oleaje del afuera el delgado surco, rápidamente borrado, de un "sí mismo"" (Nancy, 2012, pág. 48).

El parecido o la semejanza denotan la no identidad consigo. Si se tratara de identidad, no habría parecido, no habría, para empezar, más que unidad, para que haya semejanza ha de haber pluralidad, relación y por ello exterioridad. La semejanza, en la

[197] En el siguiente capítulo se hará explícito por qué introducimos aquí la técnica.

imposibilidad de su culminación en una exactitud que la destruiría, da cuenta del ejercicio de subjetividad, parecerse a sí mismo siendo esto cada vez distinto a sí.

> "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*", 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" (Santos, 2007, pág. 8)

Como ocurre con la anécdota de Zeuxis y Parrhasios, es la ausencia de lo-que-se-esconde-detrás, la ausencia del sujeto, del "sí mismo", lo que asegura la semejanza. "El indesvelable cuadro de Parrhasios gobierna toda la mimética pictural: la semejanza perfecta es aquella que uno no sabría apartar, levantar o relevar para exhibir la verdad de su modelo, puesto que es ella misma esa verdad –aunque (¿o porque?) al mismo tiempo ella abusa de la espera de esa verdad y decepciona su deseo." (Nancy, Ego sum, 2007, pág. 57).

2.2. TRAZO

Ya hemos avanzado el sentido etimológico del verbo "trazar", al que Nancy vuelve en el libro *Au fond des images*:

> "Lo que toca [el retrato] es algo que pertenece a una intimidad que se lleva a la superficie. Pero el retrato no es aquí más que un ejemplo. Cualquier imagen tiene que ver con el retrato, no porque la imagen reproduciría los rasgos de una persona, sino porque tira (este es el valor semántico etimológico de la palabra), porque extrae algo, una intimidad, una fuerza. Y, para extraerla, la substrae a la homogeneidad, la distrae de esta última, la distingue, la desliga y la arroja hacia adelante. La arroja hacia delante de nosotros y este lanzamiento, esta proyección, sustituye su marca, su rasgo mismo y su *stigma*: su trazado, su línea, su estilo, su incisión, su cicatriz, su firma, todo eso a la vez"[198].

[198] "Ce qui touche, c'est quelque chose d'une intimité qui se porte à la surface. Mais le portrait n'est ici qu'un exemple. Toute image relève du " portrait", non pas en ce qu'elle reproduirait les trains d'une

El trazo no juega solo al juego del fondo y la figura, sacando adelante la imagen en sentido literal, sino que tiene que ver con el arrojo de la intimidad. Extraer la intimidad del retrato, del sujeto del retrato y echarla hacia delante. No se trata de un movimiento lineal, es decir, no hay que pensar en una intimidad –oculta, escondida, privada, ¿propia?– que más tarde el trazo del pincel vendría a rebuscar hurgando en la tela hasta dar con ella y sacarla a primer plano. La imagen del cuadro es la estructura de ese *tirar* la intimidad adelante. En otras palabras: el mero hecho (si es que realmente fuera tan insignificante) de que la imagen se haga presencia en el cuadro, comporta la dinámica de sacar a la luz, exponiéndose –no olvidamos que, en algunas artes, como la fotografía, la imagen sale a la superficie mediante la exposición a determinada luz y químicos–, una cierta intimidad. El resultado es, entonces, una concepción de la imagen del cuadro como aquel lugar en el que la intimidad es expuesta, no conociendo, por otro lado, otra manera de acceder a la intimidad, lo que hace deducir, con Nancy, que la exposición es esencial a la intimidad y que, tal vez, haya que dejar de pensar en ella como en algo escondido y oculto, y pensarla, precisamente, como algo que existe en tanto que sale a la superficie del lienzo y no antes[199].

Si el trazo define la figura, actúa también a modo de límite. La del límite "es una operación infinitamente sutil, infinitamente compleja, y es al mismo tiempo el más simple movimiento, la estricta palpitación de la línea contra ella misma en la moción de su trazado" (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 137). El trazo es el gesto del artista que trae a presencia la obras. El movimiento de la presentación "es el reparto instantáneo del límite, por el límite, entre figura e ilimitación, la una contra la otra, acopladas y despegadas en el mismo movimiento, en la misma incisión, en el mismo latido" (Nancy, 2002, pág. 137), de golpe el límite en su temblor (el temblor y la precisión del artista) hace surgir la obra. La lógica del límite, como sabemos, es la de la unión y la separación, es decir, la delimitación del contorno de la imagen. Pero la unión del límite no resuelve en una unidad el encuentro de las partes: "lo único que hay es el límite, unido a lo ilimitado en tanto que éste se levanta incesantemente sobre su borde y,

---

personne, mais en ce qu'elle *tire* (c'est la valeur sémantique étymologique du mot), en ce qu'elle *extrait* quelque chose, une intimité, une force. Et, pour l'extraire, elle la soustrait à l`homogénéité, elle l'en distrait, elle la distingue, elle la détache et elle la jette en avant. Elle la jette au-devant de nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son *stigma* : son tracé, sa ligne, son style, son *stigma* : son tracé, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature, tout cela à la fois." (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 16).

[199] La cuestión de la intimidad será comentada con más detalle en el siguiente apartado, habiendo sido ya trabajada al hilo de la exposición en la primera parte de este trabajo.

en consecuencia, en tanto que el límite, la unidad, se divide infinitamente en su propia presentación" (Nancy, 2002, pág. 138). El límite está preñado del infinito, puesto que siempre incluye algo más que la mera yuxtaposición: opera la relación.

Acabamos de mencionar la fotografía como una de las artes en las que el trazado cobra otra apariencia, en este caso el trazado tendría que ver con apretar el botón del obturador y revelar la foto exponiéndola a distintos procesos químicos; si la exposición no es la adecuada, la película se velará y no aparecerá la imagen. En un texto titulado *La mirada entregada. Retratos realizados por Henri Cartier-Bresson*, Nancy apunta a la fotografía como arte de extraer y sacar a la luz:

> "Henri Cartier-Bresson entregó su mirada a aquellos a quienes fotografió, a aquellos a quienes hizo un retrato fotográfico, a todos aquellos a los que sacó un retrato, fórmula que es preciso entender en el sentido propio y antiguo de sacar, de extraer y de tirar un trazo, de trazar las líneas, de trazar el dibujo del retrato, y en el sentido moderno del tiraje fotográfico: en los dos casos se trata de hacer salir algo a la luz, se trata de sacar algo en claro y, en consecuencia, de desentrañar un enigma de la visibilidad" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 265).

Quedan así vinculadas las dos artes: la pintura y la fotografía. No hemos dejado de hablar del retrato y por ello no hemos dejado atrás el cuerpo, todo lo contrario, lo que sale a la luz mediante el trazado de las distintas artes no es más que el cuerpo. El cuerpo fragmentado al elegir y separar el rostro, los ojos o el busto, en el caso de algunos retratos, el cuerpo expuesto, sacado a la luz. Para que la fotografía no se vele y, al contrario, se *re*vele –volveremos a este *re* que indica una vuelta nunca precedida de una primera ida–, hace falta la *justa claridad:*

> "Justamente la claridad: ella se extiende, para empezar, antes que cualquier extensión, es la substancia y el sujeto de la extensión. Pero toda la materialidad y toda la subjetividad de la claridad dependen de la justa repartición del claroscuro: *ahí* comienza la separación del rasgo distintivo y el color local, conjuntamente, el uno en el otro, primer aspecto, primera visión, primera pintura. Un cuerpo, para empezar, se expone como su foto-grafía" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 36)

¿Dónde si no en la fotografía el cuerpo es bañado por la *justa claridad*? Delimitado por el color, la luz y el contraste, un cuerpo se separa y se expone en el arte, es lo que propone Nancy. No solo en la fotografía o la pintura, nuestro autor examina esta cuestión también en la danza, de la que dice que es el gesto del nacimiento, el primer

movimiento[200]. La danza es, desde la lectura de Nancy, el movimiento inaugural de la separación (el trazo) de unos cuerpos de otros y consigo mismo, "cuerpo poseído por la separación: esto es el alma y esto es la danza, el trance, la cadencia de una separación" (Nancy, 2013, pág. 293).

> "Separándose para alcanzarse a sí mismo, es decir, a todo ese afuera inmenso y que él no deja de dilatar tocándolo desde el interior, rodilla, tobillo, codo y cuello, puño, cadera, corva, nuca, pelvis y riñones, columna y perineo, lomos, mandíbulas, senos, vientre y bóveda plantar, cada uno puesto en una órbita separada con vínculos y desligamientos entre ellos, tendones y nervios, cartílagos, tejidos conjuntivos, canales, esclusas, umbrales, pasajes disimulados, de parte a parte un largo reguero de pólvora oscura que enciende, como una centella, la chispa del movimiento, la permanencia del cambio" (Nancy, 2013, págs. 295-296)

El movimiento –impulso, síncope, temblor– del cuerpo toca el afuera desde dentro, haciendo sentir, haciendo presentes, los órganos, huesos, articulaciones, etc., que chocan y chirrían entre sí y con el aire, otros cuerpos, la tierra, el mundo.

2.3. MIRADA

Siguiendo la lectura de Ginette Michaud a propósito de la reflexión de Nancy sobre la pintura, diremos que "no es tanto el ver lo visual lo que le atrae de la pintura (no su topos, su movimiento, su historia misma…), como el sentido que brota y tira de sí mismo, se eleva o despega en ese mismo sentido. Se trata de entrar, de distanciarse y de apartarse, de abrirse paso a una nueva sensibilidad"[201]. Esta nueva sensibilidad está en consonancia con el tocar que atraviesa todos los sentidos, en tanto que todos pertenecen a la dinámica separación/proximidad:

> "La propiedad insignia del tacto es precisamente que se ejerce sólo en la separación, en el espaciamiento y en la distancia. Hay que saber identificar esta

[200] "Nada ha ocurrido y sin embargo algo ocurrió ya desde el momento en que ese cuerpo estuvo plegado, faz sobre la superficie elemental con una altitud nula: la elevación de su posición reducida a nada, cuerpo que todavía no se ha puesto de pie. Permanece a ras del suelo, despegándose al mismo tiempo de sí, como una ola en el mar, como la espuma en la cresta de la ola, como un niño dispuesto a salir de su madre, como el aire sobre la tierra" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 291)

[201] "c'est n'est pas tant le voir visuel qui l'attire dans la peinture (pas son *topos*, son mouvemente, son récit même…), que le sens qui jaillit et se tire, s'élance ou s'enlève dans ce sens même. Il s'agit d'entrer, d'espacer et d'écarter, d'ouvrir l'accès á une nouvelle sensibilité" (Michaud, 2013, pág. 214).

> distancia incluso en esa especie de superlativo de la proximidad que es la intimidad, porque la intimidad, es decir la cercanía más interior, extrema, es también un toque. (…) Pero cuando se toca, aunque sea de manera íntima, queda un hueco: incluso se abre un nuevo hueco y, con él, una nueva sensibilidad. Como vio claramente Aristóteles, el tacto atraviesa todos los sentidos. Hay tacto en la vista, en el oído, en el gusto por supuesto, en el olfato, hasta en el sentido del movimiento... Es decir, hay un acercamiento, hasta la intimidad, hasta el espaciamiento íntimo. Esto es quizás lo que logra el gesto artístico, llevándonos a la intimidad de un color y una forma, por lo tanto, una entrada."[202]

En este apartado dedicado a la mirada, la del retrato, pero también la que excede al retrato, se tratará de dialogar con todos los aspectos que la mirada moviliza: con la apertura que permite el cruce de miradas, con la sensibilidad que abre en su íntima relación con el tocar, con otra intimidad, la que nos lanza y la que nos impele.

El término *regarder* en francés implica la idea de mirar, mirar con atención, pero también significa concernir, es decir, que aquello que miramos nos concierne, nos importa y nos preocupa, y, en sentido inverso, aquello que nos mira, de la misma manera nos involucra en una relación de responsabilidad; no podemos desentendernos de la mirada que el otro nos lanza, en este caso el retrato. Por último, *regarder* alberga en su interior la palabra *garder*, es decir, guardar, lo que nos conduce a la idea de volver a guardar, de mantener y de asegurar. Se puede apreciar que el mirar y el tocar[203]

---

[202] "La propiété insigne du toucher, c'est justement qu'il ne s'exerce que dans l'écartement, dans l'espacement et la distance. Il faut savoir repérer cet écartement jusque dans cette sorte du superlatif de la proximité qu'est l'intimité, car l'intimité –c'est-à-dire le plus intérieur, l'extrême proximité –est aussi un toucher. (…) Mais lorsqu'on touche, même de manière intime, il reste un écart : il s'ouvre même un nouvel écarte et, avec lui une nouvelle sensibilité. Comme Aristote l'a bien vu, le toucher traverse tous les sens. Il y a du toucher dans la vue, dans l'ouïe, dans le goût bien évidemment, dans l'odorat, même dans le sens du mouvement… C'est-à-dire qu'il s'effectue une approche, jusqu'à l'intimité, jusqu'à l'espacement intime. C'est peut-être cela que réalise le geste artistique, nous faire entrer dans l'intimité d'une couleur et d'une forme –donc une entrée." (Nancy, La forme du monde et l'art du toucher. Entretien avec Aliocha Wald Lasowski, 2008, pág. 240)

[203] La relación de parentesco entre ambos sentidos, el mirar y el tocar, tiene su piedra de toque en la distancia. "La sensación táctil necesita contacto, incluso si la tecnología moderna permite estimularla a distancia (…). La vista, por su parte, es una suerte de tacto lejano (…). Otra forma de ver pasa por la mirada nómada y acariciadora que barre, inspecciona y acerca más de lo que separa. Esta mirada háptica introduce una fragmentación de conjuntos y una tactilidad de la visión capaz de abrir dimensiones y mundos (…). La tensión entre distancia y proximidad es particularmente sensible cuando la mirada es táctil o, por el contrario, cuando el tacto se produce prácticamente sin contacto, de forma impalpable."
"La sensation tactile a besoin du contact, même si la technique moderne permet de la stimuler à distance (…). La vue, pour sa part, est une sorte de toucher de loin (…). Une autre manière de voir passe par le regard nomade et caressant qui balaye, arpente et rapproche plus qu'il ne sépare. Ce regard haptique introduit une fragmentation des ensembles et une tactilité de la vision capable d'ouvrir des dimensions et des mondes (…). La tension entre distance et proximité est particulièrement sensible lorsque le regard se

guardan una relación estrecha, hasta el punto de poder decir que uno participa del otro y viceversa. En la mirada está esa pretensión de agarrar, clausurar y guardar, y, sin embargo, no es posible mirar sin tomar distancia, sin guardar un espacio que asegure el bienestar del que mira y del que es mirado. Hay cuadros que sólo se pueden mirar desde lejos para poder apreciar la figura que se nos muestra, esto ocurre por ejemplo en las obras impresionistas y puntillistas. El mirar, en cierta manera, es una caricia y, como tal, supone un riesgo e incluso una prohibición, "el sol, la muerte y el sexo no se pueden mirar de cara –porque no tienen cara. Son el acceso a lo absoluto, al infinito, a lo imposible real, a la oscuridad íntima de la imagen. Acceso prohibido, pero prohibición que hace acceder"[204].

La mirada del retrato es la mirada que el sujeto del retrato lanza al exterior, al espectador, para que éste se haga cargo. Porque "la exterioridad no es solamente un momento, sino la sustancia, soporte y superficie, del sujeto "mismo", sin perjuicio de suspender de este modo el retorno dialéctico hacia sí, o de hacer de ese retorno lo que jamás un pensamiento del sujeto soñó hacer, aunque todo en él conduzca a ello: la relación del retrato con su espectador" (Nancy, La mirada del retrato, 2012, pág. 31). El espectador es el que está expectante, el que está a la espera, adquiriendo un rol pasivo pero constitutivo del sujeto del retrato.

En todo retrato hay un juego de miradas que inauguran una relación. Las dos partes de la relación, la mirada del retrato y la mirada del espectador, no devienen una en la otra, sino en tanto que se inscriben en esa relación. El espectador no es espectador si no es delante de un cuadro y el sujeto del retrato no deviene sujeto si no es bajo la mirada de un espectador que le permite exponerse. Como decíamos al principio, el sujeto consiste en exponerse, y el arte, los cuadros y en especial los retratos son esos lugares que permiten dicha exposición. La reciprocidad entre el cuadro y el espectador alcanza incluso a la intimidad del espectador, una vez hemos entendido la mirada como "transporte hacia delante". Esta es también la "(de)mostración de que no habrá habido nunca un sí mismo instalado en la posición de espectador, porque un sujeto nunca es

fait tactiles ou, au contraire, lorsque le tact s'effectue pratiquement sans contact, de façon impalpable" (Dumas, 2014, págs. 89-90).

[204] "Le soleil, la mort et le sexe ne se peuvent regarder en face –car ils n'ont pas de face. Ils sont accès à l'absolu, à l'infini, à l'impossible réel, à l'obscurité intime de l'image. Accès interdit, mais interdit qui fait accéder" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 94).

otra cosa que la punta aguda, tenue, de un avance que se precede infinitamente" (Nancy, La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, pág. 51).

Nancy se detiene a comentar el *Retrato de un joven* de Lorenzo Lotto: "Podríamos decir que este joven ofrece en cierto modo una exhibición acaso provocativa de una intimidad, de la reserva en que la tiene (en que *se* tiene). Por su aire desafiante, por cierta forma de bravata calma, aunque no exenta de tensión, proyectada hacia aquel espectador que pretendiera levantar su secreto, plantea a un mismo tiempo –al sostener la pose– que esa intimidad nos concierne (que ella *nous regarde*)" (Nancy, La mirada del retrato, 2012, pág. 61). Al mirar el cuadro accedemos a cierta intimidad del retrato, a su exposición, a su vulnerabilidad, pero siempre con la salvaguarda de que se trata de una representación. Cuando nos encontramos ante una persona y con nuestra mirada accedemos a esa intimidad, se genera una barrera de pudor que nos impide mantener la mirada mucho tiempo. La intimidad aparece en el pensamiento de Nancy bajo el velo de la imposibilidad. En este sentido, lo íntimo remite siempre a algo que va más allá de lo presente o de lo que se presenta, a lo que permanece en una profundidad infinita. En otras palabras, la intimidad es infinita, de tal manera que la profundidad es insondable, pero eso no quiere decir que esa profundidad sea mensurable y que señale una referencia, la intimidad infinita no es una referencia.

> "Íntimo" es el superlativo latino de "interior". Un superlativo es una forma que dice algo en su máxima potencia, e interior, en latín interior, significa "más adentro que". *Intimus* por lo tanto significa "lo más adentro".
>
> Lo íntimo es lo más interior, lo más profundo, por lo tanto también lo más secreto, lo más reservado, lo más propio para mí. Tanto es así que puede ser mío sin que yo mismo lo sepa, sin poder explicarlo realmente.
>
> Cuando digo "te amo", digo lo que es más íntimo para mí y para el otro porque lo toco en su intimidad."[205]

[205] " "Intime" est le superlatif latin de " intérieur ". Un superlatif est une forme qui dit quelque chose à sa plus grande puissance, et intérieur, en latin *interior*, veut dire " plus dedans que ". *Intimus* veut donc dire " le plus au-dedans de ".
L'intime est ce qui est le plus intérieur, le plus profond, donc aussi le plus secret, le plus réservé, le plus proprement à moi. À tel point que cela peut être mien sans que je le sache moi-même, sans que je puisse vraiment l'expliquer.
Quand je dis " je t'aime ", je dis ce qui est le plus intime pour moi et pour l'autre car je le touche dans son intimité". (Nancy J.-L. , Dieu, la justice, l'amour, la beauté. Quatre petites conférences, 2009, pág. 89)

A partir de este texto se ve cómo la intimidad pertenece al régimen de lo inconmensurable para uno mismo, siendo a su vez aquello más propio para cada cual. A estas alturas este juego nancyano no resulta tan desconcertante si lo miramos a la luz del desplazamiento que realiza respecto a la idea de lo propio y de la identidad. La intimidad jugaría el mismo rol que ellos: presentarse en su ocultación, exponiéndose en la superficie sin por ello dejarse atrapar, incitando a la pérdida. Nancy dice que la intimidad, siendo mía, no la conozco, o al menos no la sé explicar. Nos encontramos con la intimidad en una relación paralela a la que tiene psique respecto de su extensión: no sabemos nada de ello. Son los otros los que alcanzan la extensión de psique rodeando su féretro (Derrida, 2011, pág. 33), son otros los que alcanzan nuestra intimidad al decirnos *te quiero*. La intimidad viene de fuera, de la voz y la mirada del otro, y sale hacia fuera cuando decimos *te quiero*, cuando nos dirigimos al otro[206].

Se podría hablar aquí de cierto tanteo de la intimidad o hacia la intimidad, tantear la intimidad, ya que el gesto ha de hacerse con tacto, con el cuidado de un cirujano cuando toca el corazón, cuando toca por dentro al cuerpo; o como un ciego que extiende las manos por delante para anticipar la caída, la pérdida. Este tanteo sólo surge si, en el mismo golpe, hay una entrega de la intimidad en un movimiento de sístole y diástole al alimón, un síncope. "La mirada verdaderamente entregada: abandonada, entregada sin retorno, transformada en su propia, en su más propia mirada" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 266). La mirada se entrega y con ella la intimidad, en un mismo gesto entregada y recogida, "más propia de sí que su propiedad más propia, que su intimidad misma, que acaba aquí por recibirse de otro" (Nancy, 2013, pág. 266); lo más propio no es sino *con* otro, viene de otro, se entrega a otro que la recibe, la inventa, la crea, la deja venir. La mirada del retrato necesita del artista (fotógrafo o pintor) para ser creada, para recibirla. ¿Cuál es, entonces, la mirada del retrato? ¿Hasta qué punto tiene sentido hablar de "mirada" en singular? La mirada es siempre compartida al menos entre dos, y por ello entre varios, pues en el *entre* dos hay siempre más de dos.

[206] Didi-Huberman hace una elocuente reflexión acerca de cómo la imagen nos involucra en ella misma al configurarse como umbral, puerta, lugar de entrada a fin de cuentas, pero que al mismo tiempo hace presente su distancia en tanto que su condición de posibilidad. Según Didi-Huberman, el gesto de mirar acoge ya la posibilidad de una entrada suspendida, en vilo. "Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un delante-adentro: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–. Esto quiere decir, justamente –y de una manera que no sólo es alegórica–, que la imagen está estructurada como umbral" (Didi-Huberman, 2017, pág. 169).

> "Cada uno se vuelve visible en esa mirada, *como* esa mirada que es la suya, pero que es la suya entregada, la suya que ya no le pertenece, dada, que sale de él y no de otra parte, ni vidente ni visible –ni siquiera para sí mismo—sino en sus miradas y como sus miradas. "H. C.-B."[207] es todas esas miradas juntas y una por una, es una única mirada diseminada en centenares de miradas diferentes, todas aquellas a las que él se ha entregado para manifestar su misterio" (Nancy, La partición de las artes, 2013, págs. 266-267)

La entrega de la mirada no es unilateral. El retrato, cada cual, cada alguien, entrega su mirada a otro y ese otro, a su vez, entrega la suya. Henri Cartier-Bresson entrega su mirada a todos aquellos que fotografía y a la fotografía misma, es decir, a la exposición misma, al visor.

Por otro lado, la mirada del retrato, del joven de Lotto, muestra el desafío, la presencia en ausencia, dice: aquí estoy, tienes que hacerte cargo de que el sujeto se constituye en su ausencia. El sujeto que se traza en el retrato es un sujeto expuesto y, por tanto, vulnerable, pero es también un sujeto que se constituye en la relación con los otros que esa exposición permite. En cada trazo se extrae, se tira y se retira en tanto que se expone, en tanto que nos mira y nos hace así partícipes de su constitución. El retrato sólo es el lugar donde podemos observar y guardar esa estructura en la que consiste el sujeto, pero dicha estructura es la que nos configura a cada uno de nosotros, siempre en relación con otros que nos miran, y a los que miramos, de los que tenemos que hacernos cargo dejando siempre la distancia necesaria para que vengan a la relación.

La particularidad del retrato es que precisamente por su condición de representación permite exponer y exponernos a una situación que de otra manera sería insoportable. Al mirar a una persona la exposición aumenta: mirar a los ojos expone nuestra intimidad, se crea una relación de vergüenza y temor por ambas partes que nos obliga a desviar la mirada a los pocos segundos.

> "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

[207] Henri Cartier-Bresson.

> 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". (Santos, Cruzar las miradas. Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, 2007, pág. 336)

Pero en la mirada del retrato podemos acceder, bajo esa tranquilidad, a lo más íntimo del otro, que no es, como venimos diciendo, una identidad fija e inamovible, sino una apertura, un vacío si se quiere, pero que permite la relación con los otros.

La lógica de la mirada está atravesada por una imposibilidad semejante a la del tocar. La interrupción en el corazón del movimiento tocado-tocante se traslada aquí a la del visto-vidente: no vemos los ojos con los que vemos y si lo hacemos es siempre mediante un reflejo[208]. A propósito de la escopofilia, Nancy (junto con Ferrari) observa este fenómeno:

> "En la espalda desnuda, por el contrario, la escopofilia aparece de nuevo de forma poderosa en el mismo momento en que se eclipsa el rostro y la evidente visibilidad de la mirada. En el retorno de lo reprimido, la escopofilia pasa en efecto por una tendencia del sujeto a considerarse invisible a la mirada de los demás, mientras que simultáneamente es capaz de hacer visible el objeto deseado en cualquier momento: el que ve no debe ser visto – debe suspenderse la reversibilidad del renvío visual. El placer de mirar –en todas sus variantes, hasta el voyerismo– se expresa por tanto en una doble pulsión: una voluntad panóptica que busca hacer visible incluso lo invisible y una necesidad de invisibilidad."[209]

En la práctica escopofílica quien mira no sólo no puede, sino que no debe ser visto, como si, de alguna manera, eso incrementara su propia capacidad de visión y accediera así a algo prohibido u oculto. Es significativo que en el comienzo del cine surgiera una

[208] "(…) el ojo ve pero también mira. Mirando expone, arroja delante de él algo de lo que para él es ver y ser visto. Y siempre, por añadidura, sabiendo que no puede verse. Todo eso se da en una mirada de esos ojos en los que, como escribe Proust, "la carne se transforma en espejo y nos ofrece la ilusión de dejarnos, más que en las otras partes del cuerpo, aproximarnos al alma"" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 325).

[209] "Dans le nu de dos, au contraire, la scopophilie apparaît à nouveau de manière puissante au moment même où le visage et la visibilité manifeste du regard s'éclipsent. Dans le retour du refoulé, la scopophilie passe en effet à travers une tendance du sujet à se considérer comme invisible face au regard d'autrui, alors qu'il est simultanément capable de rendre visible à tout moment l'objet désiré : celui qui voit ne doit pas être vu –la réversibilité de l'acheminement visuel doit être suspendue. Le *plaisir de regarder* –dans toutes ses variantes, jusqu'au *voyeurisme*—s'exprime donc ainsi par une double pulsion : une volonté panoptique cherchant à rendre visible jusqu'à l'invisible, et une nécessité d'invisibilité." (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, págs. 110-111)

tendencia a hacer películas en las que el espectador ocupaba el lugar de un *voyeur* que accede de manera encubierta a las imágenes de la pantalla. Así ocurre en la película *Par le trou de la serrure*, en la que en primer plano aparece el hueco de una cerradura –lo que da nombre al film– y en segundo plano escenas de distintas habitaciones en las que los habitantes realizan sus actividades cotidianas; de esta manera el espectador se pone en el lugar del casero que espía a sus inquilinos y, en especial, a sus inquilinas, ya que esta tendencia converge con la del cine erótico en el que son casi siempre mujeres las que ocupan el lugar del objeto contemplado.

Más allá de este juego cuya razón podríamos dejar simplemente en la filia erótica, el hecho es que la relación de la mirada implica siempre una cierta ceguera, la de aquello que mira. No obstante, la relación, si bien interrumpida, no por ello deja de reenviarse, y aquello que miramos nos devuelve la mirada.

La mirada no se circunscribe a los ojos, Nancy la entiende de una manera amplia que, en cierta manera, podría hacernos pensar en el *punctum* de Barthes[210]. Por eso puede decir que "la mirada no sale solamente de los ojos, sino al menos de la boca (a menudo central), de los orificios nasales y de las orejas, de todos los poros, en fin, y de todos los toques del cuadro" (Nancy, La mirada del retrato, 2012). Además, hay, al menos, dos disposiciones del sujeto en el retrato según sus miradas:

Por un lado, los retratos en los que el sujeto ocupa un espacio reducido de la imagen y la mirada "se pasea entre signos que la guían y la difractan al mismo tiempo, que la focalizan, pero que la distraen" (Nancy, 2013, pág. 272). En este caso la mirada, aunque disgregada, se organiza a través de la imagen para instaurar el retrato, el sujeto. Es la mirada reposada del fotógrafo que, mediante los signos y señales (guiños, *Wink*) cuidadosamente elegidos, configura el movimiento de la mirada del espectador para que ésta se detenga en ellos y así haga salir a la luz el retrato.

Por otro lado, los retratos en los que el sujeto ocupa el lugar principal y, por así decir, no hay elementos que distraigan la mirada. Aquí, los signos e indicios de la mirada están todos en el sujeto del retrato, en cada pequeña parte de él, "entre sus arrugas, entre

[210] "En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)" (Barthes, 2009, pág. 46).

sus labios, entre sus manos" (Nancy, 2013, pág. 273). La relación que inaugura la mirada del retrato está marcada por la acogida, acoge nuestra mirada exponiendo libremente la suya, "la dirige de un modo más tierno, más emotivo, más inquieto" (Nancy, 2013, pág. 273).

Llegados a este punto no se puede desatender la distinción entre ver y mirar (*voir* y *regarder*, en francés). Nancy reserva el primero para el ámbito del objeto y la óptica, mientras que la mirada lleva el sujeto adelante e inaugura una relación con el mundo. "La mirada no es *en el fondo* una relación con el objeto. Quizás el "ver" es una relación de ese tipo (…). El ver se hace conforme con el campo de los objetos. El mirar lleva el sujeto adelante" (Nancy, La mirada del retrato, 2012, pág. 73)

> "¿No se debe elegir entre mirar, y hasta cambiar o cruzar miradas, y ver, simplemente ver? ¿Y primero, entre ver lo vidente y ver lo visible? Porque si nuestros ojos ven lo vidente y no tanto lo visible, si creen ver una mirada y no tanto ojos, en esta medida al menos, en esta medida como tal, entonces no ven nada, nada que se vea, nada visible. Se hunden en la noche, lejos de toda visibilidad. Se enceguecen para ver una mirada, evitan ver la visibilidad de los ojos del otro para dirigirse tan sólo a su mirada, a su vista solamente vidente, a su visión" (Derrida, 2011, pág. 21).

Recogiendo este comentario de Derrida, lo vidente caería del lado de la mirada y lo visible de los ojos. El retrato no es vidente, sino visible; por eso, porque participa de cierta ceguera, podemos mirarlo sin pudor a los ojos. Su mirada es lo suficientemente ciega como para que podamos sostenerla y aun así nos concierne, nos mueve y nos perturba. Hace falta el artificio del retrato para recoger y guardar la mirada del otro, una mirada disimulada por ojos del retrato que "sólo" son visibles.

Entrecomillar *sólo* no es una decisión aleatoria, sino que responde al compromiso con los textos de Nancy sobre esta cuestión. Lo meramente visible pierde este adverbio en el momento en que una mirada se detiene sobre ello y juntos –la mirada y lo visible– abren una relación en la que lo visible se vuelve vidente en tanto que, a su vez, devuelve la mirada:

> "Lo visible como mirada, lo visible como sujeto de la visión: *mirada* en su sentido de abertura preocupa por los fondos, los escondites y los lugares reservados. Se trata de lo visible como vidente, pues es poniéndose a ver como cada cosa se vuelve visible: recibiendo una mirada, siempre que dicha mirada le sea

verdaderamente e irremisiblemente entregada." (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 275)

El reverso del mirar, el ser mirados –directa o indirectamente, mediante los ojos o no– nos compromete, "en el desnudo, lo que está en juego es precisamente este pasaje, esta travesía del espacio pictural o fotográfico por la mirada. La mirada no pasa por ahí. Choca contra la presencia desnuda e imposible de evitar del otro"[211]. La mirada que nos devuelve la imagen (la imagen desnuda o la desnudez de la imagen, incluso el desnudo de la imagen) es la de la presencia desnuda. Del lado del retratado, de su desnudez, dice Nancy: "es necesario que ese cuerpo *tome en consideración*, que *tenga como punto de mira*, el espacio que le rodea, y también a nosotros en ese espacio, a nosotros que llegamos para mirarle" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 266).

El lugar de la mirada del retrato es una pieza clave en la reflexión nancyana, desde el cuadro el retrato nos lanza su mirada. Los papeles se intercambian no sin un importante desplazamiento. La mirada del espectador proviene de unos ojos que a su vez no son visibles para él mismo, pero sí videntes; el retrato, por su parte, nos mira con unos ojos invidentes, su mirada, pese a ser ciega, nos involucra, *nous regarde*. "¿Quién mira aquí, justamente? El espectador, por supuesto, y el cuadro. Los ojos sin vista del retrato miran al que los mira" (Nancy, Ego sum, 2007, pág. 53). Es decir, para que los ojos sin vista del retrato puedan mirarnos, nosotros, espectadores, tenemos que estar a su vez mirándolos.

En el debate en torno a la primacía de la vista sobre los otros sentidos, y en concreto sobre el oído, Nancy propone una sinestesia para leer en paralelo la vista y el oído, atendiendo a su raíz común que encuentra en el tacto[212]. Desde esta lectura el gesto de "estar a la escucha" sería solidario del de la mirada que aguarda y recoge la presencia del retrato. Así, "escuchar es aguzar el oído –expresión que evoca una movilidad

[211] "dans le nu, ce qui est en jeu, c'est précisément ce passage, cette traversée de l'espace pictural ou photographique par le regard. Le regard ne passe pas au-delà. Il se heurte contre la présence nue et impossible à éviter de l'autre " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 116).

[212] "¿Por qué y cómo una o varias diferencias de los "sentidos" en general, y entre los sentidos sensibles y el sentido sensato? ¿Por qué y cómo algo del sentido sensato ha privilegiado un modelo, un soporte o una referencia en la presencia visual y no en la penetración acústica? ¿Por qué, por ejemplo, la *acusmática*, o modelo de enseñanza en el que el maestro se mantiene oculto para el discípulo que lo escucha, es característica de un esoterismo pitagórico prefilosófico, así como, mucho más adelante, la confesión *auricular* corresponderá a una intimidad secreta del pecado y el perdón? ¿Por qué, del lado del oído, retirada y repliegue, puesta en *resonancia*, en tanto que, del lado del ojo, manifestación y ostentación, puesta en *evidencia*? Sin embargo, ¿por qué cada uno de estos lados también toca el otro y, *al tocar*, pone en juego todo el régimen de los sentidos? ¿Y cómo toca este, a su vez, el sentido sensato? ¿Cómo llega este a engendrarlo o modularlo, a determinarlo o dispersarlo?" (Nancy J.-L. , A la escucha, 2015, pág. 13)

singular, del pabellón de la oreja–, una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud" (Nancy J.-L. , 2015, pág. 16). Estar a la escucha es entonces esperar a que algo llegue, "estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible" (Nancy J.-L. , 2015, pág. 18). Pero estar a la escucha no es estar tendido al silencio a la espera de que un sonido lo interrumpa, sino estar tendido al sonido –el cual puede ser silencioso a veces–, esperando que el sonido cobre la forma del sentido que, en cada caso, será distinta dependiendo de qué estemos aguardando. El sentido que adviene en la escucha no está fijado de antemano, sino que se hace presencia en el momento mismo en que es captado, puede que estemos esperando oír la voz de alguien conocido entre el ruido y sólo en el momento en que identifiquemos la voz ésta cobrará sentido, habiendo estado quizás ahí desde el principio. El sentido puede también sacudirnos sin haberlo estado esperando (aunque precisamente siempre estamos, en mayor o menor medida, a la escucha, puesto que el oído es uno de los sentidos que no se pueden "apagar"), "la escucha se dirige a –o es suscitada por— aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro" (Nancy J.-L. , 2015, pág. 19).

> "Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen: al menos el sonido escuchado de manera musical, es decir, recogido y escrutado por sí mismo, no, empero, como fenómeno acústico (…), sino como sentido resonante (…)" (Nancy J.-L. , A la escucha, 2015, pág. 20)

Si el sentido está pendiente de un hilo, en equilibrio como un funambulista, estar a la escucha es permitir que el hilo vibre y recoger esa vibración que nos involucra, pues no podemos *hacer oídos sordos*, por utilizar expresión tan oportuna. El sonido no sólo tiene un foco de irradiación, sino que necesita, además, resonar. Resuena en nuestro cuerpo[213], en las cavidades del cuerpo, el sonido nos penetra y, a la vez, "sea lo que fuere aquello que nos planta cara, eso nos mira, nos concierne: no porque eso sea con

[213] Miguel Corella ha pensado ya sobre esto: "la resonancia no tiene que ver tan sólo con la percepción de un sonido externo, sino que afecta al cuerpo del oyente y en él a la propia conciencia (no intelectual sino sentida) de sí. El sonido no sólo remite a lo anterior y a lo posterior de una línea melódica sino que resuena en el cuerpo del oyente que descubrimos así como una campana o como un tambor que retumba al vibrar con la piel sobre la que la realidad externa repica; cuerpo que es también una columna sonora hueca, espacio donde se opera la transición entre el adentro y el afuera. Cuando algo suena, es el cuerpo del que está a la escucha el que vibra en su interior expandiendo esta misma vibración a su entorno inmediato." (Corella Lacasa, 2014, pág. 134)

respecto de nosotros como un ojo hacia un objeto sino porque eso nos penetra, nos ocupa y nos importa" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 276).

Con esta reflexión sobre la mirada, su parentesco con el oído y su lugar en el contexto del arte, concluimos el capítulo dedicado al sujeto en el pensamiento de Nancy. A sabiendas de que cabrían todavía páginas y temas por tocar con relación a esta cuestión, el interés se dirige ahora, habiendo destacado los aspectos oportunos, hacia el acercamiento, desde el principio sugerido y cada vez más evidente, al cuerpo y a la imagen.

CAPÍTULO 5. EL MUNDO DE LOS CUERPOS

"L'Occident se comprend comme chute du jour, et cette ombre s'étend peu à peu sous le nom de " mondialisation" ou de " globalisation ", si cette ombre est inséparable de la techno-logique et de l'écotechnie dont la généralité est plus générale et plus auto-générative que jamais"

(Nancy, J.-L., *La pensée derobée*)

"No descifremos el mundo a través de nuestra melancolía filosófica –tampoco a través de un optimismo maníaco, que es harina del mismo costal–. Pero aprendamos a pensar *en* el mundo"

(Nancy, J.-L., *El sentido del mundo*)

La noción de "creación" atraviesa tanto la religión como el arte y, en el pensamiento de Nancy, converge en la cuestión de la creación del mundo. El hacer del artista y el de Dios radican, en último término, en lo que Platón denominaba *poíesis*.

Platón dice en *El banquete*: "toda causa que haga pasar cualquier cosa del *no ser* al *ser* es *poíesis*" (Platón, 1986, págs. 205 b8, 252). Con esto no pretende reducir el término a la poesía, sino, al contrario, extenderlo a todo aquel acto que haga devenir del no ser al ser. Ya en Platón la *poíesis* se encuentra estrechamente relacionada con el hacer del artista (más adelante aparecerá en escena este hacer bajo el nombre de *téchne*), ya que "también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones". "Así pues, la *poíesis* posee una misteriosa pluralidad de significados: por una parte, es identificada con la "poesía" en la medida en que ésta representa un ejemplo de la transformación de algo que no es en algo que es. Pero por otra parte no toda *poíesis* es *téchne*, ya que la *poíesis* especial de la poesía no reposa en la *téchne* sino que es, a diferencia de la *téchne*, una producción *sin conocimiento de su propio fundamento*." (Grassi, 2012, pág. 51).

La ambivalencia del término da como resultado que en Platón encontremos dos "tipos" de poesía según el origen de su saber hacer. Por un lado, la poesía inspirada: mística, existencia ideal, proviene de las musas. En este caso, el poeta es como un sacerdote, mediador de los dioses. Por otro lado, la poesía artesanal: mimética, próxima a la *téchne*, sensorial e inferior. Tatarkiewicz resume esta división de la siguiente manera:

> "Para Platón, todo tipo de poesía era cognición. Pero la poesía inspirada era una cognición *a priori* que tenía una existencia ideal, mientras que la poesía técnica reproducía simplemente la realidad sensorial. El carácter mimético que tenía la poesía de segundo tipo hizo que Platón la clasificara aproximándola más a las bellas artes y, en particular, a la pintura. Esta proximidad, sin embargo, era aplicable naturalmente sólo a la realizada con un tipo de verso inferior, y nunca a la poesía de tipo superior y vaticinadora, que no es imitativa y, por lo tanto, tiene parecido con la pintura. La oposición entre poesía y arte, es decir, entre producción vaticinadora y oficios manuales, fue mantenida totalmente en las obras de Platón". (Tatarkiewicz, 2016, pág. 139)

Ya sea que hablemos de la creación de una obra (de arte o no) o de la creación del mundo, se pone sobre la mesa la cuestión del origen, ya que crear es dar origen. La filosofía de Nancy, como se verá con detenimiento, entiende el origen de manera plural y fragmentada a la luz de la lógica del suplemento; esto significa que

> "Que el mundo (los seres en su conjunto) sea 'creado' no quiere decir que sea producido por un Demiurgo muy poderoso a partir de una nada preexistente. La nada no es la base sobre la que se hace el mundo, ya que tal pensamiento de la nada la convertiría en un sustrato pre-dado (algo parecido a la materia prima). Para pensar en una creación ex nihilo, no basta con deshacerse de un Dios-Hacedor; la nada en sí misma también debe ser desligada de su papel como sustrato subyacente predado."[214]

No por ello deja el autor de utilizar la expresión *exnihilo*, de hecho, la eleva a concepto para dar cuenta de la absoluta irrupción de la existencia. Si la historia del mundo fuera un guion de cine o una novela, no habría recurso a un *deus ex machina* que diera cuenta de su existencia.

En *La création du monde ou la mondialisation*, Nancy propone introducir el *con* en el instante de la creación *ex nihilo*, con lo que "el *co*- está intrincado en el *ex* - : nada existe sino *con* en tanto que nada existe sino *ex nihilo*. El primer rasgo de la creación del mundo es que crea el *con* de todas las cosas: es decir, el mundo, es decir, *nihil* en tanto que abre y que obra el mundo"[215]. En el origen no hay nada, solo el *con*, ni sustancia ni unidad, solo relación. Una relación, un *con*, que es producida, creada, a la manera de la técnica, es decir, como suplencia de un origen que no es; una suplementación, un añadido, pues, un salto ex nihilo que al mismo tiempo requiere una suplencia en (de) el origen. Es precisamente ese *con* lo que hace que no haya origen, sino que este es ya un suplemento en el origen, una relación que siempre remite a otro.

La técnica es entendida en la propuesta de Nancy como suplencia de una no inmanencia, suplementación de que no hay origen, es decir, ausencia de aquello que se presenta como el orden natural de las cosas, tal y como explica Nadia Cortés en *El eros del corpus es técnico*[216]. La técnica está ya como suplemento en la creación y origen

[214] "That the world (beings as a whole) is 'created' does not mean that is produced by a very powerful Demiurge on the basis of a pre-existing nothing. The nothing is not the basis on which the world is made, since such a thought of the nothing would turn it into a pre-given substrate (something similar to prime matter). To think of a creation *ex nihilo*, it is not enough to get rid of a God-Maker; the nothing itself must also be emptied out of its role as underlying, pre-given substrate." (Gratton & Morin, 2015, pág. 53)

[215] "Le *co*- est intriqué dans *l'ex*- : rien n'existe *qu'avec* dès lors que rien n'existe *qu'ex nihilo.* Le premier trait de la création du monde est qu'elle crée *l'avec* de toutes choses: c'est-à-dire *le monde*, c'est-à-dire *nihil* en tant que ce qui ouvre et ce qui oeuvre le monde." (Nancy, La création du monde ou la mondialisation, 2002, pág. 99)

[216] "la técnica considerada esencialmente es suplencia de una no inmanencia, suplementación de que no hay origen, es decir, ausencia de o que se representa como el orden "natural" de las cosas. Es precisamente por ello que la finitud abre el espacio de la técnica y su sentido sólo puede hallarse como sentido de la existencia: sentido finito que escapa a toda forma de sentido" (Cortés, 2014, pág. 110)

del *con*. Una relación, la de unos *con* otros, que es siempre técnica, producida, mediada y distanciada.

¿En qué medida tiene esto relación con el cuerpo o los cuerpos? En tanto que la relación ontológica de ser-con se traslada a la filosofía del cuerpo. La manera de ser-en-el-mundo se opera mediante la exposición de unos cuerpos a otros. Por ello, dice Nancy: "a la ausencia de fundamento, es decir, a la creación, el mundo de los cuerpos le debe su *téchne* y su existencia, o mejor, la existencia en tanto que *téchne*. La exposición no es lo contrario del fundamento, es más bien su verdad corporal" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 70).

La exposición es también técnica, el estar expuestos unos a otros, abiertos al toque y a la mirada del otro, es una relación diferida, distanciada, una relación sin relación, un tocar sin tocar, que no apresa, sino que deja ir, una mirada que no agarra, sino que permite la comparecencia.

1. CREACIÓN AL DESNUDO

Hemos avanzado que no se puede hablar de creación sin pensar en el origen: "En el primer lugar existió, realmente, el Caos" (Hesíodo, 1986, pág. 35 (117)) Así comienza la *Teogonía* de Hesíodo y así comienza también el capítulo *Khaos* de *Nus sommes*. Hablar de caos es hablar del comienzo, del origen, del instante exacto en el que algo se origina de la nada, un comienzo, por tanto "que precede todo comienzo sin, sin embargo, serle anterior"[217]. No hay creación sin caos, pues el caos precede a todo, cuando no había *nada*, había caos, el *nihil* de la expresión *ex nihilo*.

> "Comienzo, por tanto, no sólo originario sino por debajo y más allá de todo origen. Cesura, explosión inicial que acompaña todos los pasos de la humanidad. Esta partida transcurre sin rumbo fijo. En él, arriba y abajo se intercambian y pierden su significado. Khaos es la confusión que existe antes de la creación; materia pura, plomo."[218]

El caos es el comienzo anterior a toda creación, a todo comienzo. Como en un cuadro, del caos del fondo se destaca la figura extrayendo de sí misma y del fondo una intimidad, la de la desnudez, la intimidad de los cuerpos.

> "Si es posible que el mismo trazo, la misma distinción, separe y haga comunicar (comunicando también la separación misma…), es porque el trazo de la imagen (su trazado, su forma) es él mismo (algo de) su fuerza íntima: porque la imagen no "representa" esta fuerza íntima, sino que ella lo es, la activa, la tira y la retira, la extrae reteniéndola, y es con ella que nos toca"[219]

La fuerza íntima de la imagen, la que nos toca en su extraerse y delimitarse, surge del caos y en este surgir originario se entremezcla el caos y el eros, "Khaos domina y subyace a lo humano, la desnudez erótica del hombre"[220]. La desnudez aparece en el

[217] "qui précède tout commencement sans pourtant lui être antérieur" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 73).
[218] "Commencement, donc, non seulement originaire mais en-deçà et au-delà de toute origine. Césure, déflagration initiale qui accompagne tous les pas de l'humanité. Ce départ file sans aucune direction précise. En lui le haut et le bas échangent leur place et perdent leur sens. Khaos est la confusion qui existe avant la création ; pure matière, plomb. " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 73)
[219] "S'il est possible que le même trait, la même distinction, sépare et fasse communiquer (communiquant aussi la séparation elle-même…), c'est que le trait de l'image (son tracé, sa forme) est lui-même (quelque chose de) sa force intime : car cette force intime, l'image ne la " représente " pas, mais elle l'est, elle l'active, elle la tire et la retire, elle l'extrait tout en la retenant, et c'est avec elle qu'elle nous touche " (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 18)
[220] "Khaos surplombe et sous-tend l'humain, la nudité érotique de l'homme" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 74).

pensamiento de Nancy como el instante de origen, de creación y, por tanto, también de caos y desorden, un caos preñado de eros. Lo erótico –y aquí tienen cabida el cariño, la ternura, el deseo sexual, etc.– mueve el caos, lo remueve; como los átomos al entrar en calor se agitan y transforman el cuerpo que componen, eros agita el caos y hace surgir algo, "la desnudez habitada por Eros aparece o surge del Khaos de la materia. Entre las líneas onduladas y vibrantes del cuerpo desnudo, una figura toma forma"[221]. La desnudez se distingue (como lo hace la imagen) poniendo orden en el caos, "si Kahos es ruido, la desnudez es ritmo; si el primero es mancha, plano, el segundo es línea, figura"[222], pero un orden que no es necesariamente belleza, un ritmo que no anula el caos, sino que lo hace vibrar a su compás, desnudez del cuerpo, es decir, eros del cuerpo, eros del caos, "la desnudez: no una "forma bella", sino caos en el orden del cuerpo, abertura en la cerradura de la figura, material anárquico en medio de las leyes de la composición"[223]. La desnudez o la figura desnuda erotizan el caos creando, así, el contacto. Ese instante de la creación, cuya imagen es el *big bang*, la explosión en la que el mundo vino al mundo, es lo que ahora llamamos contacto. El contacto es el instante de la creación y la desnudez es quien lo posibilita, pasando del ruido del caos al ritmo del eros, a la melodía sensual, como lo es la línea de la figura que delimita el cuerpo, línea, curva, que a su vez lo relaciona con otros cuerpos. He ahí el origen del sentido, la creación del mundo, del mundo de los cuerpos, en el lugar donde el arte y la vida se confunden, "la desnudez: no solamente una estética –esto vale para el arte en general— sino una erótica de la materia de la forma. Tocar al erotismo de la materia es sentir el sentido de la desnudez"[224].

Nancy narra su propio relato del nacimiento *ex nihilo* del mundo en la primera explosión, el paso de la nada al "puro fuera de sí"[225]. El *ex* de *ex nihilo* implica asumir que antes de la diferencia no hay nada, que si algo existe –si el mundo existe– es desde un "fuera de sí" que hace inapropiante e inapropiado el *sí*. *Ex* hace estallar la nada, he ahí la creación del mundo "sin modelo, sin referencia, sin primer paso, sin posibilidad

[221] "le nu habité par Eros apparaît ou surgit du khaos de la matière. Entre les lignes ondulées et vibrantes du corps nu, une figure prend forme " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 74)
[222] "si Khaos est bruit, le nu est rythme; si le premier est tache, plan, le second est ligne, figure." (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 74)
[223] "le nu: non pas une "belle forme", mais khaos dans l'ordre du corps, ouverture dans la fermeture de la figure, matériel anarchique au milieu des lois de la composition " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 75)
[224] "Le nu: non seulement une esthétique –cela vaut pour l'art en general—mais une érotique de la matière de la forme. Toucher à l'érotisme de la matière, c'est sentir le sens du nu " (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 75)
[225] "pur dehors de soi" (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 187)

de decir "sin": ya que nada más que de él, de nada"[226]. El origen del mundo es sin origen, simplemente *es*. Ese "simplemente" acarrea toda la complejidad del devenir *con*. Esta narración entra en conflicto y clara oposición con aquella que, desde Platón, se conoce como la del Dios artesano y que ha persistido con distintas modificaciones en las narraciones occidentales del origen del mundo de corte teológico-religioso.

Cuando Nancy habla de creación ex nihilo no lo restringe a un momento concreto y único acaecido en el principio de los tiempos, *ex nihilo* se da en cada creación, en cada existencia que hace mundo. Habrá que dejar atrás la idea de un mundo creado en el que suceden cosas, para entender el mundo como el suceder de las cosas, cada apertura –fuera de sí– es devenir mundo, "descarga de inmundicias abierta a la excavadora, orificio del mundo. Deyecciones, carcasas, sentimientos rotos"[227].

> "*Ex nihilo* está siempre disponible, entendido esto, por supuesto y ante todo, si el *nihil* se comprende como una extralimitación de ser más que como una nada (…), es decir, si *nada* –la cosa o la coexistencia de las cosas—se lleva siempre, de inmediato y por sí misma, más allá de la pura posición hasta la exposición." (Nancy, Sexistencia, 2020, págs. 82-83)

Nada que exponer salvo la exposición misma. Podemos recuperar aquí el análisis de Juan Manuel Garrido a propósito del *ex nihilo* nancyano. Según Garrido, lo que se juega en el plano ontológico es "la donación del ente *a partir de la (ex) retiro* de las condiciones de producción del ente (*nihilo*)"[228]. Si la creación tiene que pensarse sin las condiciones de producción del ente –lo que incluye, según Garrido, sin referencia a un substrato, esencia, agencia o finalidad–, lo que queda de la creación *ex nihilo* es "la pura y simple posición del ente a su apertura o a su acontecimiento de ser"[229]; así quedaría disuelta la distinción heideggeriana entre ser y ente, reduciendo el ente al acto de ser[230]. Atendiendo a esta conclusión, Garrido apuesta por situar la creación *ex nihilo* como aquello que no designa la creación ontológica del ente, en tanto que el retirarse de sus condiciones ónticas, sino como el retirarse (*retrair*) de ese mismo retiro que procura el

[226] "sans modèle, sans référence, sans premier pas, sans provenance, sans possibilité de dire " sans" : puisque rien n'est là que de lui, de rien " (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 187).
[227] "décharge d'immondices ouverte à la pelleteuse, orifice du monde. Déjections, carcasses, sentiments brisés." (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 188)
[228] "la donation de l'étant *à partir du* (ex) *retrait* des conditions de production de l'étant *(nihilo)*" (Garrido, 2008, pág. 16)
[229] "la pure et simple position de l'étant, à son ouverture ou à son événement d'être" (Garrido, 2008, pág. 17)
[230] "Si l'étant n'est pas et que par conséquente l'être, qui à son tour n'est rien, est désormais à distinguer de ce qui n'est pas, la différence ontologique s'annule " (Garrido, 2008, pág. 18)

movimiento de venir a ser del ente, "la *creación ex nihilo* es el ser como retiro del retiro del ser"[231]. Comienza aquí a avistarse lo que más adelante llamaremos la lógica del suplemento, la idea de que "no hay ni ser ni acontecimiento: nada proviene ni sobreviene si nada está presupuesto"[232]; por lo tanto, algo debe estar siempre presupuesto –de manera análoga a lo que ocurría con el sujeto– para que algo acontezca. Sin embargo, esta presuposición no remite a una entidad, sino a la lógica de la relación en la que, en el mismo devenir de la relación hay una iterabilidad, una remisión, una ruptura del presente que no se da "de una vez"; el acontecer, en tanto que relación, comporta una alteridad radical, remite a un antes que siempre está por venir, disloca la lógica del tiempo lineal[233].

Pese a no seguir aquí *a pies juntillas* el camino de Garrido (puesto que ese camino ya está perfectamente trazado por él mismo), seguiremos su intuición y aproximaremos las nociones de creación, vida y suplemento. Para ello, es preciso entrar, de la mano de Serge Marcel, en la función "creadora" del dios artesano.

El demiurgo realiza una operación mimética, desplazando el acto de creación originaria del mundo a un segundo nivel y perdiendo, así, su estatuto de originariedad y preeminencia temporal. Esta es la tesis de Serge Marcel en *Le tombeau du dieu artisan*, donde hace una lectura deconstructiva del *Timeo* a la luz de la hipótesis de que:

> "El mundo, en la universalidad de su todo, habría sido miméticamente producido como objeto votivo, como objeto ahora dedicado a la ofrenda, al don y al sacrificio. Es lo que llamaremos *la tumba del dios artesano*. El mundo como imagen sería un santuario, un templo sagrado donde, a la vez, se contempla la idealidad de lo divino y se conmemora indefinidamente la muerte anunciada del demiurgo. Ya no habría ninguna diferencia radical entre la imagen paradójica del mundo, el orden simultáneo entre su vida ideal y su amenaza de muerte inminente, y el estado de supervivencia del demiurgo, la irreductibilidad de su desobra."[234]

---

[231] "la *creatio ex nihilo* est l'être comme retrait du retrait de l'être" (Garrido, 2008, pág. 19)

[232] "Il n'y a ni être ni événement: rien ne provient ni ne survient, si rien n'est présuposé" (Nancy, La création du monde ou la mondialisation, 2002, págs. 98-99)

[233] "Es el espaciamiento del presente quien *tiene lugar*, en tanto presente, cuando una "sustancia" o un "sujeto", viene o se va. El presente es *prae-sens*, precede y se precede, lo cual quiere decir también que sucede y se sucede: se desvía, desvía la presencia que carga." (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 107)

[234] "Le monde, dans l'universalité de son tout, aurait été mimétiquement produit comme un objet votif, comme un objet désormais voué à l'offrande, au don et au sacrifice. C'est ce que nous appellerons *le tombeau du dieu artisan*. Le monde comme image serait un sanctuaire, un temple sacré où à la fois se contemple l'idéalité du divin et se commémore indéfiniment la mort annoncée du démiurge. Il n'y aurait

La producción del mundo se entiende, entonces, como un gesto mimético, lo cual, a su vez, impide un comienzo temporal radical, por lo que toda creación se encontraría ya dentro del círculo vicioso de la creación. Pese a descartar la idea de un Dios que hubiera creado el mundo en un momento dado previo al cual no habría nada, Nancy sí conserva la relación entre creación y arte que, en cierta manera, lleva pareja el relato del demiurgo. El arte encarna el gesto de la creación, entendiendo ahora este gesto como "la creación y recreación de sentido, que siempre es una posibilidad entre otras y por lo tanto un acto absolutamente singular" (Alvaro, 2014, pág. 14). El acto absolutamente singular y la mímesis se alojan en el corazón de la creación del mundo, ambas conllevan el *ex* de *ex nihilo* y de *existencia*, el afuera que no funciona aquí de soporte o base sobre la cual nace el mundo, sino que anida en la intimidad del mundo a cada golpe de creación, "[el mundo] no está, por tanto, fuera: no hay afuera salvo dentro, en lo más íntimo, allí donde aquello surge, allí donde aquello se despliega, se resquebraja, se rompe o se articula" (Nancy, La frágil piel del mundo, 2021, pág. 35).

A continuación, veremos cómo Nancy piensa el mundo en tanto que circulación de sentido, así, la creación de mundo va ligada al dinamismo de dicha circulación, a la apertura de sentido.

plus de différence radicale entre l'image paradoxal du monde, l'ordre simultané entre sa vie idéale et sa menace de mort imminente, et l'état de survivance du démiurge, l'irréductibilité de son désœuvrement. " (Margel, 1995, pág. 55)

2. MUNDO DE SENTIDO: EXIGENCIA DE MUNDIALIZACIÓN

En una de las obras que Jean-Luc Nancy dedica a la noción de mundo, titulada *La creación del mundo o la mundialización*, aparece una cita de *La ideología alemana* de Marx que dice lo siguiente:

> "la verdadera riqueza espiritual del individuo depende enteramente de la riqueza de sus relaciones reales. Solo así los individuos son liberados de las diversas barreras nacionales y locales, puestos en contacto práctico con la producción del mundo entero, capaces de adquirir la facultad de gozar de esta producción multiforme del globo entero" (Nancy, La creación del mundo "o" la mundialización, 2003, pág. 17).

Sin entrar en la lectura que el filósofo francés tiene de Marx, podemos quedarnos con la idea que se desprende de esta cita de que las relaciones reales son la clave para la riqueza espiritual. Es a través de la noción de relación como la idea de mundo se va gestando en el pensamiento de Nancy. En esta misma obra, unas páginas más adelante, se encuentra la primera definición de "mundo como totalidad de sentido":

> "Para atajar por la vía más rápida, se podría decir antes que nada que **un mundo es una totalidad de sentido**. Si hablo del "mundo de Debussy", del "mundo del hospital" o del "cuarto mundo", se sabe de entrada que se trata cada vez de un conjunto al que pertenece en propiedad un cierto contenido de sentido o un cierto registro de valor, tanto en el orden del saber o del pensamiento como en el del afecto y la participación. La pertenencia a este conjunto consiste en compartir ese contenido y esa tonalidad, en el hecho de "encontrarse ahí", como se dice, es decir, de aprehender sus señales y sus signos, de descifrar sus códigos y sus textos (…). Un mundo se encuentra y se reconoce ahí; se puede estar ahí entre "todo el mundo", como se dice. Un mundo es, precisamente, donde hay sitio para todo el mundo, aunque, eso sí, sitio verdadero, el sitio que hace que tenga verdaderamente *lugar el ahí del ser* (en este mundo). Si no es así, no es "mundo". Sino que es "globo" o "glome", es "tierra de exilio" y "valle de lágrimas"." (Nancy, La creación del mundo "o" la mundialización, 2003, págs. 29-30)

Esta definición antes que cerrar abre nuevos interrogantes. Empecemos con las implicaciones que comporta, en primer lugar, "un mundo no es una unidad de orden objetivo o extrínseco" (Nancy, 2003, pág. 30), es decir, desde el momento en que algo es para mí un mundo, comparto ya algo con él que me hace pertenecer a esa totalidad de

sentido, ya sea de una manera más o menos completa o tangencial. Tal y como dice el autor "un mundo no es un mundo más que para quien lo habita" (Nancy, 2003, pág. 31), esto es, un mundo es aquel lugar que permite que algo tenga lugar, que permite que yo lo habite y, recíprocamente, tiene lugar en la medida en que lo habito[235]. El habitar un mundo implica un comportamiento, esto es, una relación con los elementos que pertenecen y que hacen mundo, es una forma de estar-con. Otra de las implicaciones que se desprenden de la definición de mundo como totalidad de sentido es una nueva reformulación del sentido, que como ya hemos explicado, no es una mera remisión a algo exterior o "más allá", sino una circulación de remisiones pluridireccionales que se dan en el mundo y que, de esta manera, hacen mundo. "Así, *mundo* no sólo es correlativo de *sentido*, está estructurado como *sentido*, y recíprocamente, *sentido* está estructurado como *mundo*. En definitiva "el sentido del mundo" es una expresión tautológica. (…) el mundo *no tiene más* sentido, pero *es* el sentido" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, págs. 22-23).

Es así como el mundo no puede observarse desde fuera, sino solo recorriendo (y siendo recorrido por) la circulación del sentido que lo configura –siempre de manera incompleta, pues el sentido es apertura, insaturación. No existe una representación previa del mundo que fuera anterior al gesto de habitarlo, "el mundo ha sido liberado ya de la representación, de su representación y de un mundo de representaciones, y es de esta manera, sin duda, como hemos alcanzado la determinación más contemporánea del mundo" (Nancy, 2003, pág. 33). La falta de representación del mundo es la consecuencia de la imposibilidad de concebir *un* mundo a partir de una concepción del sentido como fractura y finitud. La pluralidad que preña el sentido trasciende también al mundo. "No hay más que una cosa en el mundo, y es así que hay alguna(s) cosa(s). (…) Pero hay más de una, y esto quiere decir menos que hay muchas veces una que esto otro: el más de uno -el plural del singular que es él mismo, siempre y de antemano, plural *(singuli*, pues 'singulus' no existe), el *más de uno* es ese más que uno en el presente del uno, su exceso que lo desvía en sí de sí. Su *sentido*." (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 109).

[235] "Es precisamente, sin duda, lo que el mundo contemporáneo nos obliga a descartar: aprendemos en adelante que el mundo no es un objeto, ni un espectáculo. Un mundo que puedo representarme en su integridad de mundo ya no es un mundo: es un universo, un cosmos, una creación, en el sentido más tradicional de estos términos. Hoy comprendemos que un mundo es, por el contrario, un medio donde uno se encuentra, y que no se puede aprehender sino desde el interior. Se está en un mundo, y no delante de él". (Nancy J.-L. , El arte hoy, 2014, pág. 68)

Desde una perspectiva ontológica, el mundo ha de verse como ese punto de tangencia y separación que se articula en el *con* de "unos *con* otros". Ese *con*, recordemos, que es lo único que tenemos *en común*, los seres singulares/plurales "lo que tienen de conmensurable es su inconmensurabilidad" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 117). Así, el mundo se cuela y se articula en esa pequeña partícula "con", que no es ni substancia ni concepto, que no es, quizás, más que exposición y en la que, sin embargo (o tal vez por eso), se juega la existencia: "este "con" no involucra nada menos que la textura misma del mundo, el mundo en cuanto el ser-expuesto-de-los-uno-a-los-otros" (Nancy, 2003, pág. 116).

Respecto al lugar del "con", en lo que a continuación llamaremos mundialización o capacidad de hacer mundo, cabe un breve comentario sobre la expresión de Heidegger "la piedra es sin mundo" (Heidegger, 2007, pág. 250)[236]; expresión con la que Nancy no está de acuerdo. En el distanciamiento que marca nuestro autor se pueden ver nuevos matices a su concepción del mundo con los que cerraremos este apartado. Por un lado, Nancy no ve con buenos ojos la jerarquía implícita en la sentencia heideggeriana, jerarquía según la cual la piedra se encontraría fuera del acceso al mundo, la lagartija algo más cerca y el ser humano (que en la cita de Heidegger se confunde con él mismo) sería aquel cuya relación con el mundo es directa. Además de poner en duda dicha secuencia, Nancy apunta que aquello que aparece efectivamente como relación, "nuestra mano reposa sobre la cabeza de un ser humano", recuerda más a una armadura que a una caricia[237] que, como sabemos, es una de las figuras emblemáticas del contacto nancyano.

Lo que sí comparte con el filósofo alemán es que la relación *con* el mundo es una relación de tacto. Sin embargo, Heidegger parece incluir en dicha relación la identificación y la apropiación al decir: "La piedra, en su ser piedra, no tiene

[236] De hecho, Nancy recoge la cita más extensa: "La piedra es sin mundo. La piedra se encuentra, por ejemplo, sobre el camino. Nosotros decimos: la piedra ejerce una presión sobre el suelo. Y con ello "toca" la tierra. Pero lo que allí llamamos "tocar" no es de ninguna manera tantear. No es *la* relación que mantiene una lagartija con una piedra cuando se recuesta sobre ella bajo el sol. *A fortiori* ese contacto de la piedra y del sol no es tacto que experimentamos cuando nuestra mano reposa sobre la cabeza de un ser humano. […] La tierra *no* está *dada*, ni en cuanto apoyo para la piedra ni en tanto lo que la sostiene –a la piedra. […] La piedra, en su ser piedra, no tiene absolutamente ningún acceso a alguna otra cosa entre las cuales se presente con vistas de alcanzar y de poseer esta cosa en cuanto tal". Heidegger citado por Nancy: (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 99).

[237] "La verdad del tacto se establece a través de una suerte de ascensión o de asunción "solar". Esta triple escena es absolutamente platónica en la acepción más unilateral y "metafísica" del término. Para el hombre, en definitiva, no es aquí cuestión de caricia. Pero una pose hierática y paternal sustituye de manera fraudulenta una caricia por una armadura." (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 100)

absolutamente ningún acceso a alguna otra cosa entre las cuales se presente con vistas de alcanzar y de poseer esta cosa en cuanto tal"; he aquí el punto del que Nancy se distancia, pues no comparte el presupuesto de que el acceso de unas cosas a otras establezca una relación de posesión y pertenezca así al régimen de la propiedad y la identidad. Además, siguiendo el discurso de Heidegger, en el que la piedra se presenta como sin-acceso, Nancy observa en ese hecho, precisamente, la posibilidad de la relación bajo la pregunta "¿no sería preciso que hubiese no-acceso, impenetrabilidad, para que haya también acceso, penetración?" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 100).

Así pues, la piedra, en su reposar sobre la tierra, es *con* mundo. El contacto de las dos superficies –la de la piedra, con su impenetrabilidad, y la de la tierra–, abre la diferencia entre ambas, "hay diferencia de lugares –es decir, lugar–, dis-locación, sin apropiación de lo uno por lo otro. (…), desvíos: *mundo* posible, ya mundo" (Nancy, 2003, pág. 102). Se ve, entonces, en el ejercicio de distanciamiento con Heidegger, el planteamiento del mundo como el espaciarse de una superficie con otra, la diferencia que abre el contacto, ahí está el devenir mundo del mundo, *en* la piedra, "la piedra no está "en" el mundo: sino que es mundo" (Nancy, 2003, pág. 102)[238].

Retomando la reflexión por la falta de sentido en que se encuentra la actualidad filosófica (y social, política, artística, ect.,), Nancy observa la situación de un mundo abandonado de sentido, el mundo ha perdido su capacidad de hacer mundo.

[238] Esta reflexión apunta de nuevo al tema de la comunidad. Aquí puede advertirse que el planteamiento ontológico de fondo de Nancy se esfuerza por no caer en el humanismo heideggeriano y, por el contrario, incluir en aquella *comunidad desobrada* también a los animales y las cosas. Citamos un pasaje donde Nancy incide en esta idea, también en diálogo con Heidegger: "Hay algunas(s) cosa(s), hay el hay –y eso mismo hace sentido, nada hace sentido en otra parte. No sólo hace sentido para el *Dasein*, o por él o en él. Habría que involucrar aquí una discusión muy larga con Heidegger, y en particular sobre el tema de lo que el *Dasein* debe o no guardar de los caracteres de un sujeto, de un hombre, incluso de un centro o de un fin de la naturaleza y de la "creación"… Con respecto a esto las categorías utilizadas en *Les concepts fondamentaux de la métaphysique* parecen muy frágiles: "la piedra es sin mundo", "el animal es pobre de mundo", "el hombre es configurador de mundo". Estos enunciados no hacen justicia, al menos, a la constatación de que el mundo fuera del hombre –bestias, plantas y piedras, océanos, atmósferas, espacios y cuerpos siderales—es mucho más que el correlato fenomenal de un poner a disposición, de un tomar en cuenta o bajo cuidado por parte del hombre: el mundo fuera del hombre es la exterioridad efectiva sin la cual la disposición misma del sentido, o en el sentido, no tendría… sentido. Se podría decir que él –el mundo fuera del hombre—es la exterioridad efectiva *del hombre mismo*, si la fórmula debiera ser comprendida sin restituir, desde el hombre al mundo, una relación de sujeto a objeto. Pues es esto de lo que se trata: de comprender el mundo no es cuanto objeto o en tanto el campo de acción del hombre, sino como la totalidad de espacio de sentido de la existencia, totalidad ella misma existente incluso si no es bajo la modalidad del *Dasein*." (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, págs. 91-92)

La palabra mundialización es utilizada como la acción de hacer mundo, es decir, de hacer sentido. Esta tarea, en sus propias palabras "puede parecernos el mayor riesgo que la humanidad haya tenido que afrontar" (Nancy, La creación del mundo "o" la mundialización, 2003, pág. 50). Es una tarea arriesgada porque implica asumir la finitud del sentido y del pensamiento que ha de hacerse cargo; y asumir también la incompletitud del mundo, el mundo no está acabado, terminado, pero su producción –producir mundo– no obedece al cálculo de la dinámica capitalista[239] (lo que Nancy llama globalización[240]), sino al régimen del acontecimiento, de lo que antes hemos llamado creación *ex nihilo*.

> "El corte de todo proceso referencial es lo que hace coherente el recurso nancyano a una 'creación' del mundo que no precisa un creador (ni material ni lógico) que le diera sentido (intencional o final), y que, por lo demás, es equivalente a la 'ausencia de fundamento'. Cortada esta dependencia, la técnica se revela como lo propio de un mundo táctil cuya dominante relacional impide una vuelta al 'idealismo' bajo cualquiera de sus formas antropocéntricas o teológicas, devolviendo al mundo a su propio estremecimiento material: sacudidas, vibraciones, sismos, todo el repertorio de lo producido por la heterogeneidad de los elementos móviles en su localización y dislocación." (Billi, 2009, pág. 232)

[239] Nancy analiza esta dinámica de la siguiente manera: "Pero si el capital no alcanza a absorber toda significancia en la mercancía, aunque no tienda a otra cosa, es, tal vez, porque no procede únicamente de la mercancía: lo que precede al capital es la riqueza como brillo, la riqueza que no produce de nuevo riqueza, sino que produce su propio esplendor y su opulencia como la irradiación de un sentido que envuelve al mundo (pero que también queda deslumbrado y ahogado bajo ese brillo, al mismo tiempo que es acaparado por las jerarquía). El capital convierte el brillo en acumulación productiva de una riqueza definida por su propia (re)productividad, y, haciendo esto, transforma el brillo en proceso indefinido de un sentido siempre por venir o siempre perdido, confundido con el enriquecimiento. Se puede decir que la riqueza pierde ahí en potencia de sentido lo que gana en potencia de crecimiento." (Nancy J.-L. , La creación del mundo "o" la mundialización, 2003, págs. 41-42)

[240] "¿cómo ofrecernos (abrirnos) y observar ante nosotros, ahí donde nada es visible, ahí donde nuestra atención es capturada por estos dos términos cuyo sentido se nos escapa: la "creación" (hasta ahora reservada al misterio teológico) y la "mundialización" (hasta ahora reservada a la evidencia económica y técnica, también denominada "globalización")?" (Nancy J.-L. , La creación del mundo "o" la mundialización, 2003, pág. 10)

3. "NO HAY NATURALEZA": PENSAR LA CONFIGURACIÓN TÉCNICA DEL MUNDO

En *Un pensamiento finito* se encuentra una de las sentencias más provocadoras de Nancy, aquella que reza "no hay naturaleza" (Nancy, 2002, pág. 30). Esta frase ha de entenderse en su contexto: la reflexión acerca de la técnica. Nancy, al igual que otros[241], piensa en el binomio naturaleza/técnica, pero, más precisamente, piensa en esa distinción y en su fundamento. Siguiendo con el afán provocativo –que seguramente no se encuentre tanto en el ánimo de Nancy como en los ojos de quien ahora lo lee– se encuentra la frase que abre "De la strucción": "la técnica suple la naturaleza" (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 25). Estas dos frases pueden leerse vinculadas de manera causal: no hay naturaleza porque la técnica la ha suplido; o bien de forma no lineal: nunca hubo naturaleza, lo único que hay es técnica que emerge en tanto que suplemento de algo que nunca fue. Otra opción es apostar por una contradicción intrínseca en los textos de Nancy y criticar que en un momento afirma la naturaleza como correlato en un régimen de suplemento/suplementado, y en otro momento niega la naturaleza. Puesto que se trata aquí de reconstruir el argumento del filósofo partimos de la base de que en sus textos se puede hallar la coherencia necesaria para leerlos sin contradicciones.

Para empezar, habrá que matizar con qué noción de "naturaleza" está dialogando Nancy. En su *Física,* Aristóteles define las cosas que son por naturaleza como aquellas que tienen en sí mismas un principio de movimiento y reposo[242], introduciendo así una

[241] Sobre la cuestión de la técnica en el contexto del pensamiento francés contemporáneo es obligada la referencia a los tres tomos que integran *La técnica y el tiempo* de Bernard Stiegler, editados en castellano por la Editorial Hiru, en Hodarribia, 2004, con la traducción de Beatriz Morales Bastos.

[242] "Entre todos los seres, efectivamente, unos son por naturaleza (physis), otros lo son por otras causas. Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples, como tierra, fuego, agua, aires; de estas cosas, en efecto, y de las otras de la misma manera, se dice que ellas son por naturaleza. Ahora bien, todas las cosas de las que acabamos de hablar difieren manifiestamente de aquellas que no existen por naturaleza; cada ser natural, en efecto, tiene en sí mismo un principio de movimiento y de reposo, unos en cuanto al lugar, los otros en cuanto al crecimiento y al decrecimiento, otros en cuanto a la alteración. Al contrario una cama, un abrigo y cualquier otro objeto de este género, en tanto que cada uno tiene justamente este nombre, es decir en la medida en que es un producto de arte, no poseen ninguna tendencia natural hacia el cambio, sino solamente en tanto que ellos tienen este accidente del ser en piedra o en madera o en cualquier mezcla y bajo tal relación; pues la naturaleza es un principio y una causa de movimiento y de reposo para la cosa en la que ella reside inmediatamente, por esencia y no por accidente. Digo y no por accidente porque podría ocurrir que un hombre, siendo médico, fuese él mismo la causa de su propia salud; sin embargo, ello no es en tanto que por el arte médico reciba su curación; sino por accidente, el mismo hombre es médico y receptor de la curación; también estas dos cualidades se pueden separar la una de la otra. De la misma manera para todas las cosas fabricadas, ninguna tiene en ella el principio de su fabricación; unas lo tienen en otras cosas y fuera de ellas, por ejemplo, una casa y todo

diferencia entre lo interior y lo exterior, lo íntimo, y lo extraño y apelando, finalmente, a una mismidad separada de cualquier exterioridad. En resumen, aquello que es por naturaleza no precisa de nada externo a sí mismo para originarse. Desde aquí, la técnica se explica de forma complementaria, es decir, técnico será aquello cuyo principio reside en algo exterior a sí mismo. Este rasgo de la técnica no es baladí, ya que supone que en todas las "cosas técnicas" se encuentra una alteridad intrínseca porque su existencia está atravesada por la intervención de otro. La definición de técnica de Aristóteles es esta:

> "Técnica es disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación. Toda técnica se ocupa de la generación y trabajar técnicamente es considerar la manera de que se origine alguna de las cosas que pueden ser y no ser –cuyo principio reside en el fabricante y no en lo fabricado–. Pues la técnica no es de las cosas que son y se originan por necesidad, ni tampoco de aquellas que lo hacen por naturaleza. Y es que estas tienen el principio en sí mismas." (Aristóteles, Ética a Nicómaco, 2011, págs. 185-186)[243]

Desde Aristóteles, cuando hablamos de naturaleza se supone una coordinación propia e inmanente para la producción de seres, una construcción espontánea que tiene en sí la fuente de su devenir, "un orden de la physis identificado como el orden de lo que contiene en sí mismo el don y la génesis inmediata de su propio nomos, de su propia *techné* y de su propio logos" (Nancy, 2003, pág. 94); mientras que la técnica presupone una coordinación reglada o regulada por fines identificables a partir del ser humano (sus necesidades, capacidades y expectativas). Esta concepción de la naturaleza, de la que la técnica no puede separarse, ya que la definición de una depende de la otra, es con la que dialoga Nancy. Una se define a partir de la otra como una pareja de contrarios que se complementan: allí donde la naturaleza no llega aparece la técnica para suplir su falta,

---

objeto hecho por la mano del hombre; las otras lo tienen en ellas mismas, pero no por esencia, a saber, todas aquellas que pueden ser por accidente causas para ellas mismas. La naturaleza es pues lo que hemos dicho." (Física, I, 192b)

[243] Nancy señala que tras Aristóteles la definición de técnica se ha visto completada con dos añadidos:
"En efecto, no hay nada nuevo desde la definición griega de *techné* tal y como fue recogida formalmente primero por Aristóteles: el saber capaz de alcanzar objetivos que la naturaleza no puede ofrecer. No hay nada nuevo, salvo dos añadidos: por una parte, este saber "aplica" las ciencias, o la ciencia, "y las matemáticas" (distinción y cooperación son dejadas por igual en la sombra), y, por otra parte, esta aplicación moviliza las energías naturales.
Podría pensarse que estos dos añadidos ya debían estar implícitos en Aristóteles, pero es algo que dista mucho de ser evidente. Hay en él una idea del saber teórico que tiene su fin en sí mismo y que es antes el *summum* de una conducta sabia que el recurso a aplicaciones útiles. Por otro lado, *techné* es para él un saber hacer determinado, adecuado para un fin preciso (fabricar una cama, labrar) y que sigue estando lejos de movilizar todos los recursos posibles de la naturaleza al servicio de la utilidad humana." (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, 2021, pág. 51)

“allí donde la naturaleza no asegura ciertos fines (como la casa, la cama), ella [la técnica] surge como suplemento, se suma a sus fines y sus medios” (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 25). De aquí se derivan varias consecuencias:

En primer lugar, admitir que la naturaleza pueda llegar a encontrarse en falta, que tenga carencias, hace ya imposible pensarla como un orden previo, perfectamente ensamblado, cuyos engranajes giran en un movimiento limpio y eterno. Sin embargo, en lo que respecta a los fines, parece que es la naturaleza la que tiene en sí misma sus fines y la técnica la que aparece falta de ellos, “con referencia a una “naturaleza” el arte está en falta de origen y de fin (…). La obra técnica se encadena sin cesar con otras técnicas y vuelve a demandar sin fin, como su fin más propio, una técnica más y, por consiguiente, su fin, que se le aparece a la manera de un perpetuo “medio” para un fin sin fin” (Nancy, Las musas, 2008, pág. 42). Parece, en efecto, que la naturaleza y la técnica se contraponen en lo que a los fines se refiere, una los lleva *de suyo*, mientras que la otra no los alcanza nunca. Esto, que a simple vista puede parecer una contradicción, se resuelve atendiendo a la segunda consecuencia.

En segundo lugar, la técnica es empleada por seres naturales (no nos aventuraremos aquí a delimitar esos seres bajo el término “ser humano” pues implicaría un debate del que ahora no podemos hacernos cargo)[244], “la técnica no le viene a la naturaleza desde fuera. Esa tiene su lugar en esta, y mejor aún, si la naturaleza se define como aquello que cumple sus fines por sí misma, entonces, la técnica también debe ser admitida como un fin de la naturaleza ya que nace de ella el animal capaz de –o con necesidad de— técnica” (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 26). Tanto es así que Nancy llega a afirmar que “únicamente partiendo de su procedencia natural la técnica puede oponerse a la naturaleza, o puede manifestarse como desnaturalizadora o como destructora de la naturaleza” (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, pág. 67); destructora, en todo caso, de una naturaleza que se pretende separada del hacer técnico, una naturaleza que respondería a una visión mitológica e idealista en la que lo natural

[244] Nos hacemos eco del apunte que hace Nancy respecto al uso de *physis* y *naturaleza*, para entender, con él que “si por “naturaleza” se entiende no lo que supuestamente sería exterior al hombre y estaría situado ante él como un objeto, sino la totalidad de lo que se despliega y de la que el hombre sería un elemento, por insigne que fuese, entonces hay que detenerse un instante en el hecho de que con el hombre la naturaleza se despliega o deja que se despliegue eso que llamamos la técnica” (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, 2021, pág. 67). De nuevo es obligado desligarnos del uso del término “hombre”, si bien entendemos el sentido que tiene en el texto de Nancy, preferimos evocar al término “ser humano” si bien tomando éste también con cautela.

goza de superioridad moral por el mero hecho de no estar intervenido. Nancy, como sabemos, no hace sino socavar ese discurso haciendo ver que sería en el seno de esa misma Naturaleza donde nace aquello que acabaría con ella, siendo entonces contradictorio seguir pensándola bajo el halo de la pureza y la no contaminación.

> "Es en la desnaturalización donde puede darse algo así como la representación de una "naturaleza" o de un orden autotélico y, por tanto, no técnico, pero tiene como consecuencia, de esta manera, al mismo tiempo, la extrema dificultad de pensar cómo la desnaturalización sobreviene desde la propia naturaleza y en la misma naturaleza (…). Que haya algo así como una naturaleza (…) sólo es posible si se puede contrastar esta "naturaleza" con una no-naturaleza. Dicho de otra manera, el motivo mismo de la "naturaleza" es, por sí mismo, desnaturalizante." (Nancy, La creación del mundo "o" la mundialización, 2003, págs. 106-107)

Bajo esta "paradoja" se advierte el supuesto no problematizado desde el que parte de la filosofía ha venido trabajando: la naturaleza engendra su propio acabamiento, el cual es, a su vez, condición de posibilidad. De esta forma, la proliferación de fines propia de la técnica resulta ser igualmente propia de la naturaleza, "es allí precisamente donde la técnica da su lección: a través de ella, la naturaleza de donde ella es resultante revela propiamente que está por sí misma desprovista de fin" (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 29). A través de la técnica se nos revela, no solo que la naturaleza no tiene fin, sino que su objetivo no es un sentido único y acabado, en palabras del poeta, "la rose est sans pourquoi, elle fleurit parce-qu'elle fleurit". Este verso, además de poner el acento en el sin-fin de la naturaleza, que también podría ser su sin-sentido, introduce la imagen del florecimiento para pensar los fines de manera no lineal, sino en múltiples direcciones, ahí se encuentra la técnica de la naturaleza. La alteridad de la que la técnica está preñada pasa ahora a instalarse también en el corazón de la naturaleza, "contaminando", interrumpiendo, en palabras de Nancy: desnaturalizando. Así, todo cuanto acontece lo hace atravesado por una alteridad, lo que remite al modo de existir de los seres singlulares/plurales, es decir, que todo cuanto *es*, es-con, todo acontecer es relacional y, como ya se ha visto, la relación involucra siempre una alteridad radical, un diferir de sí, diferencia consigo, por eso, "la *techné* –la técnica o el arte– es el nombre que en la práctica o en la praxis recibe la diferencia respecto a sí" (Nancy, La frágil piel del mundo, 2021, pág. 65). Hay técnica allí donde

hay intromisión del otro, diferencia consigo, alteridad irreductible a una identidad, la existencia es técnica.

Cuando Nancy afirma que la técnica suple a la naturaleza, está remitiendo a la noción de suplemento elaborada por Derrida en *La voz y el fenómeno*, donde explica el suplemento originario como aquello cuya "*adición* viene a *suplir* una falta, una no-presencia a sí originaria" (Derrida, 1985, pág. 145). La técnica, en tanto que suplemento, vendría a ponerse en el lugar de la no-presencia a sí originaria. En efecto, en tanto que diferencia consigo, el existir técnico (re)produce (introduciendo siempre diferencias) la presencia que, por ende, es no-presencia a sí, puesto que se encuentra diferida. Derrida ejemplifica este rasgo mediante la escritura respeto del habla y el habla respecto de la constitución del objeto ideal, siendo que "si la escritura en el sentido corriente debe necesariamente "añadirse" al habla para llevar a término la constitución del objeto ideal, si el habla debía "añadirse" a la identidad pensada del objeto, es que la "presencia" del sentido y del habla había comenzado ya a faltarse a ella misma" (Derrida, 1985, págs. 145-146). Si bien el suplemento se pone en el lugar de la no-presencia a sí originaria, no lo hace para cubrirla, taparla o negarla, sino que en tanto la suple, hace patente esa falta y la reproduce porque "la suplementariedad es realmente la *diferencia*, la operación del diferir, que, a la vez, fisura y retarda la presencia, sometiéndola al mismo tiempo a la división y a la dilación originaria" (Derrida, 1985, pág. 149). La lógica del suplemento no es solo el hecho de estar-en-lugar-de, sino además un gesto (operación como dice Derrida) de diferimiento, de introducción de diferencias, que hace que se dilate infinitamente la presencia a sí, viéndose siempre interrumpida.

Esbozado así, brevemente, el suplemento según el texto derridiano, se puede pasar a observar cómo Nancy hace uso de este concepto.

La técnica opera bajo la dinámica del suplemento, "suple una no inmanencia, es decir, la ausencia de lo que se presenta como un orden natural de las cosas" (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 30), suple y trasciende a una naturaleza que nunca existió de forma inmanente, "la técnica no es otra cosa que la técnica de suplir a una no-inmanencia de la existencia en lo dado. Su operación es la operación de existir de lo que no es inmanencia pura" (Nancy J.-L. , 2002, pág. 30); Nancy está operando bajo la distinción de lo que se viene entendiendo como existencia en la tradición de la metafísica de la presencia y lo que él propone como existencia, negando, en este caso, la

existencia, en el primer sentido, de la naturaleza si es que ésta se pretende inmanencia pura. "El *nexus* de las técnicas, es el existir mismo. En tanto que su ser no *es*, sino que es la **apertura de su finitud, el existir es técnica de parte a parte**. La existencia no es ella misma la técnica de ninguna otra cosa, pero "la" técnica no es tampoco la técnica *de* la existencia: ella es la tecnicidad "esencial" de la existencia en tanto que sin-esencia, y en tanto que suplencia del ser." (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 29). Si la técnica consiste en suplir, este suplemento no se ejerce sobre una inmanencia, sino sobre la ausencia de ésta[245], y la existencia, cuando acaece lo hace en términos de desapropiación, suplementariedad, y lo que pone al descubierto es la ausencia de apropiación e inmanencia de la naturaleza, "la técnica es la desherencia del origen y del fin: la exposición a una falta de suelo y de fundamento" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 42). La técnica se pone en el lugar de la existencia de aquello que no *es* de manera inmanente, por sí mismo, a la vez que desvela que aquello que es inmanencia pura (la naturaleza como es entendida desde Aristóteles) no es tal.

Lo que la argumentación de Nancy hace palpable es que ni siquiera la *physis* griega era esa inmanencia pura que se pretende, sino que ya existía al modo de la técnica, es decir, la técnica viene a suplir también a la *physis*. En el momento en que se quiere apartar a un lado la técnica para poder ver la naturaleza, lo que se descubre es que en el fondo no hay substrato, substancia o sujeto, "el fondo es la evidencia o la patencia del ser: la existencia con la cual no se puede terminar, toda vez, al menos, que no se la manipula con algún fin, la existencia en cuanto infinita multiplicidad del mundo" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 43).

Respecto a los fines, la técnica los hace proliferar en una "construcción indefinida de fines siempre más ramificados, entrelazados y combinados" (Nancy, 2013, pág. 27) hasta el punto de hacer indistinguibles los fines de los medios, "esta lógica técnica ya no proviene de la necesidad de suplir carencias: antes bien, aumenta ilimitadamente unas

[245] La ausencia de la inmanencia es asimismo un suplemento. El suplemento siempre lo es de otro suplemento, lo que el suplemento suple es a otro suplemento. De ahí que no hay técnica que no sea de otra técnica. Aquí Nancy se está posicionando frente a Heidegger, ya que su postura es la de que no hay técnica "originaria", que es lo mismo que decir que en el origen ya hay técnica o que el origen de la técnica ya es técnico. Sin entrar en la discusión que implícitamente hay aquí con Heidegger apuntamos las palabras de Julián Santos: "queda aquí un matiz que hace al pensamiento de Nancy sobre las artes irreductible a un correlato del de Heidegger. Si para este la esencia de la técnica no es "técnica", es decir, si el origen de proveniencia de la técnica no es asimismo técnico, por lo que respecta a Nancy bien podría decirse que no hay origen sin que sea ya "tocado" por la técnica y, por consiguiente, plural de antemano, fuera de sí, marcado por una impropiedad constitutiva" (Santos, 2006, pág. 105).

capacidades que ninguna naturaleza puede limitar" (Nancy, 2021, pág. 55). A partir de aquí es fácil ver que el capitalismo es solidario de la técnica en tanto que "constituye la exposición en valor de infinidad proliferante de fines y del sentido al que nos introdujo la técnica" (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 30). Veremos que dicha solidaridad entre capitalismo y técnica puede ser pensada, y así lo hace Nancy, como punto de partida para una exhortación a hacernos cargo del mundo que ahora no puede llamarse sino ecotécnico. Para ello, nuestro filósofo introduce el término *strucción*.

Una vez puesta en cuestión la naturaleza y su coordinación propia e inmanente, el interés de Nancy se dirige a la configuración del mundo mediada por la técnica, es lo que Nancy llama *strucción*. Esto es, ni la destrucción ni la construcción, sino "la simultaneidad no coordinada de las cosas o de los seres, la contingencia de sus copertenencias, la dispersión de las abundancias de aspectos, especies, fuerzas, formas, tensiones y distensiones" (Nancy, Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 34). Es un orden sin orden, una disposición de lo que hay ahí, unas cosas al lado de otras, sobre otras, "sin orden ni concierto", pero con sonido, diríamos, aunque este no estuviera regulado de antemano ni se dirigiera a un fin concreto, "es el montón, el conjunto no ensamblado. Es contigüidad y copresencia, ciertamente, pero sin principio de coordinación" (Nancy, 2013, pág. 34). La *structio*, que deja fuera el sentido de com-partir, para poner entre unos y otros un *con* que no va cargado más que de mera yuxtaposición[246], que responde al miedo que provoca la sospecha que Nancy formula a modo de pregunta: "¿Pero cómo no preguntarse si la tecnicización –el desarrollo de las técnicas—no es una ley inscrita desde la primera técnica, o, más exactamente, si el crecimiento, la multiplicación, hasta el pánico, no pertenece por derecho o por esencia a lo que suple, sin ninguna oportunidad de que lo que es suplido venga jamás a *ser*?" (Nancy, Un pensamiento finito, 2002, pág. 31). El temor palpable en el texto de Nancy es el de quedarnos atrapados en la vorágine interminable de medios sin fines. Ante ello, la *strucctio* se presenta como la constatación de que en ese amontonamiento de existencias expuestas unas a otras y en contante diferir puede encontrarse la proliferación de sentidos. Por un lado, Nancy asume y expone el estado existencial del mundo, no sin lamentarse de las tragedias a que este ha llevado en lo relativo al maltrato

[246] "Eso que nombro aquí como "strucción" sería el estado del "con" privado del valor del com-partir, no poniendo en juego más que la simple contigüidad con su contingencia" (Nancy J.-L. , Archivida. Del sintiente y del sentido, 2013, pág. 35)

de las vidas; por otro lado, plantea cómo promover, desde dicho estado, un pensamiento (y una acción) que esté a la altura de lo que el mundo demanda, para ello no queda más remedio que aceptar, de entrada, la tecnicidad desde la que se engendra el mundo y sus sentidos[247].

[247] "La apropiación de los fines se ha revelado como la apropiación de la riqueza producida por una técnica emancipada de cualquier otro horizonte que no fuera su propia expansión. Nunca la pobreza fue más indignante ni la riqueza más repulsiva.
Asimismo, la apropiación de los fines puede que no consista sino en ir más allá de la propia representación de "fines"; en cesar de pretender definir a la humanidad, su sentido y su destino; en pensar más allá de lo posible.
Una finalidad sin fin que no sería estética en un sentido estrecho de la palabra, sino que tendría que ver con todas las sensibilidades, empezando por las del hambre hasta llegar a las de lo sin fin." (Nancy J.-L. , La frágil piel del mundo, 2021, págs. 80-81)

4. CUERPOS ECOTÉCNICOS

Nancy insta a pensar el *entre*[248] la naturaleza y la técnica, su esencial imbricación, bajo el nombre de ecotecnia. La ecotecnia es el nombre que recibe la existencia en las condiciones de tecnificación del mundo actuales; lo que Nancy también ha llamado "mundialización". Una existencia que ejerce su existir, su hacer mundo, bajo la lógica del suplemento que, ya hemos visto, es solidaria de la ontología del ser-con, "Así pues, existe un "con" –un *mit* y un *Mitsein*– que se muestra como intrínsecamente técnico. Y existe correlativamente un desplazamiento técnico de la ontología" (Nancy, La frágil piel del mundo, 2021, pág. 75). Llevado al plano ontológico-existencial, la ecotecnia se define como el trazado del mundo, el trazo que, de nuevo, hace converger el gesto del arte con el espaciamiento entre los cuerpos, se ve regido por la generación de diferencias y por la proliferación de sentidos sin olvidar la interrupción intrínseca a estos.

La ecotecnia tiene que ver con la creación sin creador ni origen de la que hablamos al comienzo del capítulo, "es el mundo como creación" bajo la dinámica de una "*techné* sin principio ni fin, ni materiales, más allá de sí misma (…), el sentido atrapado por *arte* y como *arte*, es decir, como *techné*, eso que espacia y que difiere la *physis* hasta los confines del mundo" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 69).

Pensar la técnica, desde esta exhortación de la ecotecnia[249], no como algo ajeno e impuesto desde fuera, sino como inherente, condición de posibilidad, instalado en el origen –se podría decir, sin forzar demasiado el texto de Nancy, que el origen es técnico, y por ende interrumpido, espacial y diferido–, supone verla en todos los ámbitos de la vida y del mundo.

> "la técnica –definitivamente comprendida como el régimen antropológico y fisiológico de lo que podría llamarse una "ecotecnia"—expone que la realidad del

[248] Valentina Bulo apunta a la presencia de la ecotecnia en el pensamiento del cuerpo de Nancy: "Ecotecnia será la expresión precisa de este "entre" naturaleza y técnica que consiste en el hacerse mundo del mundo, sin Otro afuera, mundo como nuestro artificio, nuestra creación, creación de los cuerpos en el diferir. Ecotecnica es el nombre para la multiplicidad de trazos entre unos cuerpos y otros, vivos y no vivos, humanos y no humanos, "naturales" o "artificiales". Ecotecnia es el nombre del trato de unos cuerpos con otros, simétricamente; por eso es una cuestión de tacto, de ensamblaje, de técnica, de maña, nos inventamos el cuerpo en el hacer mundo y viceversa." (Bulo Vargas, 2012, pág. 61)

[249] "Deberemos aprender la "técnica" en cuanto lo infinito del arte que suplanta una naturaleza que no tuvo ni tendrá lugar jamás. Una ecología bien entendida no puede ser más que una tecnología." (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, págs. 69-70)

> sentido es la realidad de la comunicación y de la participación, del reenvío, de la relación, de la compartición" (Nancy, La frágil piel del mundo, 2021, pág. 73).

El pensamiento de la ecotecnia abre una disyuntiva. La ecotecnia entendida como "estructuración mundial del mundo en cuanto espacio", ocupa, en cierta manera, el lugar de la economía; ante esto la disyuntiva es pensar que la ecotecnia produce todo el sentido del trabajo, o bien "abre el trabajo al sentido, lo desemplea al infinito del sentido" [250], es decir, lo que se encuentra bajo este dilema es la comprensión del infinito: de una parte un infinito sin límite, de globalización y totalización absoluta, un modo de absoluto; de otra parte, un "infinito en acto"[251] que implica una imposible totalización, una indefinición sin fin..., la tensión entre ambos subyace a la ecotecnia.

En resumen, la ecotecnia es la relación de unos con otros en tanto que creación de mundo(s) de sentido. Nuestra relación con lo ya dado consiste en su transformación y por consiguiente en la creación de nuevos sentidos. Nuestra existencia es técnica, consiste en crear vínculos, moldear materiales, juntar y separar, fragmentar, comunicar, producir sentidos, discursos, sentimientos, emociones. Es por ello por lo que no hay nada previo, nada *originariamente natural*. El mundo, en tanto que configuración de conexiones, alteraciones y movimientos que producen sentidos, es ya siempre técnico.

A estas alturas la pregunta apremiante es ¿Dónde? ¿Dónde acontece la realidad de la comunicación, de la partición, del reenvío, de la relación, de la compartición? Y la

[250] "La economía ya no puede representarse como una "infraestructura", ya no hay más economía, hay *ecotecnia*, la estructuración mundial del mundo en cuanto espacio reticulado de la organización capitalista, mundialista y monopolista por esencia, monopolizando el mundo. En la medida en que la monopolización del mundo hace desaparecer el fantasma de otra "economía" –debido a que el "socialismo real" se ha disuelto por sí mismo, no a través del fracaso sino a través de la no-consistencia–, de aquí en más la *ecotecnia* expone lo posible con una claridad nueva: o bien el sentido de la ecotecnia es el autismo de la "gran mónada", en indefinida expansión, y/o bien su sentido consiste en llevar hasta la saturación, una vez más, todas las suturas de significación, para dejar venir sentido, necesariamente inaudito. Es decir, o bien la ecotecnia produce todo el sentido del trabajo –de un trabajo de aquí en más infinito, atontado por su propia finitud y su totalización indefinidamente creciente–, o bien la ecotecnia abre el trabajo al sentido, lo des-emplea [*desoeuvre*] al infinito del sentido" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, págs. 154-156)

[251] Nancy ataja la cuestión de esta doble manera de pensar el infinito en varias de sus obras. La disyuntiva se da entre un infinito "malo" y otro "bueno" o "en acto": "Un proceso infinito no va "al infinito", como al término siempre diferido de una progresión (Hegel llama a eso "infinito malo"): es la inestabilidad de toda determinación finita, el arrebato de la presencia y de lo dado en el movimiento de la presentación y del don. Tal es la primera y fundamental significación de la negatividad absoluta: lo negativo es el prefijo de lo *in*-finito, en cuanto afirmación de que toda finitud (y todo ser *es* finito) excede en sí su determinidad. La finitud es en la relación infinita." (Nancy J.-L. , Hegel. La inquietud de lo negativo, 2005, págs. 18-19). Y posteriormente dice a propósito de la infinidad sexual: "es el buen infinito o el infinito actual –es la infinidad en acto del acto mismo en tanto que es el acto de excederse" (Nancy J.-L. , El "hay" de la relación sexual, 2011, pág. 45).

respuesta no puede seguir siendo ya contenida: entre los cuerpos. La ecotecnia es el nombre que recibe, en el pensamiento de Nancy, la relación *técnicamente mediada* de los cuerpos, unos con otros, en su existencia y acontecer como relación y exposición, en su creación de sentido y de mundo. "Exposición del mundo en la creación de los cuerpos, creación como techné de los cuerpos" (Nancy, Corpus, 2010).

El discurso que concibe el cuerpo de forma tan ligada a la técnica tiene claros antecedentes de los que es importante separar la filosofía de Nancy. Es necesario hacer este matiz, porque, de lo contrario, corremos el peligro de caer en el esquema tradicional que propone Descartes. Por eso, brevemente, planteamos dicha concepción del cuerpo como máquina, para observar a continuación las diferencias de fundamento que hay respecto a la concepción nancyana.

Para hablar de la metáfora del cuerpo-máquina hay que acudir a Descartes, en concreto, al célebre dualismo cartesiano que entiende al hombre como un compuesto de *res cogitans* y *res extensa*, siendo esta última el cuerpo. Esta concepción se enmarca en otra más general, la visión mecanicista del mundo, cuya síntesis se puede leer en los *Principios de filosofía:* "he descrito esta Tierra y en general todo el mundo visible, tal y como si solamente fuese una máquina en la que nada hubiese que considerar sino las figuras y los movimientos de sus partes" (Descartes, 1995, pág. 188).

El cuerpo humano responde también a la idea de naturaleza como máquina, deviniendo así un conjunto de elementos ensamblados y coordinados cuyo movimiento se debe al buen ajuste de las piezas entre sí. En este sentido, la metáfora más inmediata es la del reloj y así es como la presenta Descartes: "de la misma forma que un reloj compuesto de ruedas y contrapesos (…) así también considero al cuerpo del hombre como una máquina fabricada y compuesta de huesos, nervios, músculos, venas, sangre y piel" (Descartes, Discurso del método, 1995, pág. 84). No es de extrañar que en las *Meditaciones metafísicas*, donde se propone el dualismo alma/cuerpo, se perciba el cuerpo desde el modelo del cadáver, esto es, como algo inerte y ajeno, sin principio de movimiento, es decir, sin alma: "El cuerpo de un hombre vivo difiere tanto del de un hombre muerto como difiere un reloj u otro autómata, cuando está montado y tiene en sí el principio corporal de los movimientos para los que está construido, con todo lo que se requiere para su acción, del mismo reloj u otra máquina cuando está rota y el principio de su movimiento deja de actuar" (Descartes, El mundo o el tratado de la luz, 1991, pág.

331). Se llega así a la concepción del cuerpo como una máquina animada por un principio de movimiento.

La Mettrie, el más célebre de los continuadores de la tradición del cuerpo-máquina, lleva al extremo esta idea hasta el punto de criticar a Descartes por no haber ido lo suficientemente lejos al conservar el alma como principio del movimiento separado del cuerpo: "El cuerpo humano es una máquina que pone en marcha sus propios mecanismos: viva imagen del movimiento perpetuo." (La Mettrie, 1961, pág. 39). Para argumentar a favor de esta tesis, La Mettrie aduce movimientos y actos del cuerpo que se producen sin mediación de la reflexión previa, algunos de los cuales hoy llamaríamos actos reflejos:

> "¿No se retira maquinalmente el cuerpo, presa de terror, a la vista de un inesperado precipicio? ¿No se bajan los párpados ante la amenaza de un golpe, según se ha dicho? ¿No se estrecha la pupila a plena luz para preservar la retina y no se ensancha para ver los objetos en la oscuridad? ¿No se cierran maquinalmente en invierno los poros de la piel para que no penetre el frío en el interior de los vasos? ¿No se solivianta el estómago, irritado por el veneno, por una cierta cantidad de opio, por todos los eméticos, etc.? El corazón, las arterias, los músculos, ¿no se contraen durante el sueño igual que durante la vigilia? ¿No ejerce el pulmón las veces de un fuelle en constante ejercicio? ¿No obran maquinalmente todos los esfínteres de la vejiga, del recto, etc.? ¿No tiene el corazón una contracción más violenta que cualquier otro músculo?" (La Mettrie, 1961, págs. 80-81).

Si hasta entonces lo que distinguía al hombre del animal era un alma superior, una diferencia intrínseca a fin de cuentas, desde la perspectiva de La Mettrie es la educación lo que distingue al hombre del animal, siendo ambos, por lo demás, máquinas: "La Naturaleza nos había hecho, pues, para estar por debajo de los animales o al menos para hacer resaltar mejor, por lo mismo, los prodigios de la educación, única cosa que nos saca de su nivel y nos eleva finalmente por encima de ellos." (La Mettrie, 1961, pág. 62)

La *techné* de los cuerpos, de la que habla Nancy, no comparte los presupuestos de la doctrina de Descartes o de La Mettrie, que parten de una distinción entre el cuerpo y el alma (de la cual ya hemos dado cuenta en capítulos anteriores). Él en ningún momento habla del cuerpo como máquina[252], si bien reconoce en el cuerpo la diferencia respecto

[252] Sin embargo, como veremos, Nancy sí observa una vertiente de la ecotecnia que reduce los cuerpos, si no a una máquina, sí a su trabajo y su producción: "La *téchne* creadora crea los cuerpos de fábrica, de

de sí propia de la técnica, es decir, la lógica del suplemento. Desde aquí pueden explicarse esos *mecanismos propios del cuerpo* de los que habla La Mettrie como actos en los que el cuerpo difiere de sí, en los que el cuerpo se escapa ejerciendo movimientos espontáneos que no se someten a decisiones voluntarias conscientes y que –evidentemente esto La Mettrie y Descartes no podían saberlo– tienen explicación desde la ciencia médica.

Hagamos aquí un breve excurso para señalar la, a nuestro juicio, problemática propuesta de Erich Hörl, quien en "Nancy et la technologie " (Hörl, 2012), defiende la tesis de que, si nuestra época es la de la descomposición del sentido, esto se explica porque se trata de la época de la máquina, la cual es, ella misma, la descomposición del sentido. Se sigue de lo expuesto anteriormente la siguiente afirmación de Hörl: "el desplazamiento tecnológico del sentido transforma el sentido del sentido mismo, revela su estructura originaria de máquina y disposición situada más allá del dominio de este sentido que todo sentido restringe, y que constituye su superación y desbordamiento. Pone en el foco la tecnicidad original y la maquinaria esencial del sentido, y revela su transitividad ineludible"[253]. Si bien el sentido de fondo de la tesis se sigue de lo que venimos extrayendo de los textos de Nancy, resulta cuanto menos problemático utilizar el término "machine", máquina. Por un lado, Nancy rara vez acude a este término, de hecho, en los textos que cita Hörl de Nancy no aparece esta palabra; por otro lado, si el autor hubiera seguido su discurso hacia la cuestión de los cuerpos, lo cual no hace, dejando su discurso incompleto, habría tenido que admitir, en última instancia, que los cuerpos pertenecen a dicha estructura originaria de máquina, dificultando mucho la tarea de alejar a Nancy de un discurso que no puede sino rechazar.

La principal diferencia entre la imagen del cuerpo máquina y la *techné* de los cuerpos radica en que "los cuerpos de la ecotecnia no se definen tanto por alguna sustancialidad

---

taller, de oficina, partes extra partes que componen por medio de figuras y movimientos con todo el sistema, piezas, palancas, embragues, empaquetados, escotaduras, encapsulados, fresados, desacoplamientos, estampados, sistemas servidos, servidumbres sistémicas, almacenamientos, manutenciones, descargas, desguaces, controles, transportes, neumáticos, aceites, diodos, cardanes, horquillas, bielas, circuitos, disquetes, telecopias, rotuladores, altas temperaturas, pulverizaciones, perforaciones, cableados, canalizaciones, cuerpos canalizados únicamente hacia su equivalente monetario, únicamente hacia la plusvalía de capital que se reúne y se concentra *ahí*." (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, págs. 75-76)

[253] "le déplacement technologique du sens transforme *le sens du sens lui-même*, il révèle sa structure originaire de machine et d'agencement située au-delà du domaine de cette signification que restreint tout sens, et ont elle constitue précisément le dépassement et le débordement. Il met en lumière la technicité originelle et le machinisme essentiel du sens, et révèle son inéluctable transitivité " (Hörl, 2012, pág. 271)

interior o por alguna potencia de expresión sino más bien por las clases de relaciones en las que son producidos y entramados" (Billi, 2009, pág. 230). Al entender los cuerpos desde una ontología relacional se puede decir que son producidos técnicamente. Esto no quiere decir que se construyan como coches en una cadena de montaje –este es el punto problemático que puede hacer pensar cierta proximidad con el cuerpo-máquina–, sino que emergen en las relaciones entre unos y otros. Los cuerpos no son un ensamblaje de partes *relacionadas* entre sí según un orden previamente dispuesto; dicho orden adviene *a posteriori* según las relaciones y aproximaciones que en cada caso se toman respecto a un cuerpo. Así pues, los cuerpos responden al símil con la máquina en tanto que son forzados a entrar en el discurso mecanicista, discurso cuya otra cara es la coerción y limitación de los cuerpos a responder de una determinada manera según un plan que en el fondo no escapa del determinismo.

Nancy se esfuerza en desmarcarse de la concepción mecanicista del cuerpo, a la vez que reconoce que existe un discurso que hace de los cuerpos "objetos técnicos":

> "[A]l empalmar y conectar los cuerpos de todas las maneras posibles, y al situarlos en los lugares de intersección, de interfaces, de interacciones de todos los procedimientos técnicos, muy lejos de hacer de ellos 'objetos técnicos' (como se dice, creyendo por lo demás saber lo que es un 'objeto técnico'), la ecotecnia los saca a la luz del día como tales, bajo esta conexión *areal* que constituye también el espacio del retiro de toda significación trascendente e inmanente." (Nancy, Corpus, 2010, pág. 63)

La manera de ser-en-el-mundo se opera mediante la exposición de unos cuerpos a otros, "a la ausencia de fundamento, es decir, a la creación, el mundo de los cuerpos le debe su *téchne* y su existencia, o mejor, la existencia en tanto que *téchne*. La exposición no es lo contrario del fundamento, es más bien su verdad corporal" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 70). En otras palabras, la exposición es también técnica. El estar expuestos unos a otros, abiertos al toque y a la mirada del otro, es una relación diferida, distanciada, una relación sin relación, un tocar sin tocar, que no apresa, sino que deja ir, una mirada que no agarra, sino que permite la comparecencia, "la *téchne* es la repartición de los cuerpos o de su comparecencia (…). Expuestos, cuerpo a cuerpo, borde a borde, tocados y espaciados, próximos de puro no tener nada para asumir en común, sino solamente el *entre-nosotros* de nuestros trazados." (Nancy, Corpus, 2010, pág. 64).

Una vez observado el papel de la técnica en la consideración de los cuerpos, no queda más remedio que asumir que el mundo ecotécnico es, a su vez, el mundo de los cuerpos. Un mundo que espacia, donde se espacian los cuerpos pero también donde se amontonan[254]. Nancy detecta en su momento actual la venida del mundo de los cuerpos, los cuerpos haciendo lugar y haciendo mundo, "*lugar propio* de extensiones reales, del espaciamiento de nuestros cuerpos, de las particiones de nuestras existencias, de las reparticiones de sus resistencias" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 33).

El gesto de "venir" de los cuerpos se configura bajo la lógica de la técnica, es así como podemos comprender que los cuerpos son *producidos* o *creados*. Su venida, nunca concluida, siempre difiriendo de sí, en constante repetición, iterabilidad, "cuerpos así *creados*, es decir, *viniendo* y cuya venida espacia cada vez el *aquí*, el *ahí*. (…) La "creación" es la *téchne* de los cuerpos" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 62). La ecotecnia tiene su sentido en la creación de los cuerpos, "usurpando", si se puede decir así, el papel que tenía el cosmos, los dioses, la naturaleza, es decir, usurpando el gesto creador que, ahora sí, es un gesto técnico, y por tanto sin origen, *ex nihilo*. La creación de los cuerpos llevada a cabo por la ecotecnia –que no debe confundirse con algo así como un *deus ex machina*– opera según el modo descrito en la cita de la página anterior, consiste en situar a los cuerpos en los lugares de intersección de los procedimientos técnicos, haciendo de ellos una suerte de nodos atravesados por las relaciones técnicas; a su vez, la venida de los cuerpos en tales relaciones hace de ellos el espaciamiento, la condición *areal*, el devenir mundo del mundo, "los lugares de la existencia del ser *son* la exposición de los cuerpos" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 63).

Se ha podido ir atisbando el reverso de la ecotecnia, de este mundo nuestro tecnificado; como afirma Noelia Billi, "la *téchne* creadora de los cuerpos del presente crea los cuerpos humanos como trabajo, para el trabajo y directamente en composición con un sistema de cuerpos (…), disposición de los cuerpos que constituye el lugar de reunión y concentración de la plusvalía de capital." (Billi, 2009, pág. 233). Nancy atribuye esta deriva del mundo al capital, que "quiere decir: cuerpo traficado, transportado, desplazado, recolocado, reemplazado, en posta y en postura, hasta la usura, hasta el

[254] "Muchedumbres, amontonamientos, refriegas, bultos, columnas, aglomeraciones, pululaciones, ejércitos, pandillas, graderíos, procesiones, colisiones, masacres, depósitos de cadáveres, comuniones, dispersiones, un lleno hasta el tope, un desbordamiento de cuerpos siempre a la vez en masas compactas y en vagabundeos polvorientos, siempre congregados y siempre abandonados a una confusión aleatoria de los mismos lugares" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 32)

paro, hasta el hambre, cuerpo bengalí doblado sobre un motor en Tokio, cuerpo turco en una zanja de Berlín...” (Nancy, Corpus, 2010, pág. 76).

Nancy detecta la banalidad de los cuerpos producida por el capital, la cual se cifra en la reproducción de singularidades, poniendo de relieve su indistinción, haciendo a cada uno tan banal como el otro, “pero... ¿acaso sabemos lo que es banal?” (Nancy, Corpus, 2010, pág. 64). La banalidad de los cuerpos tiene dos registros, el del modelo y el del todo-vale. Son producidos también por la ecotecnia, pero en este caso no hay posibilidad para la aproximación. Para Nancy aún habría una banalidad *completamente banal* –comienza aquí la deconstrucción que el autor opera con esta noción–, la del “espacio de la ausencia de asunción común o de *modelo de cuerpo humano*” (Nancy, Corpus, 2010, pág. 64). No tener nada en común, ni modelo de cuerpo humano, es, a juicio de Nancy, lo que los cuerpos comparten, el hecho de que son insustituibles[255] es lo que tienen en común, “lo excepcional de un cuerpo es común en tanto que tal: sustituible por cualquier otro *en tanto que insustituible*” (Nancy, Corpus, 2010, pág. 65). Desde esta perspectiva surge la crítica de Nancy a la idea de que las imágenes banalizan. Las imágenes tienen la capacidad de captar cada cuerpo en su singularidad. Lo que no puede, sin embargo, la imagen, es dar cuenta de un modelo de cuerpo, de una masa indiferenciada; llegado a este punto no se trata ya de cuerpos, “una mirada así discierne que cada uno sólo es un ejemplar sustituible en la multitud ininterrumpida *y* que el mismo cada uno es ejemplar[256] de la creación que, cada vez, es un cuerpo.” (Nancy, Corpus, 2010, pág. 65). Cuando Nancy habla aquí de las imágenes que no banalizan, está refiriéndose a las imágenes en tanto que proceso técnico de reproducción que implica siempre una no identidad consigo misma. La imagen, en tanto que gesto por captar algo –sea la imagen fotográfica, pictórica o fílmica– opera, al igual que el cuerpo, bajo la dinámica de la iterabilidad y la mímesis[257].

Continuando con la vertiente capitalista del mundo de los cuerpos, Nancy analiza la deriva que está tomando la exposición de unos cuerpos a otros, cuando éstos no gozan

[255] “Cada uno es tan singular como cada otro uno. En un sentido, son infinitamente sustituibles los unos por los otros, in-diferentes y anónimos (…). Lo que tienen de conmensurable es su inconmensurabilidad.” (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 117)

[256] “Ejemplar” cobra aquí el doble sentido de, por un lado, entenderse como una muestra igual a las demás de un conjunto y, por otro lado, aquello que da ejemplo, paradigma: “cada uno propone un ejemplar, si se quiere, pero lo expone, cada vez, en cuanto ejemplar, en el sentido de un modelo destacable. Lo que resulta ejemplar cada vez, lo que da ejemplo, es la singularidad misma.” (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 118)

[257] Continuaremos este argumento en el siguiente capítulo, por el momento queda así apuntado.

del espacio y el espaciamiento necesario para exponerse a un contacto que los mantenga en su singularidad plural, "es el mundo de una impregnación de todos los cuerpos y de una común exposición esponjosa donde todos los contactos son contagiosos" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 72). Los poros, las aberturas por las que debería fluir el contacto de los cuerpos, se encuentran obturados impidiendo la circulación de sentido. Esta obturación de los cuerpos, su masa, los coágulos, son también cuerpos. Nancy no está contraponiendo un cuerpo ideal –cuyo contacto es limpio, fluido y tranquilo– a unos cuerpos reales que hacen del mundo un mundo inmundo; de lo que se trata es de pensar esta deriva capitalista del mundo de los cuerpos, esta inmundicia, como parte intrínseca de los cuerpos entre los cuales la comunicación es difícil, interrumpida, se atasca, balbucea.

> "Los cuerpos de nuestro mundo no son ni sanos ni enfermos. Los cuerpos ecotécnicos son otro género de criaturas, acuciados desde todas partes, desde todas las masas ellas mismas, a través de ellas y entre ellas, conectadas, ecografiadas, radiografiadas, unas a través de otras (…), infiltradas por miles de cuerpos de los cuales ni uno se mantiene en equilibrio sobre *un* cuerpo, todos deslizantes, abiertos, propagados, trasplantados, intercambiados." (Nancy, Corpus, 2010, pág. 73)

La inmundicia, la excreción de los cuerpos es, al mismo tiempo, la condición de posibilidad del mundo. Los cuerpos se crean en su rechazo, "desde que el mundo *es mundo,* él *se* produce (se expulsa) también como inmundicia" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 74). El mundo de los cuerpos es el mundo del rechazo de los cuerpos, de la no pertenencia a sí mismos, de la excreción, más o menos obturada, "que la creación sea una incontenible separación, una catástrofe fractal arquitectónica, que la venida al mundo sea un irreprimible rechazo, he ahí lo que quiere decir cuerpo" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 74).

CAPÍTULO 6. EL CUERPO EN IMAGEN

"Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo"

(Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de la locura*)

"La pintura siempre está sobre el umbral, hace umbral de lo intacto y del tacto –de lo intacto y del tacto *de* la luz y de la sombra."

(Nancy, J-L., *El sentido del mundo*)

1. HACER MUNDO: EN/DEL ARTE Y LOS CUERPOS

Este último capítulo aborda la interjección entre el cuerpo y la imagen. Para ello, en primer lugar, se verán los espacios que Nancy reserva para ejercer lo que denomina "hacer mundo", exhortación que se deriva de la comprensión del mundo y la técnica propuesta en el capítulo precedente. Habrá que detenerse también en la disputa "arte y/o técnica", en la deconstrucción de la noción de *mímesis*, para ver a través de ella el estatuto de la imagen y terminar con un análisis del cuerpo representado en las imágenes.

Si algo caracteriza a la época contemporánea es la urgencia de hacer mundo[258]. Hacer un mundo es un arte y, por tanto, una técnica[259]. No significa tanto que sea una tarea reservada al artista como que es un gesto artístico. Hacer mundo es abrir un mundo, permitir al mundo abrirse, un gesto que acompaña la repetición del sentido, del mundo haciéndose mundo.

> "El arte de hacer un mundo entonces, si el arte se trata de esto, de este surgimiento de formas que dan una posibilidad de mundo, ahí donde el mundo, de manera ordinaria y corriente, se halla o bien limitado a significaciones, todas ellas hechas e indefinidamente repetidas, como significaciones elementales (…) o bien, al contrario, expuesto a una ausencia de significación. En estas condiciones, ¿a qué abre el arte? A otras posibilidades de mundos. Yo diría que el arte está ahí cada vez para abrir el mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado." (Nancy, El arte hoy, 2014, pág. 24)

Nancy se cuida mucho de entender el arte de hacer mundo como un gesto autoritario de creación absoluta, cuya pretensión última fuera culminar en una obra cerrada y acabada. Como se verá más adelante, Nancy enuncia su discurso desde los presupuestos marcados por sus antecesores, Barthes y Blanchot, que sentaron las bases para hablar

[258] "Diría entonces que una señal contemporánea es una señal hacia el hecho de que siempre, de nuevo, como antes, cabe hacer un mundo, nos hace falta abrir un mundo. Cuando se habla de la mundialización, pues en Francia decimos "mundialización" y no "globalización", me gusta entender que existe la idea y la posibilidad de un mundo, es decir una circulación de sentido. Si estamos entonces en la mundialización, también quiere decir que tenemos que encontrar, que inventar una forma de mundo, y una forma de mundo quiere decir una forma de circulación posible de sentido, pero de un modo tal que ese sentido no sea captado por cualquiera, es decir que no sea, para terminar, significado". (Nancy J.-L. , El arte hoy, 2014, págs. 33-34)

[259] Más adelante se explicará esta afirmación con detalle.

del arte liberado del imperativo del autor y de la Obra. Desde esa posición el arte ocupa el gesto[260] de la apertura antes que de la clausura.

Desde esta posición se establece el imperativo de hacer mundo, de encontrar los lugares desde donde introducir un sentido que pueda hacer mundo, es decir, desde donde avivar la circulación y la relación de sentido. Esta es la premisa de un breve texto titulado *El arte de hacer mundo*.

La obra de arte aparece en el momento oportuno para socorrernos, para aliviarnos de la agonía del fin del mundo, del fin del sentido, para rescatarnos de la inmundicia. Tal y como dice Nancy "una obra de arte dice o anuncia: sí, hay un mundo y aquí lo tenéis" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 86). Pero no seamos tan ingenuos como para creer que el arte nos salvará, el propio Nancy no lo es. Su propuesta no es la de un arte redentor, sino la de acudir al arte para abrir mundo. Una circulación que se encuentra atascada, inmersa en una "globalización en espiral, que se comporta como el universo en expansión que describe la cosmofísica y que no hace otra cosa que circunscribir cada vez más a la tierra en un horizonte sin abertura ni apertura" (Nancy, 2003, pág. 40).

No se trata tampoco de un arte que represente al mundo, un mundo que está en retirada no puede ser representado; lo que podrá hacer el arte, si acaso, es mostrar su ausencia de mundo. En cada trazo, pincelada o brochazo, el mundo se retira. Cada retirada y cada trazo, a su vez, no es una condena a la nada, a la agonía y al pesimismo, es también una nueva apertura, "necesariamente, un trazado de verdad se pierde en una retirada y en reiterar el trazo, y una retirada y el volver a trazar el trazo abre la posibilidad de otro trazado" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 95). Volver a trazar el trazo, pero no el mismo trazo, sino otro, sobre el mismo lienzo, un trazo que desobstruya el sentido, una nueva vía de circulación, un nuevo paseo.

El trabajo de Nancy consiste en reescribir el mundo, en presentar su mundo sin más sombras que las que ya tiene. Es interesante leer cómo este texto que, recordemos, lleva por título *El arte de hacer mundo* acaba con las siguientes palabras:

[260] Hemos utilizado la palabra *gesto* de forma intencionada, porque en ella convergen la resonancia de la mano que invita (también la mano que daña), el rostro que se contrae, el cuerpo del artista sobre el escenario, el acompañamiento de un movimiento, la intención de mostrar y conducir.

> “el arte más grande es siempre el arte que conserva suspendida y retenida toda conclusión en la significación o en la interpretación; y que abre de nuevo la experiencia del pensamiento. La mundialización espera su gran arte: el arte de hacer un mundo global abierto hacia lo inadecuado, sustraído a la dominación de un principio o de un fin (como el dominio técnico o el económico). La mundialización debe ser ella misma un arte y un pensamiento” (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 97).

Este último “debe ser”, indica también que aún no lo es, incluso que puede que no lo sea nunca, indica también que el autor conoce y se hace cargo de que la mundialización, de hecho, es esa dominación planetaria de la técnica y la economía. Esta cita da un sentido distinto a la noción de arte, situándola no tanto del lado de las bellas artes como de la *téchne*, es decir, el arte como una manera de hacer, de hacer mundo y, por tanto, de introducir sentido.

Uno de los lugares en los que el arte y los cuerpos convergen es en la ciudad. Tal y como se ha tratado anteriormente, el sentido tiene una dimensión sensorial, que transcurre entre los cuerpos, en la relación entre los cuerpos, en su aproximarse y su alejarse, su tocarse y su roce. Es esta circulación del sentido entre los cuerpos la que se da en la ciudad, en ese mundo que es cada ciudad, y que, al igual que le ocurre al mundo mundializado hoy día, se encuentra en estado de abandono y retirada, de ahí el título de la siguiente obra que proponemos analizar, *La ciudad a lo lejos*.

Nancy pone especial atención en distinguir la ciudad de lo que antiguamente eran los entornos comunitarios, como la aldea, en los que la idea de comunidad era llevada a cabo bajo el dominio de un principio que flotaba sobre todos aquellos que pertenecían a ella. La ciudad no se rige por la unión y la congregación de personas que tienen una cosa en común según la cual rigen sus movimientos. La ciudad, por su propia forma, por su inercia tendiente a la retirada, es un lugar sin límite ni centro definido, imposible de asir, de definir y de sujetar. La ciudad de la que habla el autor no es una gran urbe organizada según los principios jerárquicos y racionales de un régimen político, es la ida y venida de las personas que la habitan, su transcurrir por las calles, su chocarse en las carreteras, su apretarse en el metro, “la ciudad es algo muy diferente a la invención técnica de cierto tipo de organización del hábitat, el comercio y la administración. Ella es verdaderamente la invención del modo infinito de circulación del sentido” (Nancy, La ciudad a lo lejos, 2017, pág. 113). La ciudad tiene para Nancy una estrecha relación

con el arte y los cuerpos, en la medida en que es uno de los lugares donde el sentido del mundo intenta circular[261].

> "la ciudad es inventada –deseada, llamada, esperada– por la reunión y por el conjunto. (…) Para ser más precisos hay que hablar de *encuentro*: la ciudad nace de una composición, convergencia y comunicación de encuentros. Y el arte que le corresponde consiste en permitir la prosecución del encuentro, y si se puede decir, del encuentro de todos los encuentros cuyo cruce, anudamiento y mezcla habrán dado una oportunidad a la ciudad" (Nancy, La ciudad a lo lejos, 2017, pág. 109)

El arte que corresponde a la ciudad, el arte que la ciudad realiza, tiene el objetivo de propiciar estos encuentros y desvíos, se trata de un

> "Arte del movimiento, arte del sentido próximo siempre remitido a las lejanías, arte de la insignificancia que hace red de signos, arte del cruce, el frote y el roce de los pasos, los pasajes, las direcciones y los vagabundeos, es un arte de los cuerpos, es un arte de la extensión y de la exposición que constituye los cuerpos: almas tendidas unas a otras, sujetos que se señalan entre sí, signos de presencias posibles, no certeras, nunca dadas, jamás probadas sin resto" (Nancy, La ciudad a lo lejos, 2017, pág. 116)

El arte de la ciudad no origina una obra acabada, cerrada, quieta y lista para ser interpretada, el arte de la ciudad es la movilización de los cuerpos, la consecución de su encuentro. Los cuerpos que recorren la ciudad hacen sentido en cada encuentro. Pero, si no se trata de un sentido final, tampoco se trata de un encuentro final, exacto y claro, sino dudoso, titubeante, incierto, por azar. La ciudad está en retirada, surge sin querer y sin ser prevista, sin un urbanista que la diseñe, porque no se puede predecir qué encuentros tendrán lugar, solo se puede propiciar ese lugar para el encuentro, ese lugar que sin ser ningún lugar exacto dé lugar al sentido.

Es así como Nancy descubre el arte de la ciudad en la idea de encuentro, de cita, pero sin aviso previo, algo así como una cita a ciegas.

> "Todo arte estaba sin embargo allí, en el encuentro, en lo que tiene lugar, lo que no tiene lugar y en lo que tiene medio-lugar: en el roce, el rozamiento de los pasajes,

[261] "La ciudad carece de *sentido*: no se refiere a otro significado más que a su propia institución, que no constituye más que el significado minimal, el del recordé de la ciudad como tal, sin otra "identidad", "misión" o "destino" por conquistar o por agotar. El en-común de la ciudad no tiene otra identidad que el espacio en el que los ciudadanos se cruzan, y no detenta otra unidad más que la exterioridad de sus relaciones." (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, págs. 158-159)

> las miradas, los aspectos, los signos, las marcas y las huellas que solo valen por el paso o la pisada, sin entrega de poder significantes, en el único desplazamiento que no estremece menos que la significación entera, en la renovación incesante de la extrañeza que se vuelve familiaridad, la distancia, proximidad, el movimiento, presencia y el laberinto, camino." (Nancy, La ciudad a lo lejos, 2017, pág. 123)

Baste este breve recorrido por la reflexión que Nancy hace acerca de la ciudad, si no paraofrecer un análisis en profundidad de su concepción de la ciudad (lo que lleva aparejada la cuestión del espacio, el espaciamiento y la arealidad, nociones de las cuales hemos dado algunas pinceladas en otros lugares), sí al menos para entrar en el pensamiento estético de Nancy desde una perspectiva amplia en la que el arte y el cuerpo juegan bajo las mismas reglas y hablan el mismo lenguaje. Esta comprensión estética de la filosofía de Nancy es, como se viene advirtiendo, uno de los objetivos de este trabajo.

2. EL ENIGMA DE NUESTRO TIEMPO: ARTE Y/O TÉCNICA

Nuestro autor dedica un ensayo al artista japonés On Kawara, nacido en 1932 y que pasó la mayor parte de su vida en Nueva York. Se le sitúa en el arte conceptual, pero su obra no se restringe a esta categoría. Es conocido, entre otras, por una serie titulada *Today*, integrada por más de dos mil cuadros conocidos como *Date Paintings* que consisten en lienzos de varios tamaños, cuyo fondo está pintado de un solo color oscuro y en el centro, escrito en color blanco, aparece la fecha del día en que fueron creados. Es esta serie sobre la que reflexiona Nancy, y a propósito de la cual afirma que "el arte de On Kawara es una técnica productora de espaciamiento" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 219).

Esta afirmación, si la extraemos del contexto particular del artista, viene a situar al arte, en primer lugar, como una técnica y, en segundo lugar, como una técnica productora de espaciamiento. Este es uno de los lugares donde Nancy trabaja sobre el célebre debate: ¿Arte o técnica?[262] En este caso, como se puede observar, el debate se cierra de un plumazo en el momento en que se presenta al arte como una técnica, quedando ambos términos como sinónimos. Sin embargo, Nancy es sensible a este problema que ataja en otros textos: "¿por qué, pues, hay en lo sucesivo dos sentidos de la palabra "arte"? ¿Por qué hay arte y técnica, de tal manera que uno no es otra y, en muchos aspectos, la excluye, y que el camino de uno hacia otra dista mucho de estar garantizado?" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 16).

Este no es otro que el problema de la pluralidad de las artes, pluralidad que ha de entenderse en el origen y desde el origen, es decir, se trata de un origen múltiple que obliga a pensar la pluralidad como principio. Sin embargo, Nancy reprocha a los grandes pensadores de la historia haber evitado este problema, bien sea porque la pluralidad del arte fuera dada por hecho y no sometida a reflexión alguna, lo que da lugar a un pensamiento del arte desde una perspectiva técnica y no ontológica[263]; bien sea porque se apela a una esencia singular del arte mediante la instauración del arte

[262][262] "Una fórmula del tipo "arte y/o técnica" bien podría condensar a su manera el enigma de nuestro tiempo" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 16)

[263] "Si la cuestión ontológica de lo *singular plural* de las Musas se alude, es porque se entiende *a priori*, que no nos situamos precisamente en el registro de la ontología, sino en el de una tecnología" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 14)

sublime, obviando o dejado en segundo plano la división de las artes, en todo caso posterior y fortuita[264].

En su análisis, Nancy detecta que el arte aparece siempre en tensión entre los dos conceptos expuestos y, además, inmersa en su contraposición a la técnica. El autor se hace eco de una suerte de sentir común: "lo que nosotros, modernos, entendemos por "arte" tiene, a nuestro juicio, poco que ver con la técnica" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 16). Si bien, y en esto nosotros, modernos, estamos también de acuerdo, tanto el arte como la técnica tienen en común su oposición a la naturaleza. Este tema ya ha sido trabajado más arriba, veamos, sin embargo, cómo autores próximos (en simpatía y tiempo) a Nancy, todavía piensan bajo este supuesto.

2.1. EL NACIMIENTO DEL ARTE

En el texto de Bataille, *Lascaux y el nacimiento del arte*, se encuentran rasgos que lo enmarcarían en el relato que, oponiendo el arte y la técnica a la naturaleza, ve precisamente en el nacimiento del arte el punto de inflexión de la humanidad.

> "Es en este sentido que nosotros hablamos del milagro de Lascaux, pues en Lascaux, la humanidad juvenil, por primera vez, mide la extensión de su riqueza. De su riqueza, es decir, del poder que ella tenía de alcanzar lo inesperado, lo maravilloso […] En la penumbra de la gruta, como a la luz de cirios de iglesia, él [el hombre de Lascaux] excedía lo que había existido hasta entonces, creando lo que no tenía lugar en el instante previo" (Bataille, 2014, págs. 11-12)

Este relato presenta el nacimiento del arte como el momento en el que el ser humano pasa de la animalidad a un estadio superior. Para Marcela Rivera Huntiel, el punto de inflexión se encuentra en lo que comúnmente llamamos técnica, antes que arte, en la producción de utensilios, ya que este acontecimiento abre una nueva temporalidad que saca del presente al "hombre de Lascaux": "lo que provoca el verdadero desvío respecto de la animalidad primera sería, nos dice, la conciencia del tiempo y la reflexividad que, con ella, adviene al hombre mediada por la fabricación de utensilios, toda vez que, en el

[264] "¿Hay verdaderamente varias artes? Lo que aprehendemos como una pluralidad, ¿no es en última instancia el conjunto de las manifestaciones o los momentos de una única realidad (de una única Idea, sustancia o tema)? O bien, ¿no constituye la profusión excesiva de un gesto único, de una misma pulsión esencial?" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 14)

acto de tallar la piedra, este *homo* rompe a la par la inmediatez de su presente puesto que comienza a anticipar, a proyectar ese objeto que no es todavía, conformando sus gestos y su conducta a la producción de un objeto venidero" (Rivera Huntiel, 2009-2010, pág. 193).

Blanchot, en *El nacimiento del arte*, acompaña la lectura del texto de Bataille poniendo el acento en el momento "artístico", remarcando dicho momento como piedra de toque de la separación del ser humano respecto a la naturaleza, "porque serían las primeras obras donde el arte surge visible e impetuosamente de la noche, como si tuviéramos allí, ante nosotros, esa prueba del primer hombre" (Blanchot, El nacimiento del arte, 2007, pág. 12). Tomando este punto de partida, Blanchot aventura a lo largo del texto una suerte de esbozos de definiciones del arte a partir de las pinturas de Lascaux. El primero de estos esbozos caracteriza al arte como "imágenes sin enigmas, de un estilo refinado, elaborado, pero brotando con ímpetu, que nos da la impresión de una espontaneidad libre y de un arte despreocupado, sin segunda intención, casi sin pretexto y abierto alegremente a sí mismo" (Blanchot, 2007, pág. 13); esta definición sitúa al arte en el espectro de lo que acontece de forma gratuita, sin una finalidad inmediata y sin utilidad alguna. El segundo esbozo da cuenta de la distinción, si no entre arte y técnica, sí, al menos, entre arte y trabajo: "No parece que el antiguo hombre de Neandertal, como dice Bataille, haya tenido la menor idea de la actividad artística, y esto es turbador, permite pensar que incluso allí donde fuera descubierto lo que llamamos trabajo (la alteración de las cosas en objetos, en armas y en útiles), el poder de afirmación, de expresión y comunicación cuya ejecución sería el arte, no fue recobrado necesariamente" (Blanchot, 2007, pág. 17). A la luz de esta definición el arte, además de separarse de aquello que "altera las cosas en objetos, armas y útiles" –lo que en la Edad Media eran llamadas artes mecánicas frente a las artes liberales y que hoy día abarcaría desde las artesanías hasta las ingenierías–, conlleva el poder de afirmación, expresión y comunicación; características con las que Nancy estaría de acuerdo, con la salvedad de que todas ellas pertenecen también a la técnica. El último de los esbozos que propone Blanchot apela, precisamente, a la pluralidad de las artes de la que Nancy se lamentaba que hubiera sido eludida por el pensamiento, ya que, para Blanchot "el arte está siempre vinculado al origen, referido éste siempre al no-origen; explora, afirma, suscita, en un contacto que conmueve toda forma adquirida, todo lo que está esencialmente antes, lo que es sin ser todavía. Y, al mismo tiempo, se adelanta a todo o que ha sido; es la promesa cumplida

de antemano, la juventud de lo que siempre comienza y no hace sino comenzar" (Blanchot, 2007, págs. 18-19).

La idea de arte que se desprende del texto de Blanchot –el arte como aquello que se da de forma gratuita, sin finalidad práctica, socavando el origen, al tiempo que permite la apertura de una comunicación y advenimiento de lo que antes no estaba– no debería resultar extraña al pensamiento de Nancy; de hecho, es fácil ver que ambos autores se encuentran bastante próximos en sus propuestas. Lo que observamos es cómo Blanchot continúa bajo el paradigma de la oposición entre naturaleza y técnica y/o arte, y cómo, a su vez, hace una distinción entre estas últimas que Nancy no llega a concretar explícitamente. Para Blanchot, el advenimiento del "hombre" tal y como se entiende hoy día, se da en dos tiempos. El primer tiempo es la transgresión de la naturaleza –lo que pone de relieve cómo el autor mantiene el relato que supone una naturaleza– mediante el trabajo y la instauración de normas[265]; sin embargo, este momento no es suficiente y le sucede un segundo, el de la transgresión de las prohibiciones:

> "Dos saltos, son momentos de transgresión: uno, por el que el hombre hace violencia *fortuitamente* a los datos naturales, se yergue, se erige contra sí, contra la naturaleza en sí, llega a ser un animal amaestrado por sí mismo, se vuelve entonces una cosa poco natural, tan poco natural como lo son las prohibiciones que limitan lo que él es en beneficio de lo que podrá ser. Esta primera transgresión, decisiva, parece sin embargo no haber sido bastante, como si la separación del hombre y el animal no fuera suficiente para hacer un hombre que sea nuestro semejante. Es por ello que precisa esta otra transgresión, transgresión ella misma regulada, limitada, pero abierta y no resuelta, por la cual, *en un instante* –el tiempo de la diferencia–, las prohibiciones son violadas, la separación entre el hombre y su origen es vuelta a poner en cuestión (…). Es la conciencia de esta distancia, afirmada, abolida y glorificada, la sensación, horrorizada y alegre, de una comunicación a distancia y sin embargo inmediata, lo que el arte traería consigo, al ser su afirmación sensible, evidencia que ningún sentido particular puede alcanzar ni agotar". (Blanchot, 2007, págs. 15-16)

[265] "Esos seres con nombres ásperos se yerguen, se sirven de una tibia para combatir, rompen el hueso a fin de utilizar sus astillas, antes de saber tallar la piedra, se sirven de las cosas como herramientas, y más tarde hacen herramientas con las cosas, se apartan así peligrosamente de la naturaleza, la destruyen, aprenden a conocer la destrucción y la muerte y a servirse de ellas. Es el tiempo infinito durante el cual el pre-hombre, antes de ser un hombre, se hace un trabajador." (Blanchot, 2007, pág. 14)

Este segundo momento, el de la transgresión de las normas autoimpuestas para no matarse entre ellos, para que las herramientas con capacidad de destruir no les destruyan[266], es el momento del arte, el momento en el que las normas se suspenden y el ser humano "vuelve" (en ese retorno que no tiene comienzo ni fin) a participar de la naturaleza y de su finalidad sin finalidad. Este momento, como aparece también en Bataille, está ligado al juego y al placer, cuando el ser humano no se dedica solo al trabajo, sino que descubre el placer[267]:

> "En todas partes la fiesta marca el tiempo repentino del levantamiento de las reglas cuyo peso se soportaba de ordinario: la fiesta levantaba la tapa de la olla. (…) La transgresión se tradujo siempre en formas prodigiosas: como las formas de la poesía y de la música, de la danza, de la tragedia o de la pintura. Las formas del arte no tienen otro origen que la fiesta de todas las épocas, y la fiesta, que es religiosa, se vincula al despliegue de todos los recursos del arte. No podemos imaginar un arte independiente del movimiento que engendra la fiesta. El juego es en un punto la transgresión de la ley del trabajo: el arte, el juego y la transgresión se hallan unidos, en un movimiento único de negación de los principios que presiden la regularidad del trabajo." (Bataille, 2014, págs. 41-42)

Esta breve exposición de los textos de Blanchot y Bataille deja al descubierto que ambos entienden de manera cercana a Nancy, pero sin problematizar, la oposición con respecto a la naturaleza. A su vez, Nancy se hace eco de estos textos y pone de relieve, precisamente, el instante de placer con el que emerge el arte:

> "Creo que podemos decir que el gesto es esto y que quizás hoy puede hacerse sensible, como un mínimo del arte: es que en el arte se trata en principio de un gesto. Soy cada vez más sensible a la idea de que para nosotros el "nacimiento del arte", según la expresión de Georges Bataille, el título de su libro sobre Lascaux, el "nacimiento del arte", es un gesto sobre las paredes de las grutas de Lascaux o de otro lugar (ahora conocemos grutas más antiguas). ¿Y qué gesto? Blanchot, en un artículo sobre el "nacimiento del arte" de Bataille, tiene una manera muy bella de

[266] En este punto Blanchot no hace sino comentar a Bataille: "He subrayado la relación entre las prohibiciones y el trabajo: las prohibiciones mantienen –si se puede, en la medida en que se pueda—el mundo organizado por el trabajo al abrigo de los desarreglos que sin cesar la muerte y la sexualidad introducen." (Bataille, 2014, pág. 41)

[267] No se puede eludir aquí una breve referencia a Aristóteles y su clasificación de las artes (que él llamaba aún *téchne*) en la *Metafísica*, donde explica que, una vez cubiertas las necesidades materiales, pueden surgir las artes dedicadas al ocio: "una vez descubiertas múltiples artes, orientadas, las unas a hacer frente a las necesidades y las otras a pasarlo bien, fueran siempre considerador más sabios estos últimos que aquellos, ya que sus ciencias no estaban orientadas a la utilidad" (Aristóteles, Metafísica, 2014, pág. 77 981b15)

> pensar este gesto. Blanchot habla del primer hombre que descubre el placer de hacer estallar sílex por hacerlo estallar, en lugar de fabricarse un puñal o una afeitadora, y Blanchot dice eso para asimilar el gesto del pintor de Lascaux a este gesto de puro placer (aunque ciertamente no sea tan simple de analizar lo que es como puro placer, pero en todo caso se puede decir que es algo que pasa por al lado de toda finalidad)". (Nancy, El arte hoy, 2014, pág. 31).

Nancy, por su parte, lleva este momento iniciático y originario un paso más atrás. Para él, no supondría tanto el instante en el que el ser humano se separa de la naturaleza –ya se ha visto cómo esta distinción es desarticulada por Nancy– como que la pintura en la gruta "es en primer lugar la mostración del comienzo del ser, antes de ser el inicio de la pintura" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 102). De esta manera, nuestro autor no sólo señala el arte de Lascaux como el inicio de la pintura, sino que la pintura misma es el comienzo del ser, dotando así al arte de una dimensión ontológica en tanto que lugar de apertura para la existencia.

Nancy se deleita y se recrea en la escena del primer ser humano que alza su brazo para trazar sobre la pared. El mismo gesto inaugural de la pintura se convierte, en el instante mismo en el que tiene lugar, en un gesto diferido, pues indica el origen de lo que siempre hubo ya comenzado, indica un origen múltiple e indeterminado por su propio dar-comienzo. Por eso el autor se pregunta en una interrogación que oscila entre la retórica y la ironía: "¿Imaginamos esta humanidad "primitiva", como suele decirse, esta humanidad "balbuciente", "zafia", de súbito en trance de perfilarse, el mismo tiempo y con un mismo gesto enteramente arrojada en su propio esbozo como si fuera este mismo, consumado enseguida de un solo trazo, cuyos indicios habrían de reactivar sin discontinuidad veinticinco mil años de pintura y dibujo, sin clausurar pese a ello la forma?" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 105). Nancy entiende las pinturas de las cuevas casi como un relato paradigmático antes que como un hecho histórico que pueda servir para fechar un acontecimiento que, a su parecer, no es otro que la apertura de la presencia del mundo, el cual no tiene sentido querer delimitar situándolo en un lugar y un momento determinados. Por eso, en su relato, abunda un estilo literario que, a modo de un cuento fantástico, narra el gesto del origen del mundo:

> "Por primera vez, toca la pared no como un soporte, o como un obstáculo o un apoyo, sino como un lugar donde dejar acaecer algo del ser interrumpido, de su extrañamiento. La pared de roca sólo se hace espaciosa: acontecimiento de la

> dimensión y el trazo, del apartamiento y el aislamiento de una zona que no es ni un territorio de vida, ni una región del universo, sino un espaciamiento para dejar llegar, procedente de ninguna parte y vuelta hacia ninguna parte, toda la presencia del mundo. (…) Atrapado en esa postura, en medio de ese gesto, el primer pintor se ve, y el mundo con él, llegar a sí como aquel que él nunca fue ni será" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 107).

Además del extrañamiento que se juega en el trazado de la figura del arte, extrañamiento intrínseco a la misma presencia (y hacerse presencia) del mundo, pues su devenir mundo entraña la diferencia consigo mismo como hemos visto, además de ello, como indica Nancy en este pasaje, el gesto del arte constituye un acontecimiento inapropiable: no pertenece a ese "primer pintor", al igual que el mundo que se abre no se pertenece a sí mismo, pues en su espaciamiento que traza el pintor, se separa en sí mismo. Por eso, Ginette Michaud habla del arte como "este punto de paso de la nada a la cosa, devenir cosa al salir de la nada, es precisamente el punto decisivo de todo este asunto del arte, su acontecimiento o su advenimiento inapropiable"[268]. Con estas líneas de Michaud, que remiten de nuevo a Bataille y Blanchot, damos paso a la tematización de la relación entre el arte y la técnica.

2.2. LAS ARTES SON ANTE TODO TÉCNICAS

Veamos ahora la postura de Nancy ante la cuestión de la pluralidad de las artes y su relación con la técnica. Su propuesta en esta disyuntiva es recuperar el sentido de técnica como producción, y encontrar ahí, en lo que Aristóteles había llamado *poíesis*, el contacto entre el arte y la técnica. Siguiendo este desarrollo el punto de llegada será aceptar que "las artes son ante todo técnicas" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 40).

Ambas son una producción sin fin. Desde esta perspectiva, el arte y la técnica comparten la falta respecto a la naturaleza, la falta, como dice Nancy, de origen y de fin. A partir de aquí entendemos el arte y la técnica como una producción sin fin, sin finalidad y sin *telos*.

[268] "ce point de passage de rien en chose, se faisant chose en sortant de rien, c'est bien fait le point décisif de toute cette affaire de l'art, son évenement ou son avènement inappropiable " (Michaud, 2013, pág. 95).

Esta no finalidad que caracteriza al arte-técnica, como gusta de expresar el autor en algunos textos, es condición para comprender la propuesta en torno al arte como producción y espaciamiento. En el capítulo anterior se ha expuesto la ausencia de finalidad de la técnica, veamos cómo esta se encuentra también en relación con el arte:

> "El arte-técnica expone una exterioridad de la obra a su producción o su sujeto, así como expone una exterioridad de su fin: pues su obra terminada está siempre en el inacabamiento de lo que posterga para más adelante la presentación de su fin, su esencia o su sujeto; la obra técnica se encadena sin cesar con otras técnicas y vuelve a demandar sin fin, como su fin más propio, una técnica más y, por consiguiente, su fin, que se le aparece a la manera de un perpetuo medio para un fin sin fin." (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 42)

La obra, más adelante hablaremos de ella, resultado del arte-técnica está, como dice Nancy, siempre inacabada. Su fin mismo consiste en la apertura a un nuevo fin, a una nueva técnica o a una operación más; pospone así, indefinidamente, su finalidad. La obra, por tanto, no está cerrada y acabada, el arte-técnica no consiste en producir un producto terminado, sino en poner adelante, en sacar a la luz, en exponer una nueva apertura de sentido. El arte-técnica es una producción, una *poíesis* en tanto que acción, ejercicio y operación; es ese camino, esa distancia entre el productor y la cosa producida, ese espaciamiento siempre diferido que va desde que el artista coge el pincel hasta que traza su último brochazo, desde que palpa la piedra hasta que cae al suelo la última esquirla.

> "La poesía, antes de ser el nombre de un arte particular, es el nombre genérico del arte. *Tekné poietiké*: Técnica productora. Esta técnica, es decir, este arte, esta operación calculada, este procedimiento, este artificio produce algo no con miras a otra cosa ni a un uso, sino con miras a su propia producción, es decir, a su exposición. La pro-ducción de la cosa pone la cosa por delante, la presenta y la expone." (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 217).

La obra de arte consiste, entonces, en ser expuesta, en exponerse. Y en esa exposición deja siempre abierta la posibilidad infinita de sentido. En tanto que es expuesta, se encuentra en la vulnerable situación de poder ser intervenida, dañada, rasgada, mirada, y, al mismo tiempo, en tanto que es expuesta, permite a los otros, los espectadores, que participen de ella, que dialoguen con ella, que discurran en el espacio entre ellos y la obra. Para ello, la obra ha de ser esencialmente desobrada. Nancy recurre a este término

que recoge de Maurice Blanchot: *désoeuvrement*[269], "hay siempre un surgimiento que excede la expectativa, como hay siempre un tanteo que escapa al cálculo. La obra se desborda así hacia atrás mediante la maniobra que se aventura hacia ella y que la obra desconoce y se desborda hacia delante mediante el desobramiento que la sustrae a la terminación en la que, sin embargo, dicha obra se acaba, aunque también se arruina" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 80).

Si la propuesta de Nancy puede resumirse en la sentencia "El arte como técnica del presente", habrá que observar qué sea eso del presente y en qué medida el arte lo produce, a la manera en que produce obras de arte, es decir, en qué medida abre y expone algo así como "el presente".

La palabra "presente" tiene varios sentidos. El presente, en primer lugar, se relaciona con el tiempo, podemos decir comúnmente que es aquello que se encuentra entre el pasado y el futuro. El presente evoca también la idea de presencia, de lo que está puesto delante de nosotros, de lo que tenemos al lado. También, un presente es un regalo, algo que viene a nuestro encuentro de manera más o menos inesperada.

El presente es un instante, inaprehensible, un "entre", un límite sin dimensión propia, pero que hace posible el paso del "antes" al "después". El presente es el instante[270], el parpadeo en el que tienen lugar las cosas, en el que aparecen, adquieren presencia, se presentan, nos presentamos, unos ante otros, en un presente que no tiene duración. El presente da el tiempo sin ser él mismo tiempo, procura el tiempo, permite el diálogo entre el pasado y el futuro, la continuidad, el paso del tiempo: "el presente en el tiempo no es nada: es el tiempo puro, el puro presente del tiempo y, por tanto, su pura presencia, es decir, la negatividad del paso. Del "más todavía" al "aún no" hay un paso sin pausa, un paso no posado, no dispuesto ni expuesto, inexponible, que solamente y

[269] Este término tiene largo alcance en la filosofía de Nancy, remitimos a la nota del apartado *La imagen vestigio* para ver en detalle los matices del término.

[270] Nancy lee en un pasaje de la *Fenomenología* de Hegel la representación del arte en una joven ofreciendo unos frutos, para él ese texto de Hegel es un gesto que muestra el gesto mismo de presentación, el texto ofrece un retrato del arte en las líneas que dibujan a una joven en el instante mismo de ofrecer los frutos. "Un instante: es el instante de lo que no es ni tan siquiera un abrir y cerrar de ojos, sino la presencia, todavía más instantánea, del destello de un ojo. Tan absoluto es *el instante* que es inmóvil: es una pose, una postura inmovilizada, la joven presentando sus frutos, el retrato ofreciéndose. Parece que la dialéctica no tiene nada que decir ni nada que hacer con la ofrenda del retrato. Pero la recibe, no se desvía del destino amical que se le tiende. Un instante: es decir, en una presencia que no es, que no ha sido y que no será asignable como tal. En un presente siempre más antiguo y siempre más viejo." (Nancy J.-L. , El peso de un pensamiento, 2007, pág. 68)

sin cesar deposita todas las cosas" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 218).

Abrir el presente, exponer el presente, esa es la tarea del arte, ese lugar que da lugar, que abre la posibilidad de sentido. Arte, *téchne*, *poíesis*, producir y, ahora, crear. "La creación no tiene lugar. Pero lo que la creación es, o lo que la creación hace, da lugar a todo lugar posible y a todo tener-lugar" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 219). Esto es lo que nuestro autor observa en los lienzos de On Kawara, la exposición de lo inexponible, la puesta en escena de lo que no tiene lugar, del presente que da lugar.

Los trabajos del artista japonés detienen el tiempo en un instante, en un presente que queda fijado como tal en cada trazo, en cada letra y en cada número. Atrapa el presente exponiéndolo desnudo y sin pudor ante la vista. El presente, una cuestión de tiempo, aparece entonces íntimamente unido al espacio, aparece como esa distancia infinitamente pequeña entre dos tiempos, "se trata del tiempo sustraído a la temporalidad: se trata del espacio donde el tiempo se abre y se inexpone" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 219). El presente es visto ahora como un espaciamiento, como una brecha o una fractura en el tiempo, como ese paso del uno al otro. Y abrir o extender ese espacio es en lo que consiste el arte-técnica.

> "el arte de On Kawara propone una técnica para dar lugar al espaciamiento mismo según la curvatura, el contorno, el marco de un lugar con su color local. Efectivamente, el espaciamiento del tiempo no se presenta en el tiempo. El espacio-tiempo por sí mismo no abre su hueco creador en el tiempo y en el espacio. Hace falta una técnica para eso, una técnica. En definitiva, para recrear la creación que no ha tenido lugar". (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 220)

Estar ante los lienzos de On Kawara, leer las fechas, que no tienen más razón de ser que la mera exhibición de una técnica humana, la de parametrizar el tiempo, nos sitúa en la radicalidad del presente, un presente que se abre entre nosotros y el lienzo, que dura infinitamente, pero que a la vez no es capturable. Algo tiene lugar ahí, ante el cuadro, un instante, la plena conciencia de la presencia, la apertura de un espacio, la configuración de un mundo[271].

[271] "No hay arte que no sea cosmológico porque la técnica productiva del espaciamiento produce cada vez el mundo, una ordenación del mundo (…). El mundo no es en todo momento sino la remisión indefinida

2.3. LA PLURALIDAD DE LAS ARTES

Nancy observa cómo desde la Modernidad se apuesta por entender la división de las artes según la diferencia de los sentidos, ya sea que se piense que la producción artística emana de los sentidos y, por consiguiente, las diferentes artes se distribuyen de acuerdo con el sentido que las produce, ya sea que se entienda que el arte se dirige a excitar un sentido u otro. En cualquiera de los dos casos, el arte, su pluralidad y su singularidad, choca con el cuerpo en la medida en que se habla de que el arte toca los sentidos. El arte toca *a* los sentidos, es decir, impacta en la vista, la piel, oído, etc., y, a la vez, toca *a través* de los sentidos. Artes, cuerpo y sentido comparten la pluralidad y la diferencia que propicia el tocar entendido como relación, tal y como ha sido expuesto antes.

La aproximación inmediata que se hace, de manera casi instintiva, del arte y el sentido –o, más exactamente, de las artes y los sentidos–, da la pista del conflicto que supone querer explicar la pluralidad del arte por la pluralidad de los sentidos y, a la vez, querer mantener una noción del arte que se supone anterior a dicha dispersión. El sentido, ya se ha dicho, emerge en una relación de no coincidencia consigo mismo, lo que impide pensar un origen (un original, aquí se juega el problema del original y la copia), unívoco para el sentido, siquiera para cada sentido. Así pues, "lo *singular plural* es la ley y el problema tanto del "arte" como del "sentido", o del sentido de los sentidos, del sentido sensato de su diferencia sensible" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 26). Con esta observación, Nancy no pretende negar esa aproximación entre el arte y los sentidos, al contrario, ve en ella el camino hacia una concepción de la pluralidad de las artes que ponga en el centro la diferencia. A su vez, las artes se tocan unas a otras y su distinción, al igual que la de los sentidos unos de otros, no es simple, no son compartimentos estancos.

> "De todos modos, no hay "arte" en general: cada uno indica el umbral siendo también él mismo el umbral de otro arte. Cada uno toca al otro sin pasar a ser él, y no hay arte propio del tacto, pues el tacto es el sentido en tanto umbral, la división sintiente (sentido de la entelequia estética). El tacto es el claro/oscuro de todos los sentidos, y del sentido, absolutamente. En el tacto, en todos los tactos del tacto que no se tocan entre sí –sus tactos coloreados, trazados, melódicos, armónicos, gestuales, rítmicos, espaciantes, significantes, etc.–, los dos lados del único sentido

de todos sus puntos entre sí y eso que llamamos obra de arte es cada vez una concreción singular, monádica y nómada, del cosmos" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, pág. 223)

> no cesan de venir el uno al otro, accediendo sin acceder, tocando lo intocable, intacto, espaciamiento del sentido" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 129)

El intento de hacer coincidir las artes y su división con los sentidos del cuerpo lleva implícita la idea de un arte general que los abarcaría a todos, de la misma manera que se entiende, ya lo hemos visto, que el tacto es el primero de los sentidos y, de alguna manera, los otros participan de él. Pues bien, siguiendo este planteamiento y esta analogía, por lo demás coherente, se advierte que, en el principio –esto es, en el tacto y en el arte– lo que se encuentra es una fragmentación, interrupción, espaciamiento y apertura, y no, como se hubiera querido, una unidad y conciliación. Hay que advertir que es en el momento en el que el discurso se dirige hacia el cuerpo, hacia el sentido sensible, cuando el intento de clasificar, jerarquizar y ordenar las artes –y los sentidos– se vuelve complicado porque entra en juego el tacto y con él entra en juego lo otro, lo exterior, el tercero incluso,

> "el sentir y el sentirse-sentir que *constituye* el sentir mismo es siempre sentir a la vez que existe lo otro (lo que uno siente) y que hay otras zonas del sentir ignoradas por la que siente en este momento, o bien tocadas por doquier en este, pero sólo a través del límite en que ella deja de ser la zona que es. Cada sentir toca el resto del sentir como aquello que el primero no pueda sentir. La vista no ve el sonido ni lo escucha, aunque sea también en sí misma, o *ella misma*, sin más, la que *toca* ese no ver y es tocada por este…" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 31)

Las artes, para Nancy, tienen su lugar en ese mismo gesto de tocar que abre la posibilidad de la novedad y que también involucran la indeterminación de la identidad tocada-tocante. Las artes serían, desde la ontología relacional, el gesto de apertura de la relación y, por tanto, la creación de mundo(s). Así, pues, "¿qué hace el arte, como no sea, en suma, tocar a y tocar por, la heterogeneidad principista del "sentir"?" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 31). He ahí lo que hace el arte: tocar, literal y figuradamente. Literal en tanto que las imágenes (si hablamos de artes plásticas) tocan, impactan, en las retinas, la vibración del sonido en los oídos. Figuradamente, cuando una canción, un poema o una escultura *nos tocan*, es decir, nos conmueven, remueven, emocionan[272]. "En esa heterogeneidad de principio que se resuelve en una heterogeneidad *del* principio, toca a la vez el "tocarse" inherente al tacto y la "interrupción" que no le es

[272] "entender el tocar en el sentido de estremecer, inquietar, desestabilizar o deconstruir. El arte toca de esta manera aquello que, de por sí, naturalmente, establece la unidad sintética y la continuidad de un mundo de la vida y de la actividad" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 31).

menos inherente" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 31), lo mismo le ocurre al arte respecto de sí mismo: toca, interrumpe y se interrumpe.

Ginette Michaud recoge una cita de Nancy en una carta inédita a Claudio Parmiggiani:

> "La diferencia del arte consigo mismo significa que el arte lleva en sí la energía y el significado de lo que por excelencia no puede subsumirse en una identidad, ni conceptual ni ética de ninguna manera. El arte va más allá de toda significación: abre el sentido a un exceso de sentido. A este exceso le da forma sensible, pero la sensibilidad de esta forma —aquí un color, allá un acorde sonoro, más allá las vibraciones de una pantalla, o incluso un paso de baile— sigue siendo sensibilidad, es decir, un movimiento de reenvío, de receptividad, de respuesta, pero una respuesta que se relanza como espera, como deseo, como excitación, y que no se aplaca en la respuesta conclusiva que propone o pretende a veces la política, a veces la religión o quién sabe qué "sabiduría". El arte responde sin responder nunca. Hace perceptible la infinidad de la respuesta, es decir de la verdad. Es materialmente, sensiblemente, esta diferencia a sí de la verdad."[273]

La pluralidad de las artes, como decíamos al inicio, es una pluralidad de origen, no se trata tanto –o no solamente– de que haya varias artes, sino de que el arte mismo alberga diferencia(s) consigo. Como dice Nancy, el arte da forma sensible al exceso de sentido, a la no correspondencia y a la tensión de una relación suspendida, pero que no por ello termina o deja de abrirse cada vez.

La pluralidad de las artes se explica también desde el carácter fragmentario del arte. Más arriba hemos anticipado la noción de fragmento con la que trabaja Nancy, continuamos ahora esa incursión. La pregunta acuciante la formula Nancy de este modo: "¿podemos pensar el arte, no ya como un arte *del* fragmento –que se queda en la obediencia de la obra en tanto acabado de un totalidad–, sino en tanto él mismo fragmentario o fractal, y a la fragmentación en cuando presentación del ser (de la existencia), apertura de/en su totalidad?" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág.

[273] "La différence de l'art avec lui-même signifie que l'art porte en lui l'énergie et le sens de ce qui par excellence ne se laisse pas subsumer dans une identité –ni conceptuelle, ni éthique en aucune manière. L'art va au-delà de toute signification : il ouvre le sens à un excès sur le sens. À cet excès, il donne forme sensible, mais la sensibilité de cette forme –ici une couleur, là un accord sonore, plus loin les vibrations d'un écran, ou encore un pas de danse– reste sensibilité, c'est-à-dire mouvement de renvoi, réceptivité, réponse –mais réponse qui se relance elle-même comme attente, comme désir, comme excitation, et qui ne s'apaise pas dans la réponse concluante telle que la proposent ou la prétendent tantôt la politique, tantôt la religion ou on ne sait quelle " sagesse ". L'art répond sans jamais répondre. Il rend sensible l'infini de la réponse, c'est-à-dire de la vérité. Il est matériellement, sensiblement, cette différence à soi de la vérité." (Michaud, 2013, pág. 113)

186). En este sentido, la pregunta no se dirige ya tanto a la propuesta romántica[274] que valora el fragmento como obra, si bien menor; sino que la pregunta acarrea pensar el arte bajo el prisma de la acción del fragmento en un nivel existencial: el arte fragmentario sería aquel que, por su propia dinámica fractal, abre la existencia.

El arte fractal es aquel capaz de responder a un sentido en estado de abandono, no a un sentido ausente, sino a la ausencia de sentido, "el arte es siempre el arte *de no decirlo*, y de *exponer lo que no está para ser dicho* (no un indecible sino el no-à-decir del sentido), *en la misma totalidad de lo que está expuesto*, (…) como todo el decir en su fragmentación" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 192). El arte expone la fragmentación del sentido, la existencia fractal del sentido. El arte da el toque sensible al sentido (¿inteligible?), fragmentando –espaciando, diferenciando, difiriendo—el sentido. Lo sensible del arte: el cuerpo, los sentidos, su diferencia fractal; irrumpe en la existencia, irrumpe como existencia, "existencia sensible, existencia fractal" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 193).

> "Apenas tocar: rozar/florecer. El sentido aflora, los sentidos lo rozan (…). La *flor* puede cobrar el sentido de la "superficie" porque designa la parte extrema y más fina de la planta. No hay sentido más que a flor de sentido. Nunca fruto por recoger, sino la *pintura* de los frutos, como la venida de los frutos recobrada sin cesar, respuesta en el mundo, a flor de piel." (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 130)

Cuando entra en juego el cuerpo, entran en juego el placer y el dolor; en otras palabras, la interrupción del arte es la interrupción del goce y la del dolor, "el arte es fragmento porque toca al placer: *hace* placer" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 195), y dolor, hay que añadir; hace ya tiempo que el arte no solo deleita, sino que hiere y perturba de igual manera. El arte se erige entonces como apertura fractal de sentido que lleva consigo la interrupción del placer, la *petite mort*, el síncope, el aguantar la respiración. "Esta interrupción es fractal –y el "arte" es lo que tiene lugar allí donde esa interrupción está abierta–. (…) El arte es lo que toma por tema, y en calidad de lugar, la apertura del sentido como tal en su mismísima sensualidad, una "presentación de la presentación", o la moción y la emoción de una venida" (Nancy, El sentido del mundo,

[274] "De ahora en adelante la fragmentación clásica –es decir, romántica—es un cierto estado reconocido, aceptado, deseado, de desligamiento y de aislamiento de los destellos. Su *fin* se sitúa allí donde el fragmento se recoge sobre sí mismo, repliega o retracta sus bordes desflecados y frágiles sobre su propia conciencia de destello y sobre su nuevo género de autonomía" (Nancy J.-L. , El sentido del mundo, 2003, pág. 182)

2003, pág. 197). Nancy reconoce en el arte un lugar privilegiado para la apertura de sentido, entonces ¿en qué lugar queda la técnica? Atendiendo a lo dicho anteriormente, esta tiene que responder de la misma manera que el arte a la urgencia de sentido, es decir, de forma fractal, y así lo afirma Nancy:

> "La *techne* es fragmentaria o fractal: reino de lo sin-esencia o de la existencia. Este reino carece de dominio y de soberanía. La potencia de la técnica tiene a bien crecer de manera exponencial, no produce la asunción de una soberanía: no dispone de un Fin ni de un Sentido. Entonces no es sorprendente que la era de la "técnica" sea también la era del "fin del arte". De hecho, éste ha finalizado con el servicio de dar el toque final a un fin. Ha finalizado de ser arte religioso o filosófico, tanto como de ser arte (teológico-)político. A la vez el arte está abierto a esta fragmentación del sentido que la existencia *es*." (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 202)

3. LA PARTICIÓN DE LAS IMÁGENES

A continuación, enmarcaremos la reflexión de Nancy sobre el arte en el concepto de imagen, al que da gran relevancia en su obra, entendiendo dicho concepto de forma laxa y no restringiéndolo a un contexto visual.

3.1. DESESO DE RECONOCIMIENTO, PENSAR LA *MÍMESIS*

Introducimos aquí un apartado a modo de explicitación de algo que se viene gestando a lo largo de los últimos capítulos, el desplazamiento que opera Nancy en la noción de *mímesis,* que está de manera implícita en la cuestión de la creación, la técnica y, cómo no, el arte.

Uno de los primeros trabajos de Nancy está dedicado, precisamente, a la *mímesis*, hablamos de *El ventrílocuo*[275] (Agacinski, y otros, 2022), lo que pone de manifiesto que dicha cuestión preocupaba al autor desde sus comienzos. Otro de los lugares, también pertenecientes a sus textos tempranos, en los que aborda este tema, es *El absoluto literario*. Cuando Descartes pide un retrato de sí mismo está manifestando el papel clásico de la *mímesis*: reproducción de un sí mismo, o incluso auto-reproducción que, a su vez, deja al descubierto una falta en el origen del sí mismo, puesto que necesita de esa auto-reproducción o auto-producción[276] (Nancy sabe que siempre es *re*producción, pero la intención de Descartes –de toda la filosofía occidental habría que decir– es que el *autos* sea producido de manera originaria) para completarse y asegurarse. Sin embargo, ya sabemos que esa completitud no llega a darse, sino que, más aún, es en el gesto *mimético* de re-producir*se* donde la ipseidad se escapa, o, más bien, donde la quiebra que siempre estuvo en su lugar acontece. Estamos aquí siguiendo la argumentación de Jordi Massó quien, tras este recorrido concluye que "la *mímesis* de la que hablamos no sirve a esa identidad: la fisura, la abre, la vuelve a trazar. *Mímesis* no

[275] *El ventrílocuo* es un trabajo publicado en la obra colectiva *Mímesis de las articulaciones*, recientemente traducida y publicada en español. Junto al trabajo de Nancy se encuentran los de Silviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Phillipe Lacoue-Labarthe y Bernard Pautrat.

[276] Recordando la reflexión acerca del sujeto veíamos que aquello que pone en obra en el retrato es la estructura misma del sujeto: salir fuera de sí, la exposición. Teniendo esto en cuenta, en *El absoluto literario*, junto a Lacoue-Labarthe, leemos: "Apropiación de la intimidad o de la interioridad misma de un sujeto: reproducción, entonces, repetición del movimiento mismo de la producción de o de la constitución del sujeto. *Mímesis*, en suma, de la auto-producción, que por otra parte es el límite extremo de la *mímesis* (o su corazón más secreto)" (Nancy & Lacoue-Labarthe, El absoluto literario, 2012, pág. 242)

ya de lo mismo, sino en adelante siempre de lo otro. Por ese motivo la *mímesis*, esta *mímesis*, es imposible, o al menos lo es si se sigue buscando su modelo" (Massó Castilla, 2015, pág. 228), lo que nos lleva a la propuesta de Nancy y Lacoue-Labarthe de una "*mímesis* sin modelo" que pronto se ve matizada por Lacoue-Labarthe como una "*mímesis* originaria", lo que le avoca a una cierta imposibilidad de la *mímesis*. Si seguimos, como indica Massó, el camino de Nancy, lo que encontramos es una *mímesis* en cuyo corazón se encuentra la ya conocida idea de *partage*, relación, *ser-con*.

Como es costumbre en su forma de trabajar, Nancy acude a filósofos anteriores para observar en ellos el comportamiento del concepto que le interesa. En esta ocasión recurre a Platón, donde observa, no sólo una división (que se multiplica exponencialmente) de *mímesis* en buena y mala –"como nos hemos acostumbrado a decir, la *eikastiké* es la "buena" *mímesis*, la *phantastiké* es la "mala"–; sino, además, una "usurpación" de la *mímesis* en el lugar del logos, –"*¿Logos sería pues Mímesis?*" (Agacinski, y otros, 2022, pág. 333)–. A los ojos de Nancy, Platón juega aquí, todavía, en un plano identitario que la propia lógica de la *mímesis* desbarata. Habría entonces que dar un paso atrás para ver cómo "la ontología implica una mimetología" (Agacinski, y otros, 2022, pág. 318). No vamos a detenernos en explicitar el argumento de este texto de Nancy, que, por otro lado, exige y denota un gran conocimiento de la obra platónica. Quedémonos, pues, con esta exigencia de pensar la *mímesis* de otra manera, fuera de la lógica identitaria o incluso como irrupción en dicha lógica. Para ello, de nuevo, el texto de Massó nos ilumina: hay que acudir a Aristóteles.

Aristóteles también distingue entre varios tipos de *mímesis* como hace Platón, con la salvedad de que éste no las califica en términos de buena o mala, de hecho, la exactitud de la copia respecto del original no marca, para Aristóteles, una diferencia de grado entre las formas de la *mímesis*, pues "puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean" (Aristóteles, Poética, 2003, pág. 135 (1460b)). El parecido, incluso el *deber ser*, entran dentro de la *mímesis* que ya no requiere –quizás porque nunca se trató de eso– una copia exacta de la realidad. Además de este aspecto en el que se ve cierta proximidad entre Aristóteles y Nancy, se encuentra en la obra del estagirita la llamada al goce que impregna la *mímesis*:

> "En general, dos causas parecen ser las que han producido la poética, y ambas naturales. Pues el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la *mímesis*) y además todos disfrutan con las *mímesis*. Indicio de esto es lo que ocurre en la realidad; pues vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas nos gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres." (Aristóteles, Poética, 2003, pág. 55 (1448b))

Nancy detecta que este placer que produce la *mímesis* en el reconocimiento se experimenta porque previamente se ha vivido el extrañamiento. Desde el extrañamiento –recordemos a Descartes mirando tras la cortina–, surge el deseo de reconocimiento[277]. En otras palabras, lo que introduce Aristóteles con el placer en el reconocimiento es la *mise en lumière* del deseo implícito de reconocimiento en todo gesto mimético.

> "el deseo presupone su placer, y es así como nos es preciso pasar de Platón a Aristóteles. Este último declara, como sabemos, que es natural al hombre hallar placer en las producciones de la *mímesis*. Para que pueda tratarse de placer, es necesario que esté en juego otra cosa distinta del objeto de una representación. No obtenemos placer de la percepción ordinaria de las cosas, tampoco de la constitución e identificación de sus representaciones. (…) Si digo que el deseo presupone su placer, no es en vistas a una satisfacción que el deseo debiera conseguir. La presuposición no es final o teleológica. En el deseo el placer se precede." (Nancy, La imagen: mímesis y méthexis, 2006, pág. 11)

El deseo y el placer están implicados en la *mímesis*, la anticipación e incluso la consecución del placer que mueven al ser humano a mimetizar, a crear retratos, a mirarse en un espejo[278], continúa en la dinámica del deseo, es decir, el deseo es siempre

[277] "La obra pone en juego un *reconocimiento*: no el reconocimiento de una identidad ya dada en otra parte sino el reconocimiento del hecho de que *allí hay identidad* (sin la cual, además, no habría diferencia entre esta obra y otra)".
"L'œuvre met en jeu une *re*connaissance : non pas la reconnaissance d'une identité déjà donnée ailleurs mais la reconnaissance de ceci *qu'il y a là de l'identité* (sans quoi, du reste, il n'y aurait pas de différence entre cette œuvre et une autre)" (Ferrari & Nancy, 2005, pág. 11)

[278] El propio Nancy se confiesa atravesado por este deseo y extrañeza: "a saber, la fuerte conciencia de no tener un rostro conocido para mí, o del hecho de que mi rostro está completamente expuesto al exterior y siempre imposible de volverse hacia mí. Nunca me ha interesado el espejo, siempre lo he sentido ajeno, no sólo infiel por la inversión de los lados sino mucho más alejado de toda la lejanía de su falsa profundidad que se hace sentir como falsa, como abriendo una falsa abertura detrás de la cual no hay nada".

deseo de deseo, deseo sin objeto de deseo. De ahí que la *mímesis* se vea "contaminada" y no pueda responder a lo que Platón hubiera querido, "Platón no quiere desterrar la *mímesis*, pero quiere que sea regulada por la verdad, por la Idea y por el bien" (Nancy, La imagen: mímesis y méthexis, 2006, pág. 10); porque el deseo de reconocimiento la atraviesa. Cuando Nancy habla del deseo de uno mismo, del deseo de reconocimiento, vemos que se abre la brecha del fuera de sí, de la incompletitud intrínseca, "¿qué es *desearse* a uno mismo? Es justamente no *desear* esto o aquello para tenerlo, no es *desear* ser grande, hermoso, fuerte o poderoso. ¿Y qué puedo *desear* para mí mismo? Voy a decir algo que quizás les sorprenda. No puedo desear sino seguir deseando." (Nancy, El deseo, 2021, pág. 26). Como si de un movimiento circular se tratara volvemos al comienzo de este trabajo, al lugar donde el fondo de la imagen salía a la superficie movida por el deseo, "lo que resuena y lo que se con-mueve es la *méthexis* de la *mímesis*, es decir, el deseo de ir al fondo de las cosas, o bien, lo que no es más que otro modo de decir, el deseo de dejar ese fondo subir a la superficie" (Nancy, La imagen: mímesis y méthexis, 2006, pág. 14).

Aparece así el término que termina de redondear la propuesta de Nancy: *méthexis*. Y no aparece de cualquier manera, sino a modo de sinónimo de deseo, al menos del deseo conmovido y resonante en la *mímesis*, el deseo de ir al fondo de las cosas. No es casualidad que se utilice esta expresión, "ir al fondo de las cosas" significa encontrar lo más esencial de un asunto, aquello que lo define y lo identifica. Un deseo, de nuevo, que pasa por un salir fuera de sí, por un sacar fuera aquello que estaba "en el fondo"; un deseo que no desea más que desear.

"Se participa –meta– del *hexis*, de la tónica (*ékhô, ékhomai*, tener y mantenerse, disponerse, dedicarse a...), de la tónica deseante; es decir, de la tensión, del tono de la imagen." (Nancy, La imagen: mímesis y méthexis, 2006, pág. 11). La *mímesis* atravesada por la *méthexis* es una *mímesis* deseante, movida hacia una compartición, hacia una comunicación. Una *mímesis* que, ahora sí, se erige como título de una relación en la que ya no se trata tanto del original y la copia sino de aquello que se comparte en la imagen, dado que "no hay *méthexis* que no implique *mímesis*; es decir, precisamente,

("à savoir la conscience forte de ne pas avoir de visage connu de moi, ou du fait que mon visage soit tout entier exposé au-dehors et à jamais impossible à tourner vers moi. Le miroir ne m'a jamais intéressé tellement, je l'ai toujours senti étranger, non seulement infidèle par l'inversion des côtés mais beaucoup plus éloigné de tout l'éloignement de sa fausse profondeur qui se fait sentir comme fausse, comme ouvrant une fausse ouverture derrière laquelle il n'y a rien." (Nancy & Lèbre, Signaux Sensibles. Entretien à propos des arts, 2017, pág. 10))

producción (no reproducción) en una forma de la fuerza comunicada en la participación" (Nancy, 2006, pág. 9). Es desde aquí desde donde Nancy puede elaborar una noción de imagen que no esté ya sujeta al imperativo de la copia o la reproducción, sino que, en tanto que animada por el deseo de participación que anida en la *mímesis*, se propone como la separación de la cosa, su devenir en el mundo en tanto que empuje, extrae, retira y traza su fuera-de-sí:

> "La imagen, aquí, no es el doble cómodo o incómodo de una cosa del mundo: es la gloria de esa cosa, su epifanía, su distinción con respecto a su propia masa y su propia apariencia. La imagen es el elogio de la cosa en cuanto está separada del universo de las cosas, y se la muestra separada así como lo está el todo del mundo. (El todo del mundo está separado de sí, es la separación)" (Nancy, Las musas, 2008, págs. 104-105)

El deseo de comunicación, aquello que nos conmueve en la imagen, que *tira* de nosotros, que la hace parlante[279], que tensa la relación con aquello que *re*produce, es la *méthexis*, "la *mímesis* encierra una *méthexis*, una participación o un contagio por la cual la imagen nos agarra"[280].

[279] El artículo que nos sirve aquí de guía "La imagen: *mímesis* y *méthexis*" así como otros textos, parten de cómo percibimos el habla o la falta de habla de las imágenes: "De hecho, el retrato habla, está ya hablando y nos habla desde su privación de habla. Nos hace oír un hablar anterior o posterior al habla, el hablar mismo de la falta de habla. Y lo comprendemos, él nos comunica ese decir, su sentido y su verdad." (Nancy, Jean-Luc; (Trad. Santos, Julián), 2006, pág. 8), y también: "me parece que muy pronto, antes incluso del momento que evoco (que debe situarse hacia los 12-13 años), las imágenes eran ya parlantes". ("Il me semble d'ailleurs que très tôt, avant même le moment que j'évoque (qui doit se situer vers 12-13 ans), les images étaient déjà parlantes " (Nancy & Lèbre, Signaux Sensibles. Entretien à propos des arts, 2017, pág. 8)). Más allá de la reflexión acerca de la voz, la partición de las voces, etc., esta correspondencia entre los sentidos visual y auditivo en este caso, pero que bien podría ampliarse a los demás, pone de nuevo de manifiesto el interés de Nancy por la pluralidad de los sentidos y las artes, jugando una suerte de sinestesia como defiende Sardine Israël-Jost: "Tal *mímesis* asegura la auto-semejanza de los sentidos -y de las artes-, semejanza que se efectúa sinestésicamente por diferencias externas. La *mímesis* sinestésica se revela en el círculo estético, donde la diferencia de sentido es puesta en acción por el arte que opera así su propia diferencia: se convierte en *las* artes. La *mímesis* sinestésica asegura la constitución recíproca de la pluralidad respectiva de los sentidos y de las artes". ("Une telle *mímesis* assure la ressemblance à soi des sens –et des arts–, laquelle ressemblance s'effectue synesthésiquement par des différences extérieures. La *mímesis* synesthésique se révèle dans le cercle *aisthésique*, où la différence de sens est mise en act par l'art qui opère ainsi sa propre différence : devient *les* arts. La *mímesis* synesthésique assure la constitution réciproque de la pluralité respective des sens et des arts." (Israël-Jost, 2012, pág. 248)).

[280] "la *mímesis* enferme une *méthexis*, une participation ou une contagion par laquelle l'image nous saisit" (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 25)

3.2. EPÍTETOS DE LA IMAGEN

En la obra de Nancy se encuentran innumerables reflexiones en torno a la imagen, que queda unida siempre a la cuestión del arte, lo que implica que la imagen se ve atravesada por la partición de las artes; así, como señala Javier de la Higuera recogiendo una cita de *Au fond des images:*

> "La imagen no es sólo visual: es también musical, poética, e incluso táctil, olfativa, gustativa, kinestésica, etc. […] La imagen visual juega seguramente un papel de modelo... […]. Se trata de una función de imagen, luz y justa parte de sombra, delimitación (encadrement) y desprendimiento (détachement), salida y toque de una intensidad" (Cita de *Au fond des images* p. 16-17 recogida en (de la Higuera, 2019, pág. 224)

Con el objetivo de elaborar una definición de la imagen que permita albergar, más adelante, su imbricación con el cuerpo, repasaremos aquí los epítetos que acompañan a la imagen en algunos textos de Nancy: imagen distinta, imagen prohibida, imagen violenta, imagen vestigial e imagen encuentro.

La imagen distinta

Para empezar, la traducción de la palabra francesa que utiliza Nancy, *distinct*, no es nada evidente. Querer traducirla por "distinta" es lo más inmediato y habitual, si bien hay que hacer resonar la separación, distinción, marca. Como dice nuestro autor, este término reenvía al de estigma, ya que implica que aquello *distinct* ha sido separado por medio de una marca, tiene algo que lo diferencia del resto, "eso que un trazo retira y tiende a la separación, marcándolo también en ese retiro"[281]. En la imagen hay un trazo, un rasgo que la separa. Veremos que esta separación es la de la imagen misma, se separa de sí y a sí, al encontrarse en un lugar paradigmático entre la cosa y su representación, ella da cuenta de la cosa misma sin serlo, pero, además, ella pone en obra la distinción (*le distinct*) de la cosa, "la imagen es una cosa que no es la cosa: esencialmente, ella se

[281] "cela qu'un trait retire et tient à l'écart, en la marquante aussi de ce retrait" (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 12).

distingue de ahí"[282], lo cual indica que aquello que la imagen tiene de esencial –aquello que la imagen es– consiste en distinguirse, separarse mediante el trazo de la imagen.

Esto remite, de alguna manera, a una comprensión de la imagen como medio: la imagen es una cosa que no es la cosa: esencialmente, se distingue de ella. Diríamos entonces que la imagen, esencialmente, se distingue (se separa) de la cosa; sin embargo, algo de la cosa resta en la imagen, puesto que entre la cosa y la imagen acaece una relación mimética (movida por la *méthexis*); así pues, esa separación no deja de ser algo de la cosa: "lo que se distingue esencialmente de la cosa es también la fuerza, o la energía, el empuje, la intensidad"[283]. La imagen, en su distinción, separa la energía, la potencia, la intensidad y la fuerza de la cosa. La reflexión de Nancy por este camino es paralela a la que veíamos cuando el tema era el retrato; ahora, de una forma más general, se observa que el objetivo de Nancy es mostrar que la imagen, por su propia propiedad de separación (extracción, trazo, retirada, etc.), pone en juego la esencia de la cosa que no es otra que su existencia en la exposición. Nancy no dice otra cosa al decir que la imagen –aquello que se separa de la cosa– es su fuerza, su energía, su intensidad, en fin: su vida, su existencia[284].

> "Si es posible que el mismo trazo, la misma distinción, separe y haga comunicar (comunicando también la separación misma…), es porque el trazo de la imagen (su línea, su forma) es ella misma (algo de) su fuerza íntima: porque esta fuerza íntima, la imagen no la "representa", pero es, la activa, la tira y la retira, la extrae reteniendo, y es con ella que nos toca."[285]

De nuevo el retrato de la imagen que pinta Nancy es el de una imagen comunicante, participativa, que recoge la *mímesis* y la *méthexis*, y excluye la "representación" –la representación[286] entendida como copia, como lo que está en lugar de otra cosa, nótense

[282] "l'image est une chose que n'est pas la chose: essentiellement, elle s'en distingue" (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 13)
[283] "ce qui se distingue essentiellemente de la chose, c'est aussi bien la forcé, ou l'énergie, la poussée, l'intensité" (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 13).
[284] Recordemos esta hermosa definición de existencia: "una existencia, un ser-siempre-fuera-de-sí, sobre la superficie del lienzo, a flor de piel". ("Une existence, un être-toujours-hors-de-soi, sur la surface de la toile, à fleur de peau". (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 35))
[285] "S'il est possible que le même trait, la même distinction, sépare et fasse communiquer (communiquant aussi la séparation elle-même…), c'est que le trait de l'image (son tracé, sa forme) est lui-même (quelque chose de) sa force intime : car cette force intime, l'image ne la " représente " pas, mais elle l'est, elle l'active, elle la tire et elle la retire, elle l'extrait tout en la retenant, et c'est avec elle qu'elle nous touche " (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 18)
[286] Podemos suponer que Nancy hace reposar su argumento contra una concepción de la imagen que ha sido menospreciada por, para decirlo con Laurent Lavaud, las siguientes cuatro acusaciones:

las comillas del autor–. Una imagen que *es* presencia, vuelta a poner en presencia y, por consiguiente, exposición; he ahí la fuerza que el trazo de la imagen es, su separación es lo que comunica. Así, la imagen como mediadora deja ver, precisamente, ese medio, ese entre: comunica su retirada, su trazo, su separación, lo que ella *esencialmente* es.

La imagen prohibida

Desde la concepción de *mímesis* que propone Nancy la imagen cobra un rol distinto, ostenta un lugar diferente de aquel que le corresponde en cierta tradición clásica occidental, desde donde era pensada como "presencia cerrada, acabada en su orden, no abierta a nada o por nada y amurallada en una "estupidez de ídolo". La imagen rebajada por su carácter secundario, imitativo y por lo tanto inesencial, derivado e inanimado, inconsistente o engañoso" (Nancy, La representación prohibida, 2006, págs. 26-27). En su reflexión acerca de la representación y su prohibición, nuestro autor observa lo que

---

"En primer lugar, la imagen tiene en contra *no adaptarse a lo universal*: su dimensión sensible particulariza la mirada, paraliza el pensamiento y obstaculiza la facultad de abstracción. El segundo punto es que la imagen es *espacial*, estática, congela la fluidez del tiempo y no tiene capacidad dinámica, evolutiva. (…) En tercer lugar, la abundancia contemporánea de imágenes nos condena a la *multiplicidad*, a la relativización de valores y seres, a la pérdida del sentido del origen: todo es entonces sólo imágenes, juego de reflejos y difracción de apariencias. (…) Finalmente, las imágenes contemporáneas están tan saturadas de irrealidad que se muestran *incapaces de asumir la función de reenviar a la realidad de la cosa* característica de la imagen clásica. Las nuevas formas de la imagen tienden a desdibujar la frontera entre lo ficcional y lo real".

"En premier lieu, l'image a contre elle d'être *inapte à l'universel*: sa dimension sensible particularise le regard, paralyse la pensé et gêne la faculté d'abstraction. Le second point est que l'image est *spatiale*, statique, elle fige la fluidité du temps et n'a aucune capacité dynamique, évolutive. (…) Troisièmement, le foisonnement contemporain des images nous voue à la *multiplicité*, à la relativisation des valeurs et de êtres, à la perte du sens de l'origine : tout n'est alors qu'images, jeu de reflets et diffraction des apparences. (…) Enfin, les images contemporaines sont tellement saturées d'irréel qu'elles s'avèrent *incapables d'assumer la fonction de renvoi à la réalité de la chose* caractéristique de l'image classique. Les nouvelles formes de l'image tendent à brouiller la frontière entre le fictif et le réel. " (Lavaud, 1999, pág. 12)

Ante este régimen representativo, del que, necesariamente, se derivan las acusaciones que relata Lavaud, se pueden oponer otros regímenes. Señalamos aquí la tesis acerca de la performatividad de las imágenes de Andrea Soto Calderón, como uno de estas alternativas, sin pretender decir con ello que sea la misma que propone Nancy, pero sí viendo cierta solidaridad entre ambas en cuanto a la capacidad de agencia que ambos otorgan a las imágenes: "Cuando hablamos de performatividad o régimen intersticial, no quiere decir que sea una creación de imágenes en donde no haya pensamientos, sentimientos o figuras poéticas, sino que estas no se organizan desde la relación entre causas y efectos. La cuestión de las imágenes no se juega solo en la transmisión y los recursos que se disponen para ellas, dado que en esos términos no deja de reproducir la realidad y las formas que ya conocemos, sino en su capacidad de conjugar las formas existentes con semejanzas desapropiadas. Introducir propiedades que no se realizan en un orden mimético, sino que quedan flotando y hacen imposible una identificación total. Esta suerte de suspensión sería lo que les permitiría no ser la simple expresión de una situación. De este modo, la figura no ocuparía el lugar de una sustitución, sino de entrelazamiento de una relación definida" (Soto Calderón, 2020, pág. 74)

se está jugando en el trasfondo de dicha prohibición. Si estuviéramos hablando de las imágenes en cuanto ídolos –imágenes que no representan sino que "[constituyen por sí mismas] presencia afirmada, presencia pura de algún modo, presencia masiva resumida en su ser-ahí" (Nancy, La representación prohibida, 2006, pág. 24)–, se entendería la condena a la que son sometidas, puesto que usurparían el lugar reservado a los dioses; sin embargo, ahora que los dioses se han retirado[287], lo que queda son las imágenes, ídolos o no, ejerciendo el rol de reproducción del mundo. Lo que se sigue de ahí es que las imágenes son representación en un sentido, diríamos, extremadamente literal: volver a presentar. "La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una *cosa*: es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible" (Nancy, La representación prohibida, 2006, pág. 30).

La imagen violenta

Quizás este reparo y degradación que se viene teniendo hacia las imágenes por su capacidad de presencia, de abrir el espacio para ser-ahí, se deba, en parte, a la violencia que eso supone. En *Image et violence*, Nancy se propone encontrar el vínculo entre la violencia y la imagen, pasando por la verdad. Nancy define la violencia como la puesta en obra de una fuerza que permanece extranjera al sistema dinámico o energético en el que interviene (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 36). Partiendo de esta definición, la relación que se establece entre la violencia y la verdad pasa por entender que la verdad es violenta a su manera, la verdad surge violentamente, desestabilizando el orden establecido, "es ella (la verdad) quien fuerza al prisionero de Platón a salir de la caverna, para, luego, deslumbrarlo con su sol"[288].

Por eso se puede hablar de una buena y necesaria violencia, de una violencia amorosa, interpretativa, revolucionaria o divina.

---

[287] Apuntamos aquí un camino que no recorreremos pero que no por ello es menos interesante, el del lugar de los dioses en el arte, o, también, el lugar del arte en la retirada de los dioses: "El *arte* es sagrado, no porque esté al servicio de un culto, sino porque manifiesta la retirada del esplendor divino, la invisibilidad de su manifestación, el no aparecer de su exposición" (Nancy, Lugares divinos seguido de Cálculo del poeta, 2014, pág. 50)

[288] "c'est elle, déjà, qui force le prisonnier de Platon à sortir de la caverne, pour ensuite l'éblouir de son soleil" (Nancy, 2003, pág. 39).

Toda apertura es violenta, toda interrupción, fractura, quiebra, produce bien dolor, inestabilidad, desconcierto. La violencia de la verdad es violencia que se retira en su interrupción misma, porque esa interrupción, ella misma, es un retirar que abre un espacio y lo libera para la presentación manifiesta de la verdad.

La violencia y la verdad tienen también en común el acto de mostrarse a sí mismas y el corazón de ese acto consiste en realizarse en la imagen. Entra así en juego, en este juego de violencia y verdad, la imagen como lugar de acogida para la violencia y la verdad, para la verdad violenta.

> "Ninguna anamnesis remonta hasta lo verdadero, pero cada gesto del arte tiende y se tensa hacia su irrupción, se acerca a dicha irrupción hasta rozarla y, si fuera preciso, hasta abrasarse o hasta desgarrarse en ella. El arte es lo que se excede siempre hacia lo que le precede o hacia lo que le sucede; y, en consecuencia, también hacia su propio nacimiento y hacia su propia muerte. Es siempre el arte hundiéndose por debajo de sí o de arrojarse más allá de sí." (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 188)

¿Es, entonces, la imagen también violenta en algún sentido?

"La imagen porta en sí misma la marca del desgarro: su fondo monstruosamente abierto a su fondo, es decir, en el reverso sin fondo de su presentación (el dorso ciego del lienzo)"[289]. La espalda ciega, como la de Johannes Gumpp en su autorretrato. Esa espalda que se confunde con el revés del cuadro, una mancha oscura que, sin apenas forma reconocible, presenta al pintor mismo más de lo que lo hacen la imagen del espejo o del lienzo dentro del cuadro. Un borrón cuya identidad está ausente, y en esa retirada deja lugar a la presencia, a la mirada[290]. El fondo que nos mira, nos llama, y, en algún sentido, nos toca. No se puede tocar el arte, es peligroso, violento. Por eso hay que guardar distancia, la distancia de seguridad señalada con un cordón de terciopelo o con una línea pintada en el suelo. Esa distancia que cuida la obra y también a quien la mira, quizás para que no caiga dentro, para que la imagen no le engulla.

En 2018, en el museo Serralves de Oporto un visitante sufrió varias heridas al caerse en una escultura del artista Anish Kapoor; la escultura lleva por título "Bajada al limbo" y

[289] "Elle porte en elle la marque de cet arrachement : son fond monstrueusement ouvert au fond d'elle, c'est-à-dire au revers sans fond de sa présentation (le dos aveugle du tableau" (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 51)
[290] Cf. (Nancy J.-L. , La mirada del retrato, 2012)

consiste en un foso de dos metros y medio de profundidad. El visitante se cayó dentro de la obra, tocó demasiado y sufrió la violencia de la imagen.

Concluye Nancy con las siguientes palabras: "Si no hay imagen sin desgarro de una intimidad cerrada o de una inmanencia hermética, y si no hay imagen que no esté sumergida en una profunda ceguera, entonces hay que admitir también que no solo la violencia, sino la violencia extrema de la crueldad acecha en el borde de la imagen, de toda imagen"[291].

La imagen vestigio

En un mundo que vive de la ausencia de fines producida por la técnica, el arte habría llegado, paradójicamente, a su fin. Ya habíamos advertido que el arte no es el elemento salvador. La filosofía de Nancy se afana en rescatar espacios y momentos de apertura de sentido en los restos del arte. Así, el "fin del arte" debe entenderse como el fin del arte religioso: una vez muerto Dios el arte también debería terminar. Esto es lo que propone Nancy en su lectura de la *Fenomenología* de Hegel, en concreto del pasaje en el que Hegel narra el decaimiento de las musas y cómo una joven ofrece los frutos caídos del árbol. A esto Nancy le da el nombre "de la vida de las Musas a la muerte del Museo" (Nancy, El peso de un pensamiento, 2007, pág. 60), para ilustrar cómo el arte muere y solo restan las obras cuyo único fin es ser conservadas en un museo, conservadas pero muertas. Sin embargo, algo resta: los frutos son bellos y ofrecidos, les queda su belleza y el gesto de ofrecimiento. "Pero *queda* esa belleza, ese velo. Quedan las sobras, o mejor: es ahora cuando las obras como tales se muestran, se exponen por lo que son. Solamente esas obras, solamente ese resto, pero que *es* el arte mismo." (Nancy, El peso de un pensamiento, 2007). Despojadas de sus servicios, quedan las obras sin fin, queda el arte. Hegel, a la vez que proclama el fin del arte, "*rescata* el arte para sí mismo: lo

[291] "S'il n'y a pas d'image sans déchirure d'une intimité fermé ou d'une immanence non déclose, et s'il n'y a pas d'image sans plongée dans une profondeur aveugle, alors il faut admettre aussi que non seulement la violence, mais la violence extrême de la *cruauté*, rôde au bord de l'image de toute image" (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 52)

rescata del servicio de la transcendencia en la inmanencia, lo libra a la verdad desligada, fragmental" (Nancy, El sentido del mundo, 2003, pág. 189).

Lo que queda del arte es ese resto, su vestigio, "lo que queda retirado de la imagen, lo que permanece en su retiro, como ese retiro mismo, es en efecto el *vestigio*" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 127) entendido, entonces, como movimiento de retirada; en otras palabras, el vestigio es la tensión, el eco de la idea en retirada de la imagen. No estamos hablando aquí del vacío[292] que queda una vez que "los dioses se retiran", porque Nancy no lo presenta en una temporalidad lineal donde habría un antes y un después de la retirada. Es la retirada misma, el movimiento de ir al fondo y salir a la superficie[293], lo que queda en/del arte en las imágenes. Hablar en términos de "lo que queda" o "lo que resta" puede dirigir nuestro pensamiento hacia la ruina, incluso el desecho. Muy al contrario, cuando Nancy habla del vestigio en tanto que huella –"esta palabra designa la planta del pie y su impronta o su huella" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 130)–, se refiere inmediatamente al *paso*[294].

> "El vestigio es el resto de un paso. No es su imagen, pues el *paso* mismo no consiste en otra cosa que en su propio vestigio (…), el vestigio es su toque o su operación sin ser su obra" (Nancy, Las musas, 2008, pág. 131)

Vestigio, tal y como lo entiende Nancy, no es algo material, un residuo físico, sino un impulso, tensión o movimiento, es el transitar de la idea que marcha en la imagen, el revuelo de hojas que deja una figura al pasar a gran velocidad. El vestigio no hace obra, saca a la imagen de la presunción de hacer obra[295]. Se hace aquí inevitable confrontar, al

[292] "No consideramos esa ausencia como tal, no nos remitimos a la impresentabilidad del fuego, sino a la presencia del vestigio, a su resto o su facilitación de la presencia. (*Vestigium* proviene de *vestigare*, "seguir la huella", palabra de origen desconocido, cuyo rastro se pierde. No es una "búsqueda"; significa únicamente encaminar el paso en la huella de otros pasos.)" (Nancy J.-L. , Las musas, 2008, pág. 128)

[293] "Ce qui touche, c'est quelque chose d'une intimité qui se porte à la surface " (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 16)

[294] Se abre aquí toda una reflexión acerca del paso –*pas* en francés: paso y negación, transitar e interrumpir– que, como señala Nancy, involucra la obra de Blanchot y Derrida.

[295] Desde aquí se puede relacionar la imagen-vestigio de Nancy con la precariedad de la imagen cine-fotográfica tal y como lo planea Antonio Rivera, con la salvedad de que, en la reflexión nancyana, no hay una imagen contrapuesta a esta erigida sobre los estandartes de la mímesis y la semejanza, los cuales ya han sido desplazados y reintegrados en la filosofía de Nancy. "El carácter precario, insuficiente, de lo fotográfico, de la imagen cine-fotográfica, se debe a que se trata únicamente de la reproducción de un rastro o de una huella dejada por lo real en la película, en la materia sensible del dispositivo. (…) la imagen cine-fotográfica pertenece más al orden del vestigio (*vestigium Dei*) que al de la *mímesis* o la semejanza (*imago Dei*). El realismo de la imagen cine-fotográfica se debe a su verdadera conexión con lo real, con el mundo de la vida, pero al mismo tiempo el vínculo de la imagen con su referente es tan insuficiente como el que se da entre el vestigio y su causa" (Rivera García, 2022, pág. 128).

menos brevemente, la cuestión de la *desobra* (*désouvrement*), presente bajo este u otros nombres, en el pensamiento de Nancy.

La idea de la desobra está presente en el pensamiento político y en el estético de nuestro filósofo, si es que acaso pueda trazarse una línea firme entre estos dos ámbitos. Apela, en cualquier caso, a la idea de incompletitud, no acabamiento, apertura, que venimos observando a lo largo de todo este trabajo. A propósito del estudio acerca del fragmento, que Lacoue-Labarthe y Nancy llevan a cabo en *El absoluto literario*, introducen el término *inoperancia*[296] como colofón a su análisis de la estructura fragmentaria de las obras del Romanticismo alemán[297]. Años más tarde, Nancy recurre de nuevo a este término en sus escritos acerca de la comunidad, remitiendo siempre a la obra de Blanchot como primer referente[298]. En el contexto de la pregunta por el autor y el

[296] Respecto a la traducción del término francés *desoeuvrement* se encuentran dos variantes: por un lado, el término "desobramiento", que guarda la palabra "obra" señalando su desvanecimiento, puede inducir a pensar en una linealidad temporal en la que en algún momento hubo una obra que, después fue eliminada, destituida o arruinada; por otro lado, el término "inoperancia" indica cierta incapacidad de hacer obra, de operar, hablaríamos en términos de falta. Puesto que citamos desde las obras traducidas en ocasiones la decisión del traductor o traductora han recaído en la primera opción y en otras ocasiones en la segunda, justificando en ambos casos sus decisiones, aquí mantenemos las citas sin modificaciones en ese aspecto. Cuando no se trata de citas nos decidimos a utilizar el término "desobra" y sus derivados ya que consideramos que se ha señalado suficientemente el carácter no lineal de la conceptualización de Nancy y porque, en castellano, la palabra "obra" resuena en una variedad de ámbitos tan amplia que, a nuestro juicio, conecta con el alcance *mundial* que Nancy da a sus conceptos. Así, la obra señala tanto la obra de arte como la obra de la construcción de un edificio, pasando por una obra de teatro (que no puede identificarse únicamente con el texto, ni con la puesta-en-obra, sino que atraviesa cada espectro del teatro). Además, cuando se dice de algo que "está en obras", significa que está en trance de ser construido, pero no concluido. Nancy acude a la expresión *work in progress* que James Joyce utiliza para caracterizar su *Finnegans Wake*, para ver en ella cómo "de una u otra forma, la obra no acaba y este inacabamiento desmiente la seguridad y la completud del objetivo alcanzado" (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013, págs. 75-76).

[297] "[L]o que el fragmento deja presentir incesantemente (…) al mismo tiempo que lo anula es, tomando esta vez a Blanchot, "la búsqueda de una forma nueva de realización que movilice, --vuelva móvil—el todo, interrumpiéndolo, y a través de distintos modos de la interrupción". Teniendo en cuenta esto, "la exigencia fragmentaria no excluye la totalidad, sino que la supera. (…) En la obra romántica hay, de hecho, interrupción y diseminación: a decir verdad, no son legibles en la obra misma, incluso y tal vez aún más si se privilegia en ella el fragmento, el *Witz* y el caos. Más bien, según este otro término de Blanchot, la "inoperancia" [*desoeuvrement*], nunca obrada y menos aún pensada, que se insinúa por todas partes en los intersticios de la obra romántica. La inoperancia no es el inacabamiento; el inacabamiento, como hemos visto, se acaba y es el fragmento como tal. La inoperancia no es nada, solo la interrupción del fragmento. El fragmento se clausura y se interrumpe en el mismo punto: no es un punto, no una puntuación, un pedazo fracturado, a pesar de todo, de la Obra fragmentaria" (Nancy & Lacoue-Labarthe, El absoluto literario, 2012, pág. 111)

[298] No entraremos ahora en los textos de carácter más político de Nancy, aunque, sea dicho de paso, éstos tienen una fuerte vinculación con su pensamiento estético, véase (Nancy J.-L. , En torno a la noción de comunidad literaria, 2014). Pero sí hacemos un pequeño apunte sobre el uso del término en la obra de Blanchot: partiendo de que la obra no pertenece a su creador, ésta no se encuentra nunca acabada, se trata de una creación conjunta ente autor y lector, "esto quiere decir que el lector no es menos "único" que el autor, porque también él es quien dice cada vez el poema como nuevo, y no como una repetición, ya dicho y ya oído" (Blanchot, El espacio literario, 2002, pág. 202), la obra para Blanchot tiene un papel fundamental en el empuje de la historia, papel que puede ostentar precisamente gracias a esa desobra, a la necesidad de otro que le dé continuidad y que no la cierre; la obra se presenta como acontecimiento, "la

productor de una obra, Nancy apunta que "si el trabajador representa al productor que precede, que controla y domina la obra, el autor representa por su parte la potencia singular de la obra (su potencialidad, su poder de ser) tal como la obra sola la oculta y la deja entrever después– esto fue la línea de fuga de lo que Blanchot designó como su *désoeuvrement*"[299]; de esta manera el desobramiento apunta a una potencialidad, una tensión y una fuga en la obra. En consonancia con el pensamiento de una imagen productora, que mueve y conmueve, la *desobra* pone el acento en que la obra de arte no puede estar acabada, completa, cerrada, porque consiste precisamente en abrir, en permitir que algo nuevo aparezca. La obra de arte viene al mundo para cambiarlo, para promover discusiones y debates, para cambiar la forma de pensar, atacar los prejuicios, proponer ideas nuevas. La obra de arte nunca se termina, siempre está arruinada porque siempre cabe la posibilidad de una nueva mirada, lectura, escucha, que movilice el pensamiento y la sensibilidad.

La imagen encuentro

Blanchot ya lo ha anticipado y a punto hemos estado de expresarlo ya en alguna ocasión[300]: la imagen del arte –si bien Blanchot apelaba a la literatura, apelemos nosotros a la sinestesia de Nancy para pasar esta diferencia por alto[301]–, se comprende desde la relación, más concretamente, ella participa de manera esencial en la relación en el pensamiento de Nancy. Desde el momento en que hemos leído las líneas en que nuestro autor dice que la imagen nos toca, se hace patente que existe una relación, de hecho, la relación a la que antes hemos dado el título de *paradigmática*: el tocar, "la

---

obra dice la palabra comienzo, y lo que pretende dar a la historia es la iniciativa, la posibilidad de un punto de partida" (Blanchot, El espacio literario, 2002, pág. 204). Como remate a este breve explicación apuntamos la lectura de una de las grandes conocedoras del pensamiento de Blanchot, Idoia Quintana: "La obra de arte no busca establecer nada, no busca que nada permanezca, la figura de la gloria o de la inmortalidad ya no son valores que ostente el arte. Lo que el arte verdaderamente busca, así nos lo muestra Blanchot, es arruinarlo todo, destruirlo todo para que ese todo permanezca exento de cualquier uso anterior. Se podría decir que entonces busca la originalidad que vuelve lo previo caduco, pero éste no es su propósito más profundo: lo que el arte persigue es crear el vacío, "dejar el lugar vacío". Podría decirse al menos que el arte tiene una grave misión, pero esta gravedad no procede más que de su profunda levedad y fragilidad." (Quintana Domínguez, 2013, pág. 76)

[299] "Si l'ouvrier représente le producteur qui précede, qui contrôle et qui maîtrise l'aouvrage, l'auteur figure pour sa part la puissance singulière de l'œuvre (sa potentialité, son pouvoir-être) telle que l'œuvre seule la recèle et la laisse après coup entrevoir –fût-ce dans la ligne de fuite de ce que Blanchot désigna comme son " desoeuvrement " " (Ferrari & Nancy, 2005, pág. 10)

[300] Al entender la ciudad como arte del encuentro.

[301] Diferencia que, todo quede dicho, a Nancy le interesaba y desarrolló en "L'oscillation distincte" (Nancy, Au fond des images, 2003)

materia pictórica toca la materia viva y retoma el contacto con una realidad que, en adelante, no está ni en el cuadro ni fuera de él, está en el borde, en la partición de los sentidos"[302]. Es cierto que la palabra *rencontre* no es la que más abunda en la obra de Nancy, él mismo se percata de que tiene predilección por otros términos dentro de la misma familia semántica, sin embargo, en lo tocante al arte, es este el término que aflora: "Descubro que habiendo hablado mucho de lo "común", y de lo "junto" nunca he hablado del encuentro (…). El artista encuentra la verdad, incluso diría que su obra es tal encuentro, donde cada vez la verdad se presenta"[303].

Bajo el título *Rencontre* se publica una entrevista que Carolin Maister realiza a Nancy. Ambos dialogan en torno a la cuestión del encuentro, el *rendez-vous*, y se sirven de referencias a cuadros, películas y literatura. Es decir, la cuestión del encuentro –reencuentro, reunión, cita– está ligada al arte y a las imágenes del arte. Esto se debe, no solo a que el arte haya representado (traído a presencia) escenas de reuniones, sino a que el arte es reunión, tal y como planteamos aquí.

En esta entrevista, Nancy, guiado por las preguntas que se le proponen, esboza una definición de encuentro en la que no deja fuera el punto fundamental que vimos respecto a la relación: una aproximación que se ve siempre acompañada de una distancia[304], "la proximidad pide la distancia mientras que la distancia busca la proximidad"[305]. Esta distancia tiene algo que ver con la sorpresa, con lo inesperado del encuentro. Duchamp habla del *rendez vous* que adviene con su arte *ready made* como una espera indeterminada, "la del artista que busca el surgimiento de un objeto con el que experimenta un "contacto""[306], el contacto del artista con el *objet trouvé*, sobreviene, sobresalta la espera de ambos, "el encuentro reserva una sorpresa, provoca, incluso desconcierta. Y esta imprevisibilidad se debe a que el contacto mismo abre una

[302] "la matière picturale touche à la matière vivante et reprend contact avec une réalité qui, desormais, n'est plus ni dans le tableau, ni hors de lui, elle est sur le bord, dans la partition des sens" (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 75)
[303] "Je découvre qu'en ayant beaucoup parlé du "commun", et de l'"ensemble" je n'ai jamais parlé de la rencontré (…). L'artiste rencontré la vérité, je dirais même son œuvre est une telle rencontré, où chaque fois la vérité se présente. " (Maister & Nancy, 2021, pág. 90).
[304] "En el encuentro [*rencontre*] hay un "contra" ["*contre*"]: no una oposición, o no necesariamente, sino un cara a cara en el que hay un choque, disturbio…"
("Dans la rencontré il y a du " contre " : non une opposition, ou pas forcément, mais un face-à-face dans lequel il y a du heurt, du dérangement… " (Maister & Nancy, 2021, pág. 26))
[305] "la proximité demande la distance tandis que la distance cherche la proximité" (Maister & Nancy, 2021, pág. 12)
[306] "celle de l'artiste qui cherche le surgissement d'un objet avec lequel il éprouve un "contact"" (Maister & Nancy, 2021, pág. 13).

brecha: en la presencia del otro se pone en juego la alteridad"[307]. Estar ante una imagen de arte es estar en contacto con una alteridad, de ahí la distancia, la sorpresa –el extrañamiento incluso–, que provoca el encuentro con el arte. Al tratarse de una relación la alteridad está ya incluida[308].

Entrar en contacto con la imagen parece indicar que el cuadro (la obra, la película, etc.) estuviera esperando a ser contemplada, es decir, que tuviera un papel pasivo y cerrado. Desde la filosofía de Nancy se puede argumentar lo contrario, si bien hemos señalado la espera –estar esperando la cita–, no se trata de una espera indiferente, sino con ansiedad e inquietud, como ante una cita amorosa en la que siempre cabe la duda de si la otra persona aparecerá al fin. El encuentro con la imagen, por más fortuito que sea, no deja de ser cotidiano, de alguna manera, "el cine está por todas partes, impregna la vida cotidiana" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 307). Las imágenes inundan el mundo, hacen mundo, no hay un afuera-de-las-imágenes, pues ellas reproducen el gesto de la exposición, la relación a sí fuera de sí, "penetrar la imagen (…) significa ser penetrado por ella. La mirada se impregna de color, el oído de sonido. No hay nada en la mente que no esté en los sentidos: nada en la idea que no esté en la imagen"[309]. La imagen trastoca, conmueve, asalta, violenta, y a pesar de ello, constituye una cita que no podemos rechazar, constituye una apertura que es la nuestra y la del mundo.

El *rendez-vous* de la imagen con la cosa y de nosotros con la imagen es la exhibición de la *cosa misma*[310],

> "se trata de la cosa *en cuanto* cosa, de la cosa citada consigo misma. Mi mirada es esa cita. No es la representación de la cosa y yo no soy tampoco el sujeto de una representación ni de una intención (para mí, en mí, absorbida por mí, consumida,

[307] "la rencontré réserve une surprise, elle provoque, elle déroute même. Et cet imprévisibilité tient au fait que le contact lui-même ouvre un écart : en présence de l'autre, l'alterité est mise en jeu " (Maister & Nancy, 2021, págs. 13-14)

[308] No repetimos aquí el argumento completo que ya ha sido explicitado más arriba.

[309] "pénétrer l'image (…) veut dire être pénétré par elle. Le regard s'impregne de couleur, l'oreille de sonorité. Il n'y a rien dans l'esprit qui ne soit dans les sens : rien dans l'idée que no soit dans l'image " (Nancy, Au fond des images, 2003, pág. 26).

[310] Se despliega a partir de aquí la reflexión nancyana por las *cosas*, que, en *Un pensamiento finito* nombra "el corazón de las cosas": "Ese corazón inmóvil ni siquiera palpita. Es el corazón de las cosas. Ése del que uno habla cuando dice: "ir al corazón de las cosas". El corazón de todas las cosas y para cada una, una manera única de no palpitar –y que no tienen nada que ver con la muerte. Para todas, para cada una: una retención absolutamente singular, local, fugaz y tenaz. Una posición, una disposición, una exposición contra la que tropieza el pensamiento, contra la que rebota: que hay ahí alguna cosa, y algo más, la cosa misma, en el corazón de esta cosa." (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002, pág. 155)

> apropiada, *plena*). Soy el presente al que la presentación abre desmesuradamente los ojos. Soy el lugar de la cita." (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 238)

Ya hemos atendido al arte del hacer mundo, al arte como apertura de sentido. Con esta reflexión más centrada en la imagen –que abarca la pluralidad de las artes se– plantea la dinámica de la reproducción como sacar adelante de forma constante el fondo de las cosas que en ella están re-presentadas (insistimos: vueltas a presentar en una venida no originaria sino atravesada por la técnica). En la relación del encuentro que ahora hemos subrayado se pone el acento en la mutua necesidad existencial de unos con otros, entre nosotros y con las imágenes, *entre* las imágenes, para propiciar una reproducción que permita la presencia, la comparecencia.

4. CUANDO EL CUERPO SE HACE IMAGEN

Este último apartado pretende condensar y explicitar el problema de fondo que atraviesa buena parte del camino hasta aquí recorrido: la relación entre el cuerpo y la imagen; una relación que, si bien no conviene llamar de identidad, porque ese término ha sido, precisamente, desplazado en el pensamiento de Nancy sobre el cuerpo *y* la imagen, sí podríamos llamar relación de analogía en la medida en que lo que tratamos de defender es que los cuerpos acontecen al modo de la imagen, es decir, técnicamente mediados (atravesados podríamos decir si no fuera porque los cuerpos ya son una suerte de *travesía*).

Con este objetivo, conviene matizar el título de esta sección "Cuando el cuerpo se hace imagen". En primer lugar, el adverbio de tiempo no indica aquí un momento concreto en una linealidad temporal, sino que remite a una temporalidad propia de los cuentos, como el célebre inicio "érase una vez…"; no se quiere dar a entender que hay un momento en el que los cuerpos devienen imágenes, sino explicitar su condición de imágenes. Sin embargo, mantenemos el adverbio porque es interesante ver, efectivamente, que en la historia (esta vez sí, lineal) del arte, de la humanidad, hay un momento en que proliferan las imágenes de los cuerpos. En segundo lugar, "el cuerpo" y "la imagen" aparecen en singular, no porque se trate de particularidades o individuos, sino porque se va a dialogar con los conceptos; achaquemos a la singularidad gramatical la pluralidad ontológica que, en este caso, le es propia.

4.1. BREVE HISTORIA DE LA REPRODUCCIÓN FOTO-CINEMATOGRÁFICA DEL CUERPO

Nos proponemos presentar una reflexión acerca de cómo las técnicas de reproducción de la fotografía y el cine abren un nuevo discurso acerca del cuerpo, es decir, intervienen en la pregunta ¿qué es el cuerpo?, y ofrecen una perspectiva inédita hasta entonces. Este paso, si bien meramente explicativo, resulta relevante para poder sostener una argumentación que dé cuenta de una parte fundamental del pensamiento de Nancy que, a su vez, ocupa aquí el lugar de colofón de este trabajo: la imbricación entre el cuerpo y la imagen.

A este respecto se pueden diferenciar tres tipos de fotografía atendiendo a sus fines: la fotografía con fines científicos, la fotografía con fines hedonistas y la fotografía con fines disruptivos. Esta división responde a una intención estratégica para plantear, de manera ordenada, la mirada que ha recibido el cuerpo desde el nacimiento de la fotografía. Se trata, sin embargo, de una división que deja fuera innumerables finalidades que puede tener y haber tenido la fotografía a la hora de retratar el cuerpo, pero consideramos suficiente esta muestra para llevar a cabo lo que no pretende más que ser una *breve historia.*

Comencemos por la primera, se trata de aquellas fotografías que tienen el objetivo de ampliar el conocimiento acerca del cuerpo a un nivel físico. En este grupo se encuentran las fotografías forenses, que son mucho más precisas que los anteriores dibujos, pensemos, por nombrar los más célebres, en el cuadro de la *Lección de anatomía de Rembrandt*, o en *El hombre de Vitrubio* de Da Vinci. En la fotografía forense el cuerpo aparece arrancado y despojado de sus relaciones y contexto, lo que se extrae de él es sólo a nivel físico. Junto a este tipo de fotografía pueden situarse los primeros estudios de cuerpo filmado[311]. A la cabeza de una sucesión de inventos a finales del siglo XIX, el cinematógrafo reinventó el movimiento. El de los cuerpos humanos y de todos los seres vivientes. Génesis de un nuevo arte del movimiento y del juego. En el siglo XIX, no había todavía lo que hoy día conocemos como cine, pero la linterna mágica, inventada hacia 1659 por el astrónomo Christiaan Huygens, estaba presente en todas las salas de espectáculos y en todas las casas gracias a los vendedores ambulantes, los ópticos y los fabricantes de juguetes. "Durante el invierno de 1895-1896 mientras que los parisinos descubren el cinematógrafo Lumière, alrededor de 14000 sesiones de proyecciones luminosas de la linterna mágica tienen lugar por toda Francia"[312], cuenta Laurent Mannoni, director del patrimonio de la Cinemathèque française. Desde la invención del daguerrotipo por Louis Daguerre en 1839, tras los procesos negativos basados en el uso del papel, a partir de 1850 una multitud de imágenes de un nuevo estilo vienen a alimentar la caja de luz en las conferencias populares o en las sesiones privadas a domicilio. La grabación del cuerpo supone una parte creciente y original. En unos años, se pasó de retratos hieráticos impuestos por los tiempos de exposición de larga duración

[311] La recopilación que sigue remite a la exposición que tuvo lugar en el museo de Òrsay entre septiembre y diciembre de 2021.

[312] "Pendant l'hiver 1895-1896, alors que les Parisiens découvrent le cinématographe Lumière, environ 14000 séances de projections lumineuses à la lanterne magique sont encore données dans toute la France". (Pommereau, 2021, pág. 37)

del daguerrotipo (de 15 a 20 segundos) a escenas mucho más vivas. Se acaban las interminables sesiones en el taller y los personajes inmóviles.

Desde los años 1850, Adrien Tournachon (conocido como el Nadar joven) había roto con las poses solemnes de su hermano fotógrafo para fijar la imagen de un *Pierrot écoutant* que emana vivacidad. Al final del siglo XIX, la disminución del tiempo de exposición autoriza a los fotógrafos más valientes a plasmar cuerpos en movimientos. Sumergiéndose en el mundo del circo, Pierre Bonnard plasma en la película las proezas de los gimnastas acróbatas (*Gimnastes sautant une haie*, Anónimo, 1890), luchadores y malabaristas en plena acción. Otros fotógrafos ingeniosos intentan hacer imágenes trucadas, como Allain de Torbéchet, que hace malabares con su propia cabeza en *Autoportrait en jongleur*.

Otros juegos ópticos testimonian los esfuerzos de los inventores europeos por descomponer y recomponer el movimiento del cuerpo a partir de imágenes fijas. El invento determinante fue el cronófotógrafo de Étienne-Jules Marey (*Décomposition de plusieurs mouvements*, 1887-1889, *Mouvement du gymnaste sur un cheval d'arçon décomposé grâce à la chronophotographie*). Apasionado del movimiento, que es, según él "la vida misma", este fisiólogo francés se dedica a estudiarlo en todos los seres vivos. En su libro *La Machine animale*, publicado en 1873, revela que las cuatro herraduras del caballo no tocan el suelo en un momento determinado del galope. Galopando, un caballo pone en marcha sucesivamente los obturadores de doce cámaras de fotos dispuestas a lo largo de una pista. Las doce instantáneas que resultan no ofrecen tan solo una visión inédita, sino que ponen en cuestión la representación convencional de un "galope", sesgo incoherente de los artistas, pero recurrente en todas las imágenes de la época. Étienne-Jules Marey lleva el experimento más lejos inventando su cronofotógrafo, una suerte de fusil equipado con un objetivo fotográfico. La culata contiene un mecanismo de relojería que acciona un disco perforado por una ventana estrecha, que no deja pasar la luz más que doce veces por segundo. Doce imágenes sucesivas se inscriben sobre la placa fotográfica. En la "estación fisiológica" del *Bois de Boulogne* se dedica a disparar a personas, caballos, ratas, conejos y aves en todos sus estados: saltando, corriendo, andando…

En cuanto a la fotografía y el cine con fines hedonistas son aquellas hechas por el placer de contemplar un cuerpo bello al que de otra manera no se tendría acceso. Esto acentúa el poder de inmediatez de estas técnicas y con ello la dislocación de los patrones

espacio-temporales. Leemos en un artículo de Sonia Castillo Ballén titulado "La imagen del cuerpo fragmentado" que "mediante las características propias de la fotografía y su posterior desarrollo en lo que Baudrillard denomina medios de pantalla se produce el rompimiento de los sentidos de la unidad espacial-anatómica en la representación de la imagen de cuerpo: la unidad de la relación fondo-figura-tiempo de la imagen estática y la idea misma de la representación en el arte" (Castillo Ballén, 2006, pág. 55). La reproducción del cuerpo mediante la fotografía y el cine ofrece una inmediatez tal, con un detalle y una precisión mayores a los que podía ofrecer la pintura o la escultura, que nos hace preguntarnos si el concepto de representación sigue siendo oportuno. Es decir, si se entiende que la representación o la reproducción se encuentran en un segundo nivel respeto de un original, lo que viene indicado por ese *re*, que nos traslada a la idea de que estamos ante una segunda (o tercera, cuarta, etc.) presentación o producción, si esto es así, se espera que haya alguna diferencia respecto al original. Y mayoritariamente se piensa que dicha diferencia va en el sentido de la degradación, es decir, que algo se pierde por el camino, que al producto obtenido le falta algo. Sin embargo, en la fotografía y el cine el reconocimiento de la persona que aparece es absoluto, es exacto, y además, puede permanecer en ese estado de manera indefinida, lo que no ocurre con el cuerpo original que ha sido fotografiado o filmado.

Dentro de este grupo se encontrarían la fotografía y el cine erótico, de moda, etc. *Autour d'une cabine* fue el primer dibujo animado anterior al cine, realizado en 1892 por Émile Reynaud, coloreado a mano y proyectado en la Cabina fantástica del museo Grévin, esta sátira cuenta toda una época, la de los primeros baños de mar y las emociones eróticas que suscitaban. Aparece una joven elegante, con un vestido largo y sombrero, jugando en la playa con su perrito, después va a la cabina para ponerse el traje de baño. Un viejo la sigue y la espía por el hueco de la cerradura.

A finales del siglo XIX la moral parece reinar sobre el cuerpo de las mujeres, que comienza tímidamente a ser expuesto. Pero el reverso del decoro existe. La pequeña pantomima de Émile Reynaud parece simple e incluso poética al lado de los millares de daguerrotipos, vistas estereográficas, álbumes y postales eróticas o pornográficas que circulaban ya en Europa. "Tras la invención del daguerrotipo en 1893, la capital francesa se convierte en el centro del mercado negro internacional según testimonian los archivos de la prefectura de policía" (Pommereau, 2021, pág. 44) cuenta el investigador en ciencias del arte Frédéric Tachou en su obra *Histoire du cinéma X*. En octubre de

1860, 5000 instantáneas lujuriosas son tomadas en el domicilio de Auguste Belloc, antiguo acuarelista convertido en fotógrafo de desnudos femeninos. De esta obra censurada no quedan hoy más que 24 piezas conservadas en la Biblioteca Nacional y sirvieron de inspiración a Gustave Courbet para la composición de *L'origine du monde* en 1866.

Muchos talleres de fotografía se contentaban con producir imágenes picantes de jóvenes hermosas con un pecho descubierto o la falda levantada. Otros, más explícitos, invitan al espectador masculino a proyectarse en la escena, como el daguerrotipo *Voyeur dans la cuisine de Pauline,* de François Benjamin Lamiche. Pero algunas imágenes anónimas muestran sin equívoco escenas de copulación, felaciones y masturbación y envían una imagen de la mujer sumisa del siglo XIX: el hombre es siempre el propietario y beneficiario del juego.

Heredero de esta tradición iconográfica, el cine primitivo erótico conoce un gran éxito por parte del público. Desde los años 1900 la compañía Pathé propone en su catálogo "escenas frescas de carácter picante", como *Five Ladies*, que pone en escena a jóvenes modelos posando desnudas en el taller de un pintor. En el ingenioso *Par le trou de la serrure*, realizado en 1901, Ferdinand Zecca invita al espectador a descubrir, por los ojos de un casero que espía a sus inquilinas, a una joven en corset, un travesti, o una pareja. Se juega aquí una mirada similar a la que describe Nancy a propósito del cine: "la sala misma se transforma en el lugar o el dispositivo de la mirada, una caja de miradas –o, más aún: una caja que actúa como apertura para mirar, como una mirilla o registro que permite la observación o la inspección de una canalización o una máquina (en francés, tal dispositivo se llama también un *regard*)–. Aquí la mirada es la entrada en un espacio, es una penetración antes de ser una consideración o una contemplación" (Nancy, La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, pág. 67). Estas escenas son tomadas por obscenas por la moral burguesa. Pero al comienzo del siglo XX se desarrolla también un gran mercado de películas pornográficas, destinadas a particulares, burgueses adinerados, y a los burdeles.

Mediante estos ejemplos de voyeurismo podemos observar cómo la distancia intrínseca al cine y a la fotografía (a diferencia de lo que ocurre en el teatro) permite una mirada absoluta, sin reparo. El cuerpo que se nos presenta puede ser mirado impúdicamente porque no se encuentra presente, no podemos tocarlo y esa imposibilidad nos brinda paradójicamente la posibilidad de una mirada directa, sin disimulos. Estamos

resguardados tras (o ante) la pantalla, estamos seguros, a salvo. Esta distancia espacial y temporal nos pone en una relación distinta con lo que se nos muestra. La imposibilidad de tocar abre otra relación, fuera de la metafísica de la presencia.

Otro dato significativo es cómo los actores no miran a la cámara para no romper el desplazamiento propio de la imagen cinematográfica, lo que alienta a los espectadores en su mirada sin reservas.

> "La representación cinematográfica invita al espectador a una suerte de voyerismo absoluto. La falta de reciprocidad entre quien ve y quien es visto es total, porque la exhibición de los actores se realiza como un puro simulacro, desde el legado fantasmagórico de la historia. No sólo sus intérpretes son intangibles: su producción es real se sitúa en un "primero", definitivo e inalterable, que pertenece a un pasado ya irrecuperable." (Pezzella, 2004, pág. 76)

Respecto a la reproducción del cuerpo con fines disruptivos, se trata de aquellas fotografías o películas que agitan y conmueven poniendo ante el espectador realidades lejanas, inesperadas y traumáticas. Esto es lo que hace Diane Arbus, tal y como relata Susan Sontag en *Sobre la fotografía*

> "en lugar de personas cuyo aspecto complace, gentes representativas que se comportan humanamente, la exposición de Arbus presentaba monstruos diversos y casos límite -casi todos feos, con ropas grotescas o desfavorables, en sitios desolados o yermos- que se han detenido a posar y que, a menudo, observan al espectador con franqueza y confianza. (…) las fotografías han sido elogiadas por su franqueza y por determinada empatía no sentimental con los modelos. Se ha tratado como hazaña moral lo que en realidad es una agresión al público: que las fotografías no permiten al espectador mantener la distancia" (Sontag, 2021, págs. 30-31).

Diane Arbus explica por qué se inclina hacia este tipo de fotografía en su autobiografía *Diane Arbus: An Aperture Monograph*:

> "Una de las cosas que más sufrí de niña fue que nunca sentí la adversidad. Tenía un depurado sentido de irrealidad que solo podía sentir como irrealidad. Y la sensación de ser inmune era, por ridículo que parezca, dolorosa. Era como si no hubiera

> heredado mi propio reino. Me parecía que el mundo le pertenecía al mundo. Yo podía aprender cosas, pero nunca eran parte de mi propia experiencia"[313].

En la misma línea se encuentra la película de 1932 *Freaks*, dirigida por Tod Browning. En esta película se muestran personas con deformaciones o con cuerpos que, en definitiva, los espectadores no están acostumbrados a ver. El tener de manera tan cercana la visión de esos cuerpos produce en los espectadores emociones fuertes que pueden ir desde el rechazo hasta la tristeza y la empatía. Es gracias a que la técnica de la fotografía y el cine permite traer a una proximidad hasta entonces nunca vista esos cuerpos. Los cuerpos, entonces, se encuentra desplazado, más cerca unos de otros de lo que antes era posible. Como venimos diciendo, su ubicación espacio-temporal pierde la facultad de la unidad, es decir, de ser sólo uno y único. Ahora el cuerpo puede estar en varios sitios a la vez y durante más tiempo sin verse afectado.

Y, sin embargo, esos cuerpos que aparecen en la pantalla, por muy próximos que puedan estar, nunca están lo suficientemente cerca como para poder tocarlos o para que nos puedan tocar. La pantalla no es la escena del teatro, si alargamos la mano daremos con una pantalla más o menos rugosa, pero no con el cuerpo que se reproduce en ella.

4.2. CUERPO E IMAGEN EN EL PENSAMIENTO DE JEAN-LUC NANCY

Si bien no de forma privilegiada (pues quizás tan solo en *Nus sommes, la peau des images* ocurre de forma explícita), Nancy trabaja la relación del cuerpo con la imagen. No nos referimos a la imagen del cuerpo que, desde su nacimiento, viene trabajando la psicología[314] como aquella representación que cada individuo tiene de su propio cuerpo. En efecto, en esta definición de "imagen del cuerpo" entran en juego valores que ya hemos desmontado desde la filosofía de Nancy. De lo que se trata en estas últimas páginas del trabajo, es de proponer una reflexión acerca de la relación que la noción de

[313] "One of the things I felt suffered from as a kid was I never felt adversity. I was confirmed in a sense of unreality which I could inly feel as unreality. And the sens of being inmune was, ludicrous as it seems, a painful one. It was as if I didn't inherit my own kingdom for a long time. The world seemed to me to belong to the world. I could learn things but they never seemed to be my own experience " (Arbus, 1972) Traducción de Teresa Arijón encontrada en https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/diane-arbus-el-sentimiento-de-la-camara.html

[314] A modo de ilustración la siguiente definición de imagen corporal extraída de *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, del psicólogo y psiquiatra Paul Schilder publicada en 1935: "Por imagen del cuerpo humano entendemos aquella representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo, es decir, la forma en que éste se nos aparece" (Schilder, 1977, pág. 15)

cuerpo tiene con la de imagen desde la perspectiva nancyana. En este sentido, un primer acercamiento se encuentra, como hemos señalado, en *Nus sommes*. Esta obra, que ya se ha trabajado a lo largo de la tesis, propone la inervación del cuerpo con la imagen, a la vez que acompaña cada capítulo con una obra de arte en la que, de una manera más o menos explícita, el cuerpo es protagonista, en concreto, el cuerpo desnudo.

Se puede articular la reflexión de la relación entre el cuerpo y la imagen desde dos ejes que aparecen en esta obra. Por un lado, el cuerpo hecho imagen como punto de inflexión de la *salida de sí mismo*; por otro lado, la cuestión de la desnudez como aquello sin-modelo, desbaratando así la lógica mimética y, a la vez, acercándose a la propuesta de Nancy de la *méthexis*.

Retomamos aquí el camino abierto al comienzo de este trabajo, donde planteábamos el exceso de la imagen, cómo ésta lleva hacia delante la cosa que revela, la excede. Este exceso de la imagen es lo que resuena cuando Nancy habla de *l'excedent de l'art*[315]:

> "Trato de dividir lo sexual y lo artístico como algo que tiene que ver con la misma cosa, el ser sexual del lado de lo informe y el arte del lado de la forma. El arte da forma a lo sexual, ¿cómo decirlo?, de alguna manera da no-forma. (…) Cuando hay afecto, debe haber una intensidad que ya no es del orden de la medida, que necesariamente debe abrir algo más esencial en el arte e incluso en el gesto artístico. Siempre tiene que abrir algo que va a ser demasiado en relación con la obra y la forma, y que se va a depositar al mismo tiempo."[316]

Nancy entiende el exceso del arte como el exceso sexual; si bien el primero se dirige hacia la forma y el segundo hacia lo informe, en ambos se da una relación inconmensurable[317], un desbordamiento que tiene mucho que ver con lo inapropiable en/del arte[318]. Anteriormente se ha presentado el carácter inapropiable del trazo y su

[315] "Penser l'excedent de l'art" es el título de una entrevista recogida en *Cosa Volante* (Michaud, 2013)
[316] "j'e essaie de repartir le sexuel et l'artistique comme ayant affaire à la même chose, le sexuel étant du côté de l'informe et l'art du côté de la forme. L'art donne forme à ce à quoi le sexuel, comment dire?, donne non-forme en quelque sorte. (…) Quand il y a de l'affect, il faut qu'il y ait une intensité qui n'est plus de l'ordre de la mesure, qui doit forcément ouvrir autre chose d'essentiel dans l'art et même dans le geste artistique. Il faut toujours qu'il ouvre quelque chose qui va être en trop par rapport à l'œuvre et à la forme, et qui va en même temps se déposer. " (Michaud, 2013, págs. 147-148)
[317] Más arriba hemos trabajado la cuestión de la inconmensurabilidad de la relación sexual.
[318] Seguimos aquí la propuesta de Michaud cuando habla del dibujo o diseño (*dessin*) que se traza a modo de *liaison* entre las artes y los sentidos, que ella ejemplifica con el trazo del dibujo sobre el lienzo, y que "hubiera tenido lo esencial, ya sea para dar acceso, para abrir el acceso a nada más que la apertura misma, para designar (de nuevo dibujando) la propiedad propiamente incompletable del arte". ("aurait tenu l'essentiel, soit de donner accès, d'ouvrir l'accés à rien d'autre qu'à l'ouverture elle-même, de désigner (dessin encore) la propiété proprement inachevable de l'art" (Michaud, 2013, pág. 99)).

vinculación con la cuestión del límite. Desde ahí trasladamos la reflexión hacia el arte para ver en él esta misma inapropiabilidad hermana del inacabamiento, entendida como lo hace Nancy.

> "Lo que es propiamente incompletable no lleva su consumación a distancia, como una idea reguladora, como un ideal que huye en el cielo de las ideas o de los valores, ni la lleva como un duelo inagotable. Lo que es propiamente incompletable tiene la incompletud como la dimensión de su propiedad, o más bien como su propiedad misma, absolutamente y sin condición ni limitación de aspecto. Por lo tanto, al final, ni siquiera se trata de incompletud: no es una propiedad negativa o privativa, sino la propia plenitud de lo propio, que aún así se designa muy torpemente."[319]

A partir de aquí se puede entender el gusto de Nancy por el bosquejo[320] y su utilidad en su pensamiento, ya que éste encarna la figura de lo inacabado, lo propio de lo inacabado es el inacabamiento, su propiedad (de tener alguna) es no ser acabado, mantenerse en una tensión, a su vez, inapropiable. Se encuentra así una clave para el pensamiento de la propiedad: la propiedad exige el acabamiento. El arte, en su trazo (*trait*), pone en escena la tensión de lo inacabado, el gesto de tender hacia delante, de pro-ducirse. Una obra, un dibujo, una imagen, no pierden dicha tensión, juegan en la desapropiación, "el boceto no desaparece en el dibujo: éste, por el contrario, sólo tiene valor en la medida en que lo retiene en sí mismo, siempre de nuevo tirado, retirado, impulsado, es decir, en la medida en que retiene y libera en él de nuevo la velocidad, que no es aquí una propiedad secundaria, sino la propia cualidad de lo que va directo a la meta sin que haya meta"[321].

Al hablar de la obra de Francesca Woodman planteamos que el cuerpo, cuando se hace imagen, sale de sí mismo, se excede. Ahora se puede entender mejor esta afirmación

---

[319] " Ce qui est proprement inachevable ne porte pas son achèvement à distance, comme une idée régulatrice, comme un idéal fuyant dans le ciel des idées ou des valeurs, et ne le porte pas non plus comme un deuil intarissable. Ce qui est proprement inachevable a l'inachèvement comme dimension de sa propriété, ou plutôt comme sa propriété même, absolument et sans condition ni limitation d'aspect. Il n'est donc, pour finir, pas même question d'inachèvement: ce n'est pas une propriété négative, ou privative, mais c'est la propre plénitude du propre, qui n'est encore ainsi que très maladroitement désignée. " (Nancy, La pensée derobée, 2001, pág. 28)

[320] "Ce n'est jamais tant la peinture, la figure tracée déjà trop fixée, trop figée, qu'il l'intéresse que le geste dessinant, le dessein qui a la transparence de son trait énergétique et inchoatif, et qui reste retenu, tendu en elle : le dessin, c'est-à-dire la forme en formation, l'à-peine-forme qui ouvre toutes les autres " (Michaud, 2013, pág. 215)

[321] "L'esquisse ne disparaît pas dans le dessin: celui-ci au contraire ne vaut que pour autant qu'il la retient en lui, toujours à nouveau jetée, tirée, élancé –c'est-à-dire pour autant qu'il retient et libère à nouveau en lui la vitesse, laquelle n'est pas ici une propriété seconde, mais la qualité propre de ce *qui va droit au but sans qu'il y ait de but*. " (Nancy, Le plaisir au dessin, 2009, pág. 41)

una vez que tenemos presente la dinámica de la imagen, el exceso y la impropiedad del arte. La imagen, antes que capturar, someter y encorsetar al cuerpo que reproduce, participa de su misma dinámica en tanto que sobre-expone la exposición misma. La imagen recoge la dimensión expositiva, reproductiva y técnica del cuerpo, dando una vuelta más, haciendo entonces palpable y visible la imposibilidad de la apropiación del cuerpo[322]. Aquí radica la almendra de la reflexión: el cuerpo en imagen, la imagen del cuerpo (afirmamos que en esta ocasión el orden de los factores no altera el producto), pone en escena el cuerpo mismo, esto es, su desapropiación, no identidad consigo mismo. Y esto ocurre porque, como se ha tratado de mostrar, la imagen, en tanto que "artificio", es decir, en tanto que elemento fundamental del arte, juega la lógica de la reproducción técnica, introduciendo, ella también, la alteridad en sí, en cada re-producción.

Para seguir redondeando esta idea pasemos a la cuestión de que la desnudez es sin-modelo,

> "Pero ¿de qué o de quién es modelo el desnudo? No es una conformación general del cuerpo, que el pintor conoce y que puede reproducir si es necesario a partir de modelos o esquemas. El desnudo es el modelo de lo que no es una conformación del cuerpo, sino la intensidad del desnudarse por sí mismo. Lo que se presenta no es una forma para copiar sino una fuerza para recibir, para apoyar y contra la cual abalanzarse. En este sentido, el modelo modela, no el cuerpo, sino la tensión en que la desnudez pone al cuerpo consigo mismo. Desnudo, el cuerpo se pierde y se busca, se agarra y se abandona. Es uno con este ímpetu, esta ansiedad, este sopesarse uno contra sí mismo."[323]

Cuando un artista reproduce un cuerpo desnudo no se trata de una *mímesis* en el sentido clásico (mera copia), porque la desnudez –sea del modelo, del esquema, etc.—no se traspasa de un lugar a otro, del cuerpo del modelo al cuerpo del lienzo; la desnudez es la

[322] A propósito de la obra de Francesca Woodman desde una perspectiva nancyana se encuentra el trabajo de Amy Sherlock "Multiple Expeausures: Identity and Alterity in the 'Self-Portraits' of Francesca Woodman" (Sherlock, 2013)

[323] "Mais de quoi ou de qui le nu est-il modèle ? Il ne l'est pas d'une conformation générale du corps, que le peintre connaît et qu'il peut reproduire au besoin à partir de mannequins ou de schémas. Le nu est le modèle de ce qui n'est pas une conformation du corps, mais l'intensité de la mise à nu pour elle-même. Ce qui est présenté n'est pas une forme à recopier mais une force à recevoir, à soutenir et contre laquelle s'élancer. En ce sens, le modèle modélise, non pas le corps, mais la tension dans laquelle la nudité met le corps avec lui-même. Nu, le corps se perd et se cherche, se saisit de soi et s'abandonne. Il *fait corps* avec cet élan, cette inquiétude, cette pesée de soi contre soi " (Nancy & Ferrari, Nus sommes (la peau des images), 2006, pág. 83).

presencia del cuerpo en el lienzo (y por el lienzo habría que decir), "he aquí venir un cuerpo, un mundo, una piel"[324]: la desnudez re-presentada en la imagen hace presente al cuerpo en su doble exposición –la de la desnudez misma y la de la imagen–. La falta de modelo de la que habla Nancy puede significar que la desnudez debe entenderse desde el prisma de la *méthexis*, la desnudez vendría a ser la *méthexis* del cuerpo en imagen, lo que tira del fondo, "el surgimiento del cuerpo y de la carne sobre un fondo indeciso"[325].

De manera todavía más explícita –como si la desnudez no fuera ya suficientemente explícita--, Nancy afirma la relación de la imagen con el cuerpo en términos de analogía de una con el otro en el contexto de la relación *entre* los cuerpos, que se define, como venimos insistiendo, por la exposición. Si la imagen tira, extrae, produce la exposición misma, los cuerpos, en su ser unos-con-otros, devienen imágenes, o, por decirlo con más precisión, vienen a presencia a modo de imágenes. Esto supone, en primer lugar, que las imágenes no banalizan[326], y, además, que la técnica implicada en la imagen adquiere un carácter ontológico en tanto que opera como *venida a presencia*. Esta cuestión aparece en dos pasajes de *Corpus* que reproducimos a continuación:

> "El cuerpo no es imagen-*de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamiento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión –exponiendo, desplegando esta arealidad, no como una idea dada *a* mi visión de sujeto puntual, sino *directamente sobre* mis ojos (mi cuerpo), como su arealidad, ellos mismos viniendo a esta venida, espaciados, espaciantes, ellos mismos pantalla, y menos "visión" que *video*. (No "video" = "yo veo", sino *el video* como un nombre genérico para la *téchne* de la venida a presencia. La *téchne*: la "técnica", el "arte", la "mondialización", la "creación")." (Nancy, Corpus, 2010, pág. 47)

Y más adelante:

> "El entre-los-cuerpos no reserva nada, sólo la extensión que *es* la *res* misma, la realidad areal según la cual ocurre que los cuerpos están expuestos entre sí. El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre

[324] "voici venir un corps, un monde, une peau" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 85).
[325] "le surgissement du corps et de la chair sur un fond indécis" (Nancy & Ferrari, 2006, pág. 85).
[326] "De ahí que sea sin duda generalmente falso, o ideológico, decir que las imágenes banalizan" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 65)

> sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú." (Nancy, Corpus, 2010, págs. 82-83)

Para empezar, hay que resaltar la advertencia de Nancy al remarcar que el cuerpo no es imagen-*de*, es decir, el cuerpo no está en representación de otra cosa; incluso el cuerpo *en* imagen, que vendría a ser una suerte cuerpo significante, en todo caso, "*obstaculiza* el sentido" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 50). A partir de aquí Nancy desarrolla la idea de que el cuerpo, en tanto que venida a presencia, lo *es* al modo de la imagen que viene a la pantalla de la televisión o el cine, la imagen que se extiende hasta ocupar la pantalla, la imagen que no es más (ni menos) que extensión y exposición. Hasta formular el cuerpo como video, es decir, el cuerpo como extensión, exposición y re-producción, resultando así el cuerpo como venida a presencia, un cuerpo ecotécnico cuyo símil se encuentra en el video, en las imágenes reproducidas una tras otra *en* la pantalla (sobre ella y a través de ella).

En el siguiente extracto Nancy retoma la cuestión, esta vez dirigiendo su atención a la relación de unos cuerpos con otros y a cómo ese *entre* (que es su *venida a presencia*) acaece en tanto que imágenes. Cabe señalar que estas son las últimas líneas de *Corpus* (a las que suceden la conferencia *Del alma*), por lo que, podemos leerlas como si de una conclusión se tratara. No una conclusión que cierra el discurso, sino que lo frena al menos en este libro; una conclusión en la medida en que presenta de forma afirmativa una tentativa de poner en palabras su propuesta: un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos. Un cuerpo es imagen porque adviene en su ofrecimiento[327], en su exposición, porque la imagen exige una distancia, un *entre*, una apertura que haga circular el sentido, al igual que los cuerpos lo exigen. No se trata, entonces, que nos relacionemos con imágenes *en lugar de* con la realidad; Nancy ha dejado atrás esa distinción para apostar por una ontología relacional en la que las imágenes se presentan como fuentes productoras de presencia, a través de ellas los cuerpos se hacen presentes en tanto aquello que *son* y sin el objetivo último de hacer de ellos cuerpos *propios*, sino, en su diferir *ad infinitum*, desapropiándolos de *sí mismos*.

[327] Resulta evidente la resonancia que tiene aquí la reflexión de la ofrenda, véase "La ofrenda sublime" en (Nancy J.-L. , Un pensamiento finito, 2002)

A su vez, habría que apuntar al menos que, así como hablamos de que el cuerpo *es* imagen, la imagen *es* ya imagen-cuerpo; es decir, la imagen está cargada de la alteridad y la relación y, por consiguiente, de la no identidad consigo. La imagen lleva la tensión de una corporalidad, *es* el venir del cuerpo a la exposición y en esa venida, como hemos señalado, algo resta, algo se pierde, un fondo insoldable. Porque el cuerpo se hace imagen es por lo que no es identificable consigo, ni con ella, porque ella, la imagen, remite infinitamente a la alteridad que habita la relación.

CODA: EL CINE EN EL PENSAMIENTO DE JEAN-LUC NANCY

> "Si por suerte la película era buena, nosotros que habíamos acudido a ella con esa pereza total que sólo autoriza la imagen animada sonora, en la que se puede dejar que se haga todo sin intervenir para nada, ni siquiera, como es el caso de un libro, para recorrer las frases escritas y volver las páginas con cuidado de no perder el hilo del texto, en el caso de que la película sea buena saldremos, sin embargo, menos perezosos e incluso rehenchidos de vida, cargados de emociones y de deseos de actuar o habitados por una nueva visión de las cosas, y la máquina cinematográfica, haciéndose cargo de nuestro aburrimiento, lo habrá transformado en energía nueva, lo habrá transformado, habrá hecho algo de nada –de este sentimiento terrible, casi mortal, de un domingo por la tarde de nada. El cine nos habrá devuelto la espera de algo, que debe venir, que vendrá y que nos vendrá de la vida: de esta vida que se supone que no es ficticia y que reencontramos cuando, al abandonar la sala oscura, nos sumimos en la luz del día que se acaba"
>
> (Stiegler, *La técnica y el tiempo*)

Ante la evidencia de que el cine no es el arte al que más atención presta Nancy –si medimos dicha atención en función de las publicaciones dedicadas a cada "arte" sale ganando la pintura–, parece necesario justificar estas páginas dirigidas, precisamente, a pensar el cine *con* Nancy. A este respecto rescatamos las palabras de Javier de la Higuera:

> "–el cine es un arte que parece tener para Nancy un cierto privilegio en un mundo como el nuestro, sin arché, en el que ya no hay presencias dadas de antemano–, se trata de una verdadera "re-donación" o "re-creación" de lo real: "La imagen define entonces un mundo en que lo dado debe volver a ser dado (doit être redonné): debe ser recibido y recreado para ser lo que es. (…) Pero volver a dar lo real para realizarlo es propiamente mirarlo." (loc. cit.).
>
> (…) Pues bien, la literatura y las artes plásticas o visuales realizan de manera concreta y reflexiva esta presentación disyuntiva de lo real; son lugares privilegiados en los que se produce el acontecimiento ontológico de la venida o creación del mundo y en los que ese acontecimiento se refleja de manera real –las artes en general son "esta resonancia de resonancias"–. Se trata de prácticas que consisten exactamente en mostrar y en hacer la repetición o antecedencia del ser con respecto a sí mismo. En las prácticas artísticas y literarias, lo inapropiable no es representado sino presentado en su venida en presencia, mostrando –sin revelar por tanto nada que estuviera oculto– la ausencia que no deja de atravesar a lo presente. Se caracterizan, según Nancy, por ser "disposiciones de la apertura", en las que en lugar de una apropiación o cierre (bouclage) del sentido como significación determinada, lo que se juega es su nacimiento a la presencia, su anuncio o exposición, su inminencia." (de la Higuera, 2019, pág. 221)

Así, el cine tiene su lugar dentro de las artes y acoge el cargo de ser uno de esos "lugares privilegiados en los que se produce el acontecimiento ontológico de la venida o creación del mundo y en los que ese acontecimiento se refleja de manera real". A esto habría que añadir que el cine, en tanto que re-producción de una imagen tras otra (en la actualidad la técnica del cine ha cambiado este proceso que hoy día resulta casi artesanal), lleva a fin la idea de creación técnica y de mediación técnica que desarrolla el pensamiento de Nancy, introduciendo así un rasgo más para poder hablar de él como ese lugar privilegiado.

En estas páginas me propongo, a modo de tanteo, apuntar algunos aspectos propios de la técnica cinematográfica para observar en qué medida influyen en la concepción del

cuerpo humano y cómo la propuesta de Nancy tiene cabida en una reflexión acerca de la imagen del cuerpo en el cine. Para ello partiré de la relación entre el cine y la realidad, cuestión que vendrá acompañada de la definición de algunos conceptos clave para la estética cinematográfica. En este apartado seguiré la lectura de *La estética cinematográfica*, obra colectiva encabezada por el crítico y teórico del cine Jacques Aumont. A continuación, trataré de mostrar cómo la técnica del cine supone un punto de inflexión en la concepción tradicional del cuerpo humano. Para terminar, propongo la filosofía de Jean-Luc Nancy como contrapunto en cuanto aventuro que el filósofo francés plantea una teoría del cuerpo capaz de hacerse cargo de esta nueva percepción del cuerpo propiciada por el cine[328].

[328] No se trata aquí de hacer un estudio acerca de *la otra* relación de Nancy con el cine: la película creada a partir de su obra *L'intrus* de Claire Denis (2004), así como otras participaciones en documentales. Para un estudio de esta faceta de Nancy y el cine véase el capítulo "Nous autres" en (Font, 2021).

1. ENTRE EL CINE Y LA REALIDAD

1.1. CINEMUNDO

En primer lugar, si hay que situar el cine en el pensamiento de Nancy, este se encuentra en estrecha relación con el mundo, tanto es así que el autor propone la expresión *cinemundo*[329]. Esta expresión implica pensar el cine como una "dimensión de la existencia" porque "el cine está en todas partes, impregna la vida cotidiana" (Nancy, La partición de las artes, 2013). Esta idea, unida al hecho de que, en el cine, más que en ningún otro arte, la técnica es ostensible, "debió nacer ostensiblemente como una técnica" (Nancy, 2013, pág. 302), resulta ser un elemento de nuestra ecotecnia. En segundo lugar, el cinemundo no caracteriza tanto una dimensión entre otras de nuestro mundo, sino que expresa la realización del mundo en cuanto que producción de sentido mediatizada por la técnica del cine. Es decir, el cine atraviesa tanto nuestra percepción como la producción de mundo, por eso Nancy habla de una experiencia del mundo esquematizada por el cine:

> "El cinemundo es un mundo, el nuestro, cuya experiencia está esquematizada –en el sentido kantiano, es decir, que se vuelve posible en su configuración– por el cine. Eso no quiere decir que nuestro mundo sólo respondería a ese esquematismo, pero lo cuenta entre el número de sus condiciones de posibilidad." (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 309)

Estas palabras de nuestro autor deben entenderse, además de en el contexto de su obra y su pensamiento, en un contexto más amplio: el debate acerca de las teorías del cine realistas y las no-realistas.

Para adoptar el punto de partida de que el cine modifica el discurso sobre el cuerpo, es decir, interviene en la pregunta *¿qué es el cuerpo?* hay, primero, que situarlo en el contexto de la problemática de la relación entre el cine y la realidad. Respecto a esta cuestión hay diversas propuestas. Por un lado, están las teorías llamadas realistas que apoyan la idea de que el cine reproduce y expone la realidad preexistente y, por otro lado, las teorías que entienden que el cine inaugura un lenguaje propio que promueve la producción de significaciones hasta el punto de provocar cambios en los espectadores y

[329] Esta expresión da título a un artículo aparecido en *Trafic* nº 50, P.O.L., París, 2004, recogido en (Nancy J.-L. , La partición de las artes, 2013), "Cinefilia y cinemundo".

la sociedad. Entre las teorías del primer tipo podemos situar a Kracauer quien, en la obra *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*, trata de analizar cómo el cine alemán refleja, y en ocasiones anticipa, eventos socio-políticos acaecidos en Alemania entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Dentro también de esta postura "realista", pero más radicalizada, se encuentra la propuesta del crítico francés André Bazin, bajo lo que él llama el "realismo ontológico"[330]. Se refiere con ello a la capacidad que tiene la fotografía para mantener y preservar la plenitud de las cosas; el cine, como heredero de la fotografía, debe conservar este principio y velar por la continuidad espacio-temporal de la realidad; de ahí que su propuesta deriva en la prohibición del montaje que modifica y pervierte la realidad.

Respecto a las teorías que entienden la acción productora del cine y no meramente reproductora, encontramos al poeta italiano Riccioto Canudo, quien observa que "el cine, al multiplicar el sentido humano de la expresión por la imagen, (…) formará una lengua verdaderamente universal de características aún insospechables. Para ello, le resulta necesario reducir toda la "figuración" de la vida, es decir, el arte, hacia las fuentes de toda emoción, buscando la vida misma en ella misma, por el movimiento (…). Nuevo, joven, tanteando, busca sus voces y sus palabras." (Canudo "Triunfo del cinematógrafo" citado en (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2019, pág. 147)). Desde esta perspectiva se pone el acento en el valor de expresión, de significación y de evocación de los estados de ánimo y los sentimientos que puede producir el cine. Jean Epstein, por su parte, estudiará cómo cambia la apercepción del tiempo gracias a que el cine procura una impresión espacio-temporal distinta. Según el *Répertoire des critiques, historiens et théoriciens, notices anonymes* de la Cinemateca francesa :

> "Sus tres principales obras, *La inteligencia de una máquina, El cine del diablo* y *Esprit de cinéma*, desarrollan una teoría del cine alrededor del parámetro del tiempo, que constituye su cuarta dimensión, lo que lo conducirá a interesarse en todos los procedimientos formales que trabajan la duración: cámara lenta, rápida, etc. Como estos procedimientos permiten profundizar la percepción simplificada del mundo sensible al ojo desnudo, le harán privilegiar las técnicas formales insólitas y reveladoras de una realidad desconocida, que por otra parte utilizará en

[330] "El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio" (Bazin, 2006, pág. 21)

> sus películas. Su ambición, en un marco estrictamente figurativo, era multiplicar las potencialidades del cine para desplegar todos sus poderes sutiles, y captar el mundo sensible en su movimiento, con el objeto de restituir su vivacidad". (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2019, págs. 150,151).

También habría que mencionar a Bálazs, quien, en *El hombre visible*, propone que el cine es producción de un sentido, significa, la cámara es productiva. "Al tener el poder de hacer visible al hombre, las imágenes en movimiento abren nuevas perspectivas sobre la realidad por medio de procedimientos que permiten aportar elementos de subjetividad a la objetividad cinematográfica" (*Répertoire des critiques, historiens et théoriciens, notices anonymes* de la Cinemateca francesa citado en (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2019, pág. 154)). Concluimos con la tesis de Rudolf Arnheim quien, en 1932, publica una obra, *Film als Kunst*, en la que dedica toda su atención a lo que diferencia las imágenes cinematográficas de una estricta reproducción de lo real, ya se trate, por ejemplo, de las distorsiones ópticas, de los límites impuestos por el cuadro de pantalla, del tamaño de la imagen, del ángulo de toma vistas, de la ausencia de sonido, de color o incluso de continuidad espacio-temporal. Esos factores de diferenciación representan los límites propios del cine, pero también sus medios formadores específicos. Por lo tanto, el cine, gracias a su capacidad para transformar lo real bruto, es un arte. En esta perspectiva, toda innovación técnica que permita acercar la imagen cinematográfica a una representación analógica de lo real se opone a este arte.

Si bien es cierto que las teorías mencionadas pueden situarse en un lado más que en el otro respecto a la relación entre el cine y la realidad, podemos tomar como punto de partida la idea que en el fondo subyace a todas ellas y es que el cine y la realidad se encuentran en una relación de reciprocidad, en la que se pueden observar las dos acciones, tanto la de reflejar la realidad, es decir, la sociedad, la historia y la psicología, como la de producir obras, significaciones y emociones que afecten a la realidad y a su comprensión. Así, si bien hay películas mostrativas, de carácter documental, como pueden ser las ya mencionadas de los hermanos Lumière, no tardan en aparecer filmes que utilizan los recursos típicamente cinematográficos (de los que hablaremos a continuación) para crear nuevas realidades, como ocurre en *El hada de las coles* realizada por Alice Guy en 1986[331].

[331] En sus memorias, la cineasta relata el rodaje de esta película: "Una tela ilustrada por un pintor de abanicos (y hombre fantasioso) del barrio, un decorado impreciso, hileras de repollos recortados por

Retomemos la postura de Jean-Luc Nancy en este debate. En un primer momento, se podría pensar que nuestro autor se posiciona del lado de los que entienden que el cine, con su carácter productor, acompaña a la construcción de la realidad. Dice que "el cine presenta –es decir, comparte (comunica)—una intensidad de la mirada sobre un mundo del que él mismo es parte integrante (…). Forma parte en el sentido preciso de que ha contribuido a estructurarlo como es" (Nancy, 2008, pág. 71). Sin embargo, esta respuesta requiere de matices puesto que eso que están llamando "realidad" no es compartido por Nancy, dado que, para él, lo real tiene ya un carácter técnico, "construido". Por otra parte, el alcance del cine, como el del arte en general, es ontológico, y no meramente social o psicológico. Cabe decir, entonces, que Nancy no encaja en ninguna de las dos posturas, sino que abre un camino nuevo, una tercera vía de pensamiento que transciende este debate.

Además, no hay que olvidar el papel que Nancy observa en la imagen[332], en este caso en la imagen cinematográfica, como realización de lo real, así "la adecuación tendencial de la imagen y de lo real porta la verdad de que lo real no se realiza sino por la imagen, en ésta o como ésta" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 310). La imagen (cinematográfica) adquiere una posición particular en el ejercicio de la realización de lo real, en otras palabras, la imagen cinematográfica, a diferencia de otras artes, indexa –promueve, anima, moviliza, impulsa– "un "en cuanto tal" de lo real: su (re)presentación que lo separa y que lo tiende hacia nosotros como una pantalla donde nos proyectamos y desde donde nos retorna nuestro movimiento de existir" (Nancy, 2013, pág. 311). La relación de la imagen con la existencia es la de apertura y realización técnica, de ahí que Nancy hable de la (re)presentación de lo real, de su separación y tendencia hacia delante. Nuestro movimiento de existir, como dice Nancy, acaece en/con el cine. Esto mismo apunta Degenève cuando dice: "Esta pregnancia del cine en el mundo, esta presencia del mundo en el cine y esta precedencia del cine sobre el mundo fundan, pues, en Jean-Luc Nancy una relación con el mundo *via* el cine: yendo al cine, yo voy e,

carpinteros, vestuarios arrendados por aquí y allá cerca de la Porte Saint-Martin. Los artistas eran mis camaradas, un bebé escandaloso y una madre preocupada que se metía todo el tiempo dentro del cuadro. Así vio la luz mi primera película, *El hada de las coles*. Hoy es un clásico, y el negativo es conservado por la Cinemateca Francesa." (Guy, 2021, pág. 85)

[332] El punto decisivo se haya en que Nancy desplaza la distinción entre ser y apariencia (origen y representación). Su pensamiento ya no opera en esas disyuntivas, de ahí que el cine aparezca como lugar propicio para el juego especulativo visto desde un plano ontológico: en el cine no opera el juego de realidad y apariencia porque la realidad responde ya a la dinámica del aparecer técnico.

incluso, vengo al mundo[333]. De nuevo el cine ocupa su lugar como apertura al/del mundo. También Douglas Morrey se hace eco de esta idea: "Para Nancy, "realizar" una película, o una imagen, es liberar el movimiento de una presencia que se presenta a sí misma; es, al mismo tiempo, la realización de un real hecho posible por una mirada respetuosa"[334].

La imagen, entonces, realiza lo real, hace presente la presencia, porque opera la diferencia, la dilatación y el espaciamiento. La relación que se abre entre la imagen y el espectador (y que abre *a* la imagen y *al* espectador) es la relación con la realidad, con una realidad re-producida (no configurada de ante mano). Por eso, Nancy habla de esta realidad reproducida por el cine en términos de piel y de tacto:

> "Una realidad más, incluso de más, o bien una realidad a nuestro pesar, pero una realidad que se añade a lo ordinario, que adapta y que vuelve hacia nosotros sus costuras y sus contornos, permitiéndonos recuperar y perder al mismo tiempo la proximidad ignorada de lo real en una proximidad como alucinada pero, al mismo tiempo, cómodamente colocada a nuestro lado como una ligera segunda piel de luz, a través de la cual (re)tocamos el mundo" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 312)

(Re)tocar el mundo tiene mucho que ver, entonces, con vivir. Abrir cada vez el mundo en ese toque de y con la imagen cinematográfica implica una existencia, una apuesta de vida.

> "Antes, después de la película, está la vida, claro. Pero la vida continúa en la continuación del cine, en la imagen y en su movimiento. No continúa como una proyección imaginaria, como un sustituto para una falta de vida: al contrario, la imagen es la continuación sin la cual la vida no viviría.
>
> La imagen aquí no es una copia, un reflejo, ni una proyección. No participa de esa realidad segunda, debilitada, incierta y peligrosa que una pesada tradición le confiere. Ni siquiera es aquello por medio de lo cual la vida continuaría: es, de manera mucho más profunda (pero esa profundidad es la superficie misma de la imagen), esto, que la vida continúa con la imagen, es decir, que se mantiene a sí

[333] "Cette *pregnance* du cinéma dans le monde, cette *présence* du monde dans le cinéma et cette *préséance* du cinéma sur le monde fondent donc, chez Jean-Luc Nancy, un rapport au monde *via* le cinéma : allant au cinéma, je vais et, même, je viens au monde". (Degenève, 2012, pág. 351)

[334] "For Nancy, to " realise " a film, or an image, is to set free the movement of a presence presenting itself; it is, at the same time, the realising of a real made possible by a respectful gaze" (Gratton & Morin, 2015, pág. 89).

> misma más allá de sí misma, yendo hacia delante, adelante, por delante de sí, como por delante de aquello que, al tiempo, le llama y se le resiste invencible, continua y evidentemente" (Nancy, La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, pág. 45)

El cinemundo responde también a un mundo en el que el lugar de los mitos es ahora ocupado por el cine, un mundo en el que la realidad (habría que empezar a escuchar la palabra *sentido* cada vez que leemos *realidad*) acaece en forma de imagen y por la imagen. Imágenes, las de las películas, que abren sentidos.

> "El cine es verdaderamente el arte de un mundo que suspende los mitos. Incluso si está en sí mismo al servicio de los mitos, transporta todas las epifanías de sentido y de presencias inmóviles a la evidencia del movimiento. Un mundo que encadena, que va de una película a la otra, y que aprende así, muy lentamente, otra manera de producir sentido" (Nancy, La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, pág. 62)

Estimo que estas palabras de Nancy dan cuenta de la relevancia del cine en la tarea de introducir sentidos, de crear mundo y de producir existencia. Cinemundo es, así, otra forma de decir ecotecnia.

1.2. IMAGEN, MOVIMIENTO, TIEMPO Y ESPACIO: SU RELACIÓN CON LA REALIDAD

Para hacernos cargo de la relación de la imagen cinematográfica con la realidad vamos a tomar como punto de partida la idea de que la relación fundamental de la imagen con la realidad es una relación de semejanza[335]. Esto no significa que estemos ante la imagen como ante la realidad, ver una imagen cinematográfica no es ver un doble de la percepción natural, sino una experiencia perceptiva particular que requiere un aprendizaje. En *La estética cinematográfica* se nos presentan dos teorías de la imagen cinematográfica. En primer lugar, la imagen huella, es aquella que apuesta por que la imagen conserva algo de la realidad misma de lo que representa. Una imagen siempre es un artefacto y no contiene más de lo que resulta del uso concreto de procedimientos

[335] Para profundizar sobre el tema de la naturaleza y alcance de las imágenes véase el libro de Andrea Soto Calderón *Performatividad de las imágenes*, donde la autora esboza un alegato sobre el poder y la potencia performativa de las imágenes desde la puesta en duda de la célebre crítica de las imágenes como recurso sin contenido meramente dispuestas para alienar al espectador. (Soto Calderón, 2020)

naturales. La imagen posee una doble realidad visual: es una superficie plana, delimitada, y es también la representación de una realidad tridimensional. Y, en segundo lugar, la imagen simulacro, que defiende que la imagen es una pura construcción, no es un dato del mundo sino una fabricación, no coincide con la realidad sino que la representa.

Ambas teorías recogen los límites de la relación de la imagen con la realidad; en la imagen cinematográfica estos límites son materialmente apreciables en los siguientes conceptos:

1. El cuadro: espacio rectangular que limita la imagen en un doble sentido: apertura móvil a través de la cual se mira el mundo o límite de una superficie donde aparecen formas y colores.

2. El encuadre: la producción de una imagen que contiene cierto campo visto desde cierto punto de vista, con ciertos límites precisos.

3. El campo: la porción de espacio imaginario que es mostrado, es habitualmente percibido como incluido en un espacio más vasto, del que sería la única parte visible, pero que no dejaría de existir todo a su alrededor.

Respecto a la relación del movimiento con la realidad, hay que apuntar que cualquiera que sea el movimiento de las imágenes fílmicas, nuestro aparato perceptivo lo percibe como un movimiento real. Pero siempre hay una disonancia entre la inmovilidad de la pantalla que recibe la imagen y el movimiento de la imagen proyectada, y entre la inmovilidad de cada fotograma y el movimiento percibido gracias a la sucesión de los mismos.[336]

[336] Deleuze en su obra *La imagen movimiento* presenta una lectura de las tesis de Bergson sobre el movimiento y propone la teoría de la imagen movimiento en relación con el cine. “Bergson no presenta una sola tesis sobre el movimiento, sino tres. La primera es la más célebre, y amenaza ocultarnos las otras dos. No es, sin embargo, otra cosa que una introducción a ellas. Según esta primera tesis, el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí. Pero, antes de iniciar su desarrollo, la primera tesis tiene otro enunciado: vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con “cortes” inmóviles... Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. y entonces, de dos maneras, erráis con el movimiento. En un aspecto, por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras

La intervención que implica el montaje acentúa la distancia entre el tiempo que transcurre en el film y la realidad. Mientras la cámara filma, registra una duración ininterrumpida y continua, pero, por un lado, una película está hecha la mayoría de las veces de planos sucesivos bastante numerosos, y, por el otro, la duración en un plano está, de hecho, modulada, más o menos ostensiblemente, por la naturaleza y la puesta en escena de los acontecimientos.

El espacio está limitado por el encuadre, la perspectiva, los efectos de cámara, etc. La puesta en escena es la ubicación de los cuerpos en un espacio, por lo tanto, su gestión (expresiones, posturas, mímicas) retoma los gestos de la puesta en escena teatral, pero los traduce o los importa en el rectángulo de la imagen.

espaldas. En otro. por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá, pues, su propia duración cualitativa. Quedan así opuestas dos fórmulas irreductibles: “movimiento real → duración concreta”, y “cortes inmóviles + tiempo abstracto”.” (Deleuze, 2020, págs. 13-14)

2. LA TÉCNICA DEL CINE

Veamos ahora cuáles son los aspectos propios del lenguaje y la técnica cinematográfica para analizar en qué medida afectan al cuerpo, a su proyección y al discurso en el que se inserta. Entre las técnicas e innovaciones propias del cine voy a destacar cuatro. De manera general abordaré la reproducción mecánica, el montaje, el trucaje y el primer plano.

Siguiendo la tesis de Walter Benjamin, según la cual "el cine es la forma artística que corresponde a la reproductibilidad técnica en la obra de arte" (Benjamin, 2017, pág. 116), nos aproximaremos a este aspecto. La reproducción técnica o mecánica de la imagen cinematográfica es uno de los factores que ayudan a la concepción del cine como una técnica intrínsecamente realista, acentuando aún más el carácter de fidelidad que se otorga a la fotografía, ya que el cine, además, reproduce el movimiento de la imagen grabada. La reproducción mecánica atañe al automatismo de la analogía propia del cine, es decir, "reproduce la duración real del acontecimiento, produce una imagen en perspectiva que, dentro de ciertos límites, permite percibir un arreglo espacial, da un equivalente aceptable del relieve de los objetos y, desde los años treinta, también de sus colores" (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2019, pág. 36). Si bien es conocida la anécdota de los espectadores que vieron por primera vez una película y se asustaron al ver acercarse el tren, la reproducción mecánica no es suficiente para confundir la percepción del ser humano, hasta el punto de no distinguir la imagen reproducida de la real. Tal y como podemos leer en *El cine o el hombre imaginario* de Edgar Morin (1953): "Aunque percibido objetivamente, aun siendo reflejo de formas y movimientos reales, el filme es entendido por el espectador como irreal, o sea, como imaginario".

El automatismo de la analogía visual fílmica implica, por tanto, la garantía de que lo reproducido es una copia fiel, ya que no se ve afectado por la subjetividad del artista, puesto que es una máquina quien lleva a cabo la reproducción. Pero al mismo tiempo, las decisiones del equipo que produce la película confieren un sentido que va más allá de la mera reproducción de las imágenes y el movimiento y que tienen que ver con la relación entre unas imágenes y otras, la sucesión, el ritmo, la duración, etc.

Volviendo a Benjamin leemos un pasaje de sus manuscritos en el que se hace eco de esta idea:

> "El gesto de Chaplin no es un gesto de actor. En un escenario, no se sostendría. Su significado único consiste en que monta al ser humano en la película según su gesto –esto es, según su postura corporal y anímica. Esto es lo nuevo del gesto de Chaplin: descompone el movimiento expresivo humano en una serie de inervaciones mínimas. Cada uno de sus movimientos se compone de una serie de partículas de movimientos cortadas en pedazos. Ya sea su modo de andar, el modo en que maneja el bastón o mueve sus caderas –es siempre la misma sucesión brusca de movimientos mínimos la que lleva la ley de una serie de imágenes fílmicas a ley de la motricidad humana" (Benjamin, 2017, pág. 118).

Pasemos al montaje. Es la forma de significar propia del cine, abarca las nociones de plano, empalme, sucesión, corte, etc. Consiste, a grandes rasgos, en seleccionar la duración de los planos y el orden en el que se sucederán. El ejemplo paradigmático que muestra cómo el montaje produce significados es el "efecto Kuleshov", que consiste en enseñar el mismo plano de la cara de un hombre y situar antes unas imágenes que presentan, primero un plato de sopa y después una niña en un ataúd, el resultado es que el espectador interpreta el rostro del hombre en el primer caso como con expresión de hambre y en el segundo con expresión afligida, siendo en ambos casos la misma toma de la cara del hombre, por lo que se demuestra que es mediante la relación de imágenes como se genera un significado distinto.

Íntimamente relacionado con el montaje se encuentra el trucaje[337]. Es la herramienta mediante la cual se presenta una realidad distinta de aquella a la cual remite; se lleva a cabo mediante intervenciones como cambiar un elemento de la figuración por otro, producir fenómenos imposibles o deformar objetos y seres filmados. Con esta técnica la imagen ya no está en representación de algo, sino que produce un significado o una idea nueva. Desde el comienzo del cine el trucaje ha estado presente; por ejemplo, Méliès en *El melómano* presenta una figura humana en la que la cabeza es multiplicada y separada

[337] Alice Guy explica los trucos que iba descubriendo a medida que trabaja en sus películas: "Gracias a la buena voluntad de mi reducido personal (…), la experiencia adquirida día a día, el azar y la suerte, descubrimos cien pequeños trucos, como: **Películas filmadas a la inversa**, lo que permite capturar una casa que se derrumba y luego se reconstruye por arte de magia; un personaje que cae de un techo y vuelve a subir espontáneamente; un cliente goloso que encuentra la panadería demasiado cara y devuelve intactos los pasteles que ya se había tragado. **El ralentizado, la aceleración** de la manivela, lo que transforma a tranquilos paseantes en seres de pronto frenéticos o, al contrario, en durmientes despiertos. **Las detenciones**, que permiten desplazar un objeto por sí mismo, como si estuviera animado de una vida sobrenatural, sumiendo en el estupor a un arqueólogo cuya preciada momia juega por todo el laboratorio. **Las tomas en diferentes distancias**, que hacen posible representar en la misma imagen a pigmeos y gigantes (…). **Las sobreimpresiones. Los fundidos**, empleados para las visiones, los sueños." (Guy, 2021, pág. 86)

del cuerpo para tomar el lugar de las notas en un pentagrama. Se muestra así una desfiguración del cuerpo humano que se ve acompañada en numerosas películas con los trucos de difuminación y desaparición de una figura mediante el recurso a transparencias y cortes. Como veremos más adelante, en el cine se está proponiendo la idea de cuerpo que pierde su materialidad, su contexto espacio temporal y que se resiste a la permanencia.

El último recurso que presentamos es el primer plano. El plano es el fragmento fílmico unitario; el primer plano recoge en el encuadre una parte determinada y concreta de la puesta en escena y recurrentemente se refiere al rostro. Las imágenes fílmicas tienen el cuerpo humano como medida del universo visible, por ello el primer plano que aísla fragmentos del cuerpo o de la cara produce un efecto desconcertante en el espectador.

En su análisis de la imagen-afección, Deleuze explica cómo el primer plano produce un objeto parcial. Siguiendo a Balazs, propone que el rostro en el primer plano se ve desligado de las coordenadas espacio-temporales. Esto supone que el primer plano despoja al rostro de sus tres funciones: "la función individuante (gracias a la cual el rostro distingue y caracteriza a cada cual), la función socializante (que manifiesta un rol social), y la función relacional o comunicante (que asegura, no solo la comunicación entre dos personas, sino también, para una misma persona, el acuerdo interior entre su carácter y su rol)". (Deleuze, 2020, págs. 146-147).

En el contexto del análisis acerca del primer plano y el rostro dice Deleuze lo siguiente: "Desnudez del rostro más grande que la del animal. El beso testimonia ya la desnudez integral del rostro, y le inspira los micromovimientos que el resto del cuerpo esconde. Pero, lo que es más, el primer plano hace del rostro un fantasma y lo entrega a los fantasmas" (Deleuze, 2020, pág. 147). El primer plano, en la medida en que despoja al rostro de sus funciones, de las explicaciones y significaciones que le han sido atribuidas, lo transporta a un lugar de indeterminación como es el de los fantasmas.

Otro punto de vista, complementario al de Deleuze, remite a la reflexión acerca del retrato que propone Nancy. Desde esta perspectiva se puede pensar el primer plano como el detalle de un gesto que propicie la comunicación, "Como escribe Tilda Swinton en una carta dirigida a Derek Jarman después de su muerte, el gesto liberador deja la esfera del significado para abrir la del significante o –pero tal vez sea lo mismo– la del significado. El gesto contenido en el retrato manifiesta la evidencia y la emergencia del

sentido de la obra. Pone la obra al alcance del sentido, trazando correspondencias y líneas de sensibilidad"[338].

[338] "Ainsi que Tilde Swinton l'écrit dans une lettre adressée à Derek Jarman après sa mort, le geste libéré quitte la sphère du signifié pour ouvrir celle du significatif ou bien –mais peut-être est-ce la même—celle de la signifiance. Le geste contenu dans le portrait manifeste l'évidence et l'émergence du sens de l'œuvre. Il reconduit l'œuvre à portée de sens, en traçant des correspondances et des lignes de sensibilité." (Ferrari & Nancy, 2005, pág. 35)

3. EL CUERPO EN/DEL CINE

La imagen del cuerpo que posibilita el cine, gracias al primer plano es la de un cuerpo fragmentado, falto de unidad, en el que cada parte puede mostrarse con independencia del resto, aunque esa independencia no se da sin la extrañeza del espectador. Cabe aquí contraponer –señalando una vez la separación que existe entre ambos autores—la propuesta de Merleau-Ponty quien afirma:

> "Esta psicología y las filosofías contemporáneas tiene por común denominador el presentarnos, no como hacían las filosofías clásicas, el espíritu y el mundo, cada conciencia y los demás, sino la conciencia arrojada al mundo, sometida a la mirada de los demás y aprendiendo de ellos lo que ella es. Buena parte de la filosofía fenomenológica o existencial consiste en asombrarse de esta inherencia del yo en el mundo y del yo en los demás, en describir esta paradoja y esta confusión, en hacer *ver* la unión del sujeto con el mundo, del sujeto con los demás, en lugar de *explicarlo*, como hacían los clásicos, recurriendo al espíritu absoluto. Ahora bien, el cine es particularmente apto para mostrar la unión del cuerpo y el espíritu, del espíritu y el mundo y para expresar uno en otro."[339]

Frente a esta postura que sigue teniendo como objetivo la unidad del cuerpo y el espíritu y del sujeto y el mundo –y que parte, entonces, de una dualidad--, desde la filosofía de Nancy el cine recogería los elementos de fragmentación y dehiscencia adecuados a un pensamiento del cuerpo re-producido y abierto.

En Nosferatu, película de 1922 dirigida por Murnau, se nos presenta una escena en la que un científico observa por su microscopio unos pólipos: "Un pólipo con tentáculos, transparente, casi incorpóreo… casi un fantasma" dice el doctor. El cuerpo del pólipo está doblemente mediado, primero a través del microscopio, y después mediante la grabación y reproducción de la cámara cinematográfica; el resultado es un cuerpo transparente, casi incorpóreo, casi un fantasma. De nuevo un cuerpo que no se deja capturar, cuyos límites son difusos.

---

[339] "Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit et le monde, chaque conscience et les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'expliquer, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre." (Merleau-Ponty, 1966, págs. 72-73)

Retomamos la idea del cuerpo-vídeo, esta vez bajo la clave de que el cine es uno de los lugares de existencia, de venida a presencia, de comunicación y de relación: "el cuerpo no es imagen *-de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamiento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión. (…) El video como un nombre genérico para la téchne de la venida a presencia. La téchne: la técnica, el arte, la mondialización, la creación. (…) Este cuerpo-vídeo, este cuerpo-claridad-de-pantalla es la materialidad gloriosa de la venida" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 47).

Y la exposición en la pantalla como medio de extensión y comparecencia. En este sentido, resulta oportuna la analogía entre la piel y la película. En los textos acerca del cuerpo, Nancy propone la piel como el lugar por excelencia de la exposición y la extensión. Respecto a la película, observa que comparte la misma raíz que la palabra piel[340], remitiéndose ambas a la idea de membrana y alcanzando, por tanto, a las dos, a la piel y a la película, los sentidos de penetración, comunicación, sensibilidad y proyección. Así, la película, como la piel, es un lugar o medio de relación y contacto, soportes delicados que deben ser tratados con conocimiento, con razón verdadera relativa a la fabricación, de lo contrario el contacto puede ser peligroso[341].

> "la película está enteramente hecha en y sobre la piel. Literalmente: piel expuesta [expeausée] (*Pellicula*, pequeña piel.) No sólo la piel llega a la imagen en muy grandes planos, en trozos y masas, con texturas, granos y pelos, huecos y prominencias, ombligo, pezones, pelo púbico, el cuerpo ya desmembrado en la imagen, descuartizado, por zonas; una nuca, una mejilla, un vientre; pero ella, esa piel, está también por todas partes en la imagen salida de una cámara que se ensaña en captar ese frágil acceso a la fuerza desatada."[342]

---

[340] "*Filme* y *película* tienen para empezar el mismo sentido por tener el mismo origen –*pelis*, piel–. Es una piel pequeña, piel delgada; el inglés *film* tenía al principio el sentido de "membrana". En latín tardío, de donde la palabra pasó al francés, *película* designaba la piel suelta, la mondadura de una fruta; la palabra tal vez designara también el prepucio. La piel suelta ya no sirve como envoltorio: ya no es más que delgadez." (Nancy J.-L. , La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, pág. 98)

[341] Laura McMahon propone en su libro *Cinema and contact: the withdrawal of touch in Nancy, Bresson, Duras, and Denis* (McMahon, 2012), una aproximación al cine desde la filosofía de Nancy, poniendo especial atención a cómo la relación del tocar puede ser pareja a la relación que propicia la pantalla entendida esta como membrana que implica una separación.

[342] "Le film est tout entier fait sur la peau. Littéralement : pellicule expeausée (*Pellicula*, petite peau). Non seulement la peau vient à l'image en très gros plans, par pans et masses, avec textures, grains et poils, creux et saillies, nombril, tétons, pubis, corps déjà démembré à l'image, découpé, zoné, une nuque, une joue, un ventre, mais elles est aussi, cette peau, partout dans l'image sortie d'une caméra acharnée à saisir cet accès fragile à la puissance déchaînée" (Nancy, Icône de l'acharnement. Trouble Every Day de Claire Denis, 2001, pág. 60)

El cine, la pantalla y la película son lugares de exposición, lugares que transmiten y transportan a los cuerpos, que los someten a la representación y a la mirada ajena. El cine resalta la extrañeza del cuerpo del otro en más de un sentido. Por un lado, al presentar cuerpos fuera de la norma o de la cotidianeidad, como ocurre en la película ya mencionada de Nosferatu o en Freaks de 1932 dirigida por Tod Browning, pero también por presentar el cuerpo despojado de su materialidad y por ello inaprehensible. Desde la filosofía de Nancy el cuerpo es extraño, inapropiable y de ahí derivan los innumerables esfuerzos en la historia de la filosofía por apropiarse de él, por objetivarlo y esquematizarlo, por encontrar una definición y un significado precisos. El cine expone esa extrañeza y provoca el asombro en los espectadores, que ven cómo un cuerpo se desfigura o se desvanece, se nos aparece su imagen viva y en movimiento a pesar de que la persona que lo encarnaba haya fallecido.

Exposición, en este caso a la mirada de otro. Cuando estamos en la sala de cine, el espacio se ordena de acuerdo a esa mirada, ocupando la pantalla, única fuente de luz, uno de los laterales; de esta forma la mirada está dirigida, entra en diálogo con la película y con la mirada del director que "moviliza la mirada, la pone en guardia. Para empezar y fundamentalmente, su cine [el de Kiarostami] existe para *abrir los ojos*" (Nancy, La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami, 2008, pág. 68). Esta relación de la mirada, como ocurre con el retrato, lleva consigo una distancia, un espaciamiento,

> "la mirada es un miramiento y, por tanto, un respeto. Es una mirada dirigida hacia…, guiada por una atención, por una observancia o por una consideración. La mirada justa es un respeto de lo real mirado, es decir, una atención y una apertura a la fuerza misma de lo real y a su absoluta exterioridad: la mirada no captará esa fuerza, se la dejará comunicar o comunicará con ella" (Nancy, 2008, pág. 90).

En esta obra Nancy traslada al cine la reflexión acerca de la mirada que desarrolló en *La mirada del retrato*. Tras haber propuesto una metafísica cinematográfica que comprende el cine "como lugar de meditación, como su cuerpo y su dominio, como el tener lugar de una relación con el sentido del mundo" (Nancy, 2008, pág. 97), introduce la mirada como elemento primordial en la relación que inaugura el cine. Al igual que ocurre con el retrato, la distancia que guarda la mirada respecto de la imagen proyectada permite y asegura su venida a presencia al mismo tiempo que la saca a su exposición.

La exposición del cuerpo requiere ese respeto, en la medida en que se muestra también se esconde, continuando con el juego que veíamos en relación con el tocar. En los comienzos del cine, aunque también después, es usual recurrir a sombras o reflejos para mostrar sin mostrar, enseñar de refilón momentos de excesiva exposición del cuerpo que principalmente se refieren a escenas sexuales o de muerte. Es lo que ocurre en el Gabinete del doctor Caligari de 1920 dirigida por Robert Wiene en el momento del asesinato de Alan, y de nuevo en Nosferatu cuando el vampiro ataca a Hutter y también cuando lo intenta con Ellen.

Otro de los efectos que provoca la técnica del cine es situar al cuerpo en un espacio extraño. En primer lugar, debido al encuadre y al campo, que delimitan la extensión del espacio visible captado por la cámara, y que, por consiguiente, recorta la realidad; algo parecido a lo que veíamos que ocurría con el rostro en el primer plano. En segundo lugar, los decorados y la puesta en escena, es decir, la relación de los cuerpos y los elementos que aparecen, generan significados y sentidos nuevos. Por ejemplo, y volviendo a la película del Gabinete del doctor Caligari, los decorados están realizados de tal forma que transmiten angustia y claustrofobia, quedan los cuerpos encajonados en el espacio, especialmente evidente cuando aparece el personaje de Cesare que vive en una caja similar a un ataúd.

Esta captura del cuerpo en el espacio del cine es vista, sin embargo, por Nancy desde otra perspectiva; para él “la captura de la imagen en la película (…) solo es captura para ser liberación. El encuadre, la luz, la duración del plano y el movimiento de la cámara liberan un movimiento que es el de una presencia en el proceso de presentarse” (Nancy, 2008, pág. 91). Lo que en un primer momento pueden parecer limitaciones son al final el marco que posibilita la presentación. Por otro lado, la exposición en la pantalla de estos cuerpos enclaustrados y encajonados hace estallar la idea misma de aprisionar y asegurar el cuerpo, ya que lo transmite y lo reproduce indefinidamente más allá de los límites espaciales y temporales.

CONCLUYENDO

"Mais il ne faut jamais conclure "
(Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*)

Si acaso hay que concluir, esto será siempre en gerundio, una acción en trance, *en train de*. Concluir es un gesto infinitamente diferido, la conclusión, de haberla, es todo lo que guarda el movimiento del último trazo de un cuadro, desde que se coge el pincel, se impregna en el pigmento, se alza la mano, se acerca al lienzo, se deslizan las hebras por el lienzo y se vuelve a separar, como se ha hecho innumerables veces antes, desde el inicio del cuadro, con la excepción de que esta vez será, quizás (pues hasta que no ocurre es imposible saber si así será) la última.

La película *Retrato de una mujer en llamas*, de 2019 dirigida por Céline Sciamma, presenta este gesto: Marianne, la pintora, ha terminado el retrato que durante toda la película ha estado haciendo de Heloïse.

Heloïse: – ¿Cómo sabe que ya está?

Marianne: – En algún momento hay que parar.

A continuación, Marianne añade unas pinceladas más

Marianne: – Está listo.

Terminar este cuadro supone que las protagonistas tendrán que separarse, que su amor no tendrá continuidad. El cuadro es aquí el motivo de su encuentro y a la vez de su dolorosa separación. Soltar el pincel no es dar por terminado el cuadro, sino abandonar a su amada a su suerte. "En algún momento hay que parar", no concluir, simplemente parar. Las líneas que aquí siguen no pretenden tampoco concluir ni cerrar, solo parar la escritura, recopilar los pasos que han ido tejiendo el camino para explicar este alto y atisbar, desde aquí, la continuación.

Esta investigación comenzaba con la sospecha de que el planteamiento sobre el cuerpo de Nancy suponía un vuelco para pensar el cuerpo respecto de lo que había sido propuesto hasta entonces. Surgida en el caldo de cultivo de la filosofía francesa de la diferencia, su propuesta radica en el presente y se hace cargo de él: de los cuerpos dañados, amontonados, sobre-significados, del mundo inmundo de los cuerpos en un

horizonte de abandono de sentido. La siguiente sospecha era la de que el cuerpo debía ser pensado desde una perspectiva estética, desde y *con* el arte. De ello daba cuenta *Nus sommes, la peau des images*, una obra cuyo contenido y forma han servido de guía en la investigación por su manera de imbricar la reflexión sobre el cuerpo con las imágenes.

¿Cómo pensar el cuerpo? Este interrogante se hacía manifiesto desde el comienzo; Nancy avisaba de que no se trata de escribir *acerca* del cuerpo, "sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo. Eso fue, y sin duda ya no lo es, un programa de la modernidad" (Nancy, 2010, pág. 13). Un programa que, sin embargo, la modernidad no podía llevar a cabo porque trabajaba con presupuestos que impedían esta escritura, porque en el empeño por escribir el cuerpo se perdió de vista la imposibilidad inherente a este gesto. La identidad consigo mismo del cuerpo era asumida y desde ella se quería escribir; el resultado era, pues, una escritura que se revolvía y se quebraba, una escritura que circundaba el punto ciego que es el cuerpo, sin dar cuenta de él. "Por lo demás no se trata sino de ser *resueltamente moderno*, y no hay programa, sino necesidad, urgencia" (Nancy, 2010, pág. 13). Nancy se percata de que esta tarea debe continuar desde otro lugar, no ya desde los presupuestos modernos, hay que ser más modernos que los modernos. Urge atender el cuerpo[343], urge escribir el cuerpo, pero cómo hacerlo.

> "¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o de hacerlo significar? Uno está tentado de responder con prisa que o bien eso es imposible, que el cuerpo es lo ininscriptible, o bien que se trata de remedar o de amoldar el cuerpo a la misma escritura (bailar, sangrar…). Respuestas sin duda inevitables –sin embargo, rápidas, convenidas, insuficientes: una y otra hablan en el fondo de *significar* el cuerpo, directa o indirectamente, como ausencia o como presencia. Escribir no es significar. Se ha preguntado: ¿cómo tocar el cuerpo? Puede que no sea posible responder a este "cómo", como si de una pregunta técnica se tratara. Pero lo que hay que decir es que eso –tocar el cuerpo, tocarlo, *tocar* en fin– ocurre todo el tiempo en la escritura." (Nancy, 2010, pág. 13)

Todo pasa, entonces, por comprender el tocar de la escritura, la distancia que, como en el trazo del cuadro, se hace presente al escribir. La distancia que remite al exterior, a la

[343] "hay una cuarta parte o un tercio del mundo donde muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos –los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces), y en el resto del mundo, no hay más que es, cuerpos cada vez más numerosos, el cuerpo siempre mutilado (a menudo hambriento, derribado, asesinado, inquieto, y a veces riente, danzarín)" (Nancy J.-L. , Corpus, 2010, pág. 14)

alteridad de la relación. Nancy no hace sino señalar que la escritura toca, toca el cuerpo y toca el sentido, lo saca, tira, extrae; en definitiva: lo expone. "[La escritura] pone de relieve el movimiento del abrirse paso tanto en uno como en otro: la dificultad del abrirse paso, incierto, siempre retomado (es decir, a la vez, siempre recomenzado y siempre retirado), de un pasaje para el sentido ahí donde no hay sentido" (Nancy, En torno a la noción de comunidad literaria, 2014, pág. 25). La escritura incide en la apertura, incide en la existencia porque conlleva un *ex*, el de la exposición; el cuerpo así, *ex*crito, "no es ni substancia, ni fenómeno, ni carne, ni significación. Sólo el ser-excrito" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 19). Desde esta convicción hemos abordado la cuestión del cuerpo en Nancy, desde una escritura que toca el cuerpo, una escritura que no puede ser otra cosa que una escritura estética. Si ha de tocar el cuerpo y el sentido, si el cuerpo y el sentido son ya, siempre, tocados, tal gesto es estético: atañe a la sensibilidad, a la piel, al desnudo, al color y al ritmo.

La interpretación que aquí se ha propuesto para pensar el cuerpo ha sido, haciéndonos eco de la *excritura*, pensarlo *con* imágenes. No únicamente mediante imágenes, sino a modo de imagen, es decir, desde su exposición. A medida que hemos circundado el cuerpo, tocándolo, tanteándolo, se han desprendido cuestiones que, de forma orgánica, atañen también a la imagen hasta concluir en lo que Nancy llama el *cuerpo-vídeo*.

Este tanteo no ha perdido de vista las preguntas de las que partíamos, entre ellas aquella que cuestionaba el lugar desde donde había sido pensado el cuerpo, advirtiendo que, en la tradición filosófica occidental, este pensamiento había recaído fundamentalmente en la distinción entre alma y cuerpo y en la presuposición de que el cuerpo tenía que ser una propiedad del "yo", *ego* o sujeto. Nancy se posiciona ante estos pensamientos del cuerpo. Se desliga del dualismo alma/cuerpo, aunque continúa utilizando ambos términos, y abraza la expresión freudiana "psique es extensa". Su mirada deconstructiva a la tradición hace ver cómo en esa división que ha perdurado –con distintos nombres– largos siglos, se encuentra un principio de identidad y unidad que debía ser salvaguardado a toda costa y que, el propio carácter diferencial del cuerpo, ponía en peligro una y otra vez. Respecto a la propiedad del cuerpo, esta guarda también, en la tradición fenomenológica, un papel de garantía frente a la inestabilidad de un cuerpo extraño, al que no tenemos acceso completo y que, quizás, no pueda ser fijado en el esquema normal/anormal.

Lo que resulta de la reflexión por el lugar desde el que ha sido pensado el cuerpo es la confirmación de una sospecha: el empeño por delimitar, asegurar y explicar el cuerpo esconde un principio de no identidad consigo que sobrepasa los esquemas del pensamiento moderno del que aún hoy somos herederas.

La pregunta podía formularse también atendiendo al sentido del cuerpo. Acabamos de decir, con Nancy, que no se trata de significar el cuerpo, lo que no exime a quien se proponga pensar el cuerpo, de hablar del sentido del cuerpo. Lo que sí que hay que hacer es cuestionar la noción de sentido para escuchar en ella tanto el sentido inteligible como el sentido sensible. De esta manera el cuerpo ha sido introducido en el corazón del sentido, ya que la sensibilidad apela directamente a los sentidos del cuerpo y a su dimensión relacional, es decir, a la relación entre los cuerpos, cuyas expresiones predilectas en la filosofía de Nancy son el tocar y la relación sexual. Comprender el sentido desde su dimensión sensitiva implica observar su apertura desde la relación, asumiendo la fractura y el espaciamiento que conlleva la compartición: el sentido ha de ser compartido.

Atender a los sentidos del cuerpo supone advertir en él la apertura y la convergencia de lo uno y lo otro. Advertir la dimensión limítrofe que ocupa el cuerpo entre dentro y fuera. Así lo vemos cuando Nancy habla del cuerpo como escena:

> "Ese cuerpo se presenta abriéndose a sí mismo: a eso solemos llamarlo "los sentidos". Pero, al mismo tiempo que reciben las informaciones sensoriales, los sentidos las emiten por su propia cuenta, si puedo decirlo así. Una vez más, el ojo ve pero también mira. Mirando expone, arroja delante de él algo de lo que para él es ver y ser visto. Y siempre, por añadidura, sabiendo que no puede verse. Todo esto se da en una mirada de esos ojos en los que, como escribe Proust, "la carne se trasforma en espejo y nos ofrece la ilusión de dejarnos, más que en las otras partes del cuerpo, aproximarnos al alma"." (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 325)

Atender a la apertura de sentido nos ha llevado a cuestionar la idea de relación entendida como equivalencia, como lazo entre dos términos previos. En lugar de esto, la relación, en el pensamiento de Nancy, es *sin* relación, en otras palabras, sin culminación ni restitución. La relación trastoca la lógica binaria al constituir el tercero incluso, ya no se puede hablar, sin resto, de interior/exterior, propio/impropio. De ahí que la relación sin relación se torne paradigmática en la relación sexual, ya que ella es inconmensurable

por la alteridad radical que implica el otro. A su vez, el tocar, aparece aquí como clave de pensamiento del sentido, puesto que moviliza el orden sensitivo bajo la premisa de que la ley del tocar es la separación, introduciendo así un no-tocar en el corazón del contacto.

La sensibilidad ocupa un lugar protagonista en el pensamiento, no solo del cuerpo y el arte, sino también del sujeto, otro de los aspectos que la filosofía de Nancy trabaja y en el que vemos que su propuesta es siempre estética. En las grandes filosofías del sujeto, el sentirse –la reflexividad del sentirse, del tocarse–, aparece como núcleo de constitución de la subjetividad, sin embargo, la identidad entre lo tocado y lo tocante se desborda en el mismo gesto, pues se trata de una relación y, por ende, está atravesada por la alteridad que impide la vuelta, el retorno en el "sí mismo", pues en toda relación hay un "re", una vuelta. No es de extrañar que Nancy tenga muy presente la pregunta por el sujeto, ya que éste ha utilizado el cuerpo y su sensibilidad para instaurarse. Utilizamos el reflexivo instaurar*se* adrede porque la historia del sujeto comienza con la suposición de sí mismo. Esto es lo que ha sido trabajado en el cuarto capítulo de la tesis, cuyo resultado es una comprensión del sujeto atravesado por la necesidad de suponerse y representarse –de nuevo la mirada estética está presente–, lo que denota que aquello que quiere asegurar –su unidad e identidad– no es evidente. Cuando pasamos a observar el sujeto en su representación en imágenes, lo que ocurre es que se muestra ahí la estructura del sujeto, que no es otra que su exposición. A esta conclusión llega Nancy y de ella se deriva la presencia del trazo como el gesto que hace surgir la figura delimitándola, lo que, a su vez, conlleva un desplazamiento de la dicotomía realidad/apariencia.

El interés por seguir la relación entre cuerpo e imagen pasa por preguntarse qué tienen en común. La respuesta es compleja, no hay una sola cosa que tengan en común, ni siquiera este planteamiento resulta muy significativo, ya que no resolvería la cuestión de fondo. Lo que sí resulta claro es que tanto para entender el cuerpo como para entender la imagen era preciso dar cuenta de la técnica tal y como aparece en la obra de Nancy. Esto es así porque los cuerpos existen en el mundo que es creado, organizado y operante técnicamente, es decir, en el origen se halla la técnica: el *con* está intrincado en el *ex* de la creación *ex nihilo*. Esta premisa, fundamentada en la filosofía de Nancy, trastoca la distinción entre naturaleza y técnica hasta hacer decir a nuestro filósofo que "no hay naturaleza". La concepción técnica del mundo es necesaria para el siguiente paso:

pensar los cuerpos ecotécnicos. Así se alcanza una definición de mundo como circulación de sentido, es decir, pensado desde la pluralidad, desde la relación. El mundo no es más que los puntos de tangencia y separación que se articulan en el *con* de "unos con otros".

Entendemos excesivo pretender que en las páginas precedentes se haya dado una definición de mundo satisfactoria, pero sí, al menos, suficiente para pensar la configuración técnica del mundo que pasa por hacernos cargo de que la técnica suple la naturaleza. Se ha introducido aquí la noción de suplemento para ver que el origen es técnico, es decir, suplemento de suplemento. Se desplaza así el discurso de la naturaleza pura e ideal para dejar paso a la idea de que todo lo que acontece lo hace técnicamente, introduciendo la alteridad propia de la relación. Gracias a este desarrollo se ha podido llegar a la ecotecnia, término empleado por Nancy para apelar a la existencia técnica que también define como el trazado entre los cuerpos. Retomando lo que ya hemos asentado acerca del tocar, se puede asumir que la relación entre los cuerpos guarda la lógica técnica, la lógica de la no saturación, apertura, alteridad.

No hemos dejado de lado la imagen en esta discusión. Paralelamente, la reflexión por la imagen sigue un camino similar. Para empezar no se puede pensar sin el contexto del arte y en todo momento al hablar de imagen la hemos referido a las imágenes del arte, no se trata entonces de la imagen mental u otras concepciones de la imagen. Hemos emprendido desde aquí la tarea de si no resolver, sí posicionar la filosofía de Nancy ante la pregunta ¿arte o técnica? La postura de nuestro filósofo es que las artes son ante todo técnicas. Esto es así porque, en primer lugar, el arte es lugar de apertura para la existencia, definición que no queda lejos de la de la técnica como lógica inherente al origen del mundo. En segundo lugar, ambas, arte y técnica, están en falta de fines respecto a una supuesta Naturaleza que albergara los fines en ella misma; esto acarrea la concepción de producción sin finalidad, mero sacar adelante, exponer. Asimismo, las artes se presentan de manera plural porque su origen es plural, es técnico, hay un toque en el origen de los sentidos que dan cuenta de la pluralidad de las artes. Esto lleva al último motivo, el de que el arte expone la fragmentación del sentido, la interrupción, lo cual ocurre también para la técnica, que consiste en la introducción de las diferencias.

La cuestión de la fragmentación y la pluralidad de las artes tiene que trasladarse al caso concreto de la imagen. A este respecto se ha propuesto la expresión "la partición de las imágenes", tomando prestado el título de la recopilación de textos *La partición de las*

artes. Nos hacemos eco también de las palabras de Miguel Corella en la presentación de esta obra: "La filosofía de Nancy se manifiesta en estas páginas como un pensamiento del límite; pensamiento que explora las intersecciones, los rozamientos, los pliegues y repliegues que delimitan las fronteras siempre permeables entre las artes" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 10). De igual manera, las imágenes responden a este carácter de intersección, rozamiento, pliegue y repliegue. Hemos comprobado que en ellas se juega la dinámica de la mímesis entendida no como copia de un modelo, sino como originaria. Es decir, la mímesis que opera en las imágenes está conmovida por la *méthexis*, por el deseo de participación y compartición que es lo que revela la figura, extrayéndola del fondo. De esta manera, la imagen conserva su rol como producto reproducido, pero se libera de la pretensión de situarse con relación a un original. Este discurso respalda la definición de imagen que propone Corella, "la imagen es (…) apertura a la presencia, no ya a la representación de una idea o pensamiento, sino el pensamiento-ahí, abriéndose a la presencia" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 21). La imagen se erige como uno de los lugares de apertura de sentido, precisamente por albergar la lógica de la re-producción originaria.

Hemos alcanzado una comprensión del cuerpo y la imagen que nos permite acercarnos a una propuesta novedosa, la de la imagen-cuerpo o el cuerpo hecho imagen. Ha de entenderse esta combinación de manera ambivalente, podríamos aventurar que al igual que la imagen es el presentarse del cuerpo, la imagen también está atravesada por la corporalidad. La imagen expone la imposibilidad de apropiación del cuerpo porque ella es arte-técnica e introduce la alteridad en sí. Nancy llega a decir que el "*entre* los cuerpos" se da a la manera de la imagen, ya que no es otra cosa que la exposición. De ahí surge el último elemento de este discurrir: el cuerpo-vídeo.

El cuerpo-vídeo es la concreción de la tesis que sustenta este trabajo: pensar el cuerpo en imagen, en especial la imagen cinematográfica, permite acoger su inapropiabilidad, no identidad, carácter relacional y deseo de reconocimiento. Porque la exposición que adviene en la reproducción técnica del cuerpo en la pantalla del cine hace explícita la distancia y la alteridad propia del contacto y la comunicación que, a su vez, permite y acompaña.

Esta idea que, insistiendo en su carácter no concluyente, podríamos llamar conclusión o propuesta de interpretación, merecería una continuidad que las condiciones espacio temporales no nos han permitido más que esbozar en la coda.

A la reflexión de Nancy por el cine deberían acompañar muchas otras: la de Derrida y sus fantasmas, que no deja de apelar a un cierto deseo y disfrute, "el cine actuaba sobre mí como una droga, la diversión por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo" (Derrida, 2002, pág. 92). También las reflexiones de Artaud, que entiende el cine como subversión, "el cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica" (Artaud, 1973, pág. 7); y Deleuze, quien observa en la imagen cinematográfica una nueva práctica de las imágenes y los signos. Indudablemente este futuro recorrido debería también pasar por Walter Benjamin, Krakauer, Susan Sontag, Chantal Akerman, Agnes Vardá y Godard.

Cerramos este trabajo con la promesa de continuar ahondando en la filosofía de Nancy de la mano de pensadores, pensadoras, cineastas y artistas. Estas líneas se convierten así en un nuevo punto de partida. Un punto que concentra la gravedad del cuerpo, su peso. Si el alma es la experiencia del cuerpo, esperamos haber insuflado de alma estas páginas, hacer pesar el cuerpo del texto, haber existido con él. Dejemos que las últimas líneas de *Corpus* sean también las últimas de este trabajo:

> "Hay que comprender que al margen de todos los gestos de valorización, de jerarquización, de evaluación que han sido unidos por toda una inmensa tradición a la subordinación del cuerpo, a su sumisión, e incluso a su abyección, al margen de todos los indicios de *des*valorización, habría en efecto en el cuerpo como tal, en tanto que "sentirse", tal estructura de dejar fuera que no se puede hablar del cuerpo sin hablar de él como de *otro*, otro indefinidamente otro, indefinidamente fuera. Lo que quiere decir sin rechazarlo, no ponerlo con el desecho, tampoco se trata de reanimarlo y reincorporarlo como si él fuese el alma. (…) No se piensa el cuerpo si no se lo piensa como pesado. Y si el cuerpo es pesado, hace falta que pese con todo su peso y dé su plena medida (un peso es una medida), y esta medida es siempre la medida de un afuera, una medida que no se deja reconducir a la medida unitaria del adentro o del interior. El peso del cuerpo, hace falta que eso pese hasta el punto en que se vuelva imposible sublimar ese peso, animarlo, espiritualizarlo –en una palabra, retirarlo de su afuera. Es ese peso del cuerpo lo que yo quería volver un poco más sensible al hablar, un poco como por una última vez, del alma como la experiencia del cuerpo" (Nancy, Corpus, 2010, pág. 100).

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inicia con la hipótesis de que el cuerpo y la imagen se necesitan mutuamente en la filosofía de Jean-Luc Nancy. La preocupación por pensar el cuerpo desde una perspectiva estética se gesta en un contexto intelectual y social en el que ambas nociones son puestas en cuestión, tanto desde el pensamiento, con el auge de las teorías de género, el giro afectivo, el transhumanismo o los nuevos materialismos, que ponen el cuerpo en el centro de su reflexión, como desde las prácticas artísticas entre las que destacan la *performance*, el *body painting*, las instalaciones, etc., (cabe apuntar que el cuerpo ha sido el objeto del arte desde sus inicios, baste con recordar las manos en negativo de las cuevas prehistóricas).

Se trata de una investigación centrada y acotada al pensamiento del filósofo francés, lo que hace de sus obras el principal recurso. En su lectura y análisis se observa el entrelazamiento de las dos nociones fundamentales del estudio, lo que no impide que se abra el diálogo con otras cuestiones de una magnitud y presencia imperantes en la historia de la filosofía como son las de alma, sujeto, sentido, mundo, técnica y arte. El deslizamiento del discurso entre estas cuestiones da cuenta de hasta qué punto el problema del cuerpo permea la filosofía en sus diferentes ámbitos. No se trata, entonces, de un sujeto aislado, sino en permanente relación con muchos otros. Lo mismo ocurre con la cuestión estética, que no es aquí tomada tanto como un ámbito filosófico particular, como una región del conocimiento, sino como una perspectiva desde la que abordar los diferentes desafíos a los que se enfrenta la filosofía de Nancy. La perspectiva estética puede comprenderse desde dos vertientes, siendo ambas convergentes: la de la percepción sensible y la del interés por el arte. Es en la conjunción de ambas vertientes donde se sitúa la reflexión sobre el cuerpo.

OBJETIVOS

El objetivo de la investigación es asumir, si bien no pretender responder de manera definitiva, la pregunta ¿cómo pensar el cuerpo? Y, una vez planteada la hipótesis: el cuerpo ha de pensarse con las imágenes, la pregunta torna en esta otra ¿cómo pensar el cuerpo con las imágenes? Este planteamiento supone esclarecer una serie de factores que atañen a la pregunta misma.

En primer lugar, el *con* que se introduce entre el cuerpo y las imágenes responde a una concepción relacional de la ontología elaborada por Nancy. Desde la comprensión de la existencia que se deriva de esta ontología, como estar fuera de sí, a flor de piel, expuestos unos a otros, se alcanza la noción de exposición, que Nancy matiza mediante el neologismo *expeausition*. De esta manera, el cuerpo, mediante la piel, entra en el corazón de la existencia.

Otra de la cuestiones a tener en cuenta es la de la propiedad del cuerpo establecida como fundamento de la identidad del sujeto consigo mismo. Uno de los objetivos de este trabajo es analizar este presupuesto en las teorías fenomenológicas, para liberar al cuerpo del papel de garante de la estabilidad del sujeto moderno y poder observar en él tanto el deseo de propiedad y reconocimiento como su imposibilidad debida a su carácter relacional. En la tensión que opera entre deseo –que también es deseo del otro, de sí mismo, de culminación, como se aprecia mediante el estudio de la relación sexual– y alteridad, o en otras palabras, entre identidad y diferencia; en esa tensión se juega el acercamiento al cuerpo sin pretensión de significarlo, sino de tocarlo.

Tocar al cuerpo es, pues, otra manera de formular el objetivo de esta investigación. Y en esta fórmula se encuentra también el lugar que juega la imagen. Las imágenes, en tanto que atravesadas por una partición intrínseca que libera la pluralidad del origen, se corresponden con la exposición técnica –aparece así uno de los temas clave–; es decir, en la exposición que las define hay un salir fuera de sí que opera al modo de la técnica: introduciendo diferencias en el origen.

El último de los objetivos de la investigación es proponer la imagen cinematográfica como lugar privilegiado para pensar el cuerpo. La reproductibilidad inherente a este tipo de imágenes incide en el carácter diferido, titilante y espasmódico de la imagen; la distancia que opera en la proyección de la imagen, previamente grabada, en la pantalla acentúa el juego de no-tocar en la relación que abre este arte con y del mundo.

RESULTADOS

Esta investigación parte de la convicción de que la filosofía de Nancy puede pensar el cuerpo desde un lugar que se haga cargo de sus diferencias, oscuridades y

contradicciones. Ese lugar es la estética y la perspectiva deconstructiva. No se trata de inaugurar un nuevo discurso sobre el cuerpo, sino de permitirle la expresión fuera de los esquemas de la tradición filosófica que se ha esforzado por hacerlo encajar en dicotomías como dentro/fuera, propio/impropio, limpio/sucio, uno/múltiple, etc.

La conclusión que se puede extraer de la investigación es que el pensamiento del cuerpo debe pasar por una estética que se haga cargo del carácter relacional de las imágenes. Sólo así podemos crear el espacio de pensamiento adecuado para un cuerpo que se re-produce en imágenes y al modo de las imágenes. Es, por tanto, un pensamiento que atiende a la actualidad más radical –como si el cuerpo no hubiera sido desde siempre expuesto en imágenes, habría que añadir con justa ironía–. Por eso, el recorrido de esta investigación se dirige hacia el concepto de cuerpo-vídeo, que Nancy propone en *Corpus* y que reúne las condiciones representativas, diferenciales, técnicas y productoras de la imagen-vídeo, o de la imagen cinematográfica. Esta propuesta pone en valor a las imágenes, no con afán de ensalzar una sociedad hipermediatizada, sino dando a las imágenes su lugar como productoras de mundo, un mundo que hay que seguir pensando y cuya obstrucción no puede achacarse, sin más, a un exceso de producción de imágenes.

El trabajo hasta aquí realizado ha situado, en una suerte de mapa conceptual, una serie de nociones presentes en el pensamiento del autor y organizadas aquí en torno a la reflexión por el cuerpo como son la de límite, figura, identidad, sujeto, retrato, sentido, relación sexual, tocar, deseo, caricia, creación, mímesis. Situar estos términos en el horizonte de la comprensión del cuerpo desde una perspectiva estética ha permitido, por un lado, esclarecerlos al otorgarles un contexto, y, por otro lado, comprobar que la filosofía de Nancy es una filosofía del cuerpo. Ciertamente no cabían demasiadas dudas al respecto, Nancy es considerado uno de los grandes pensadores del cuerpo en la filosofía contemporánea, sin embargo, el recorrido por sus textos plasmado en este trabajo demuestra que no sólo hay en su filosofía un gran interés por este tema, sino que su pensamiento *grosso modo* se construye como una filosofía del cuerpo. Diríamos que el cuerpo se reproduce en cada palabra, impregna cada página, se expone en cada obra y toca a cada uno de sus lectores.

ABSTRACT

INTRODUCTION

This research begins with the hypothesis that the body and the image need each other in Jean-Luc Nancy's philosophy. The concern for thinking about the body from an aesthetic perspective arises in an intellectual and social context in which both notions are questioned, both in terms of thought, with the rise of gender theories, the affective turn, transhumanism or the new materialisms, which place the body at the centre of their reflection, and in terms of artistic practices, among which performance, body painting, installations, etc., stand out (it should be noted that the body has been the object of art since its beginnings, suffice it to recall the negative hands in prehistoric caves).

We centre and limit this research to the thought of the french philosopher, the later which will constitute the main resource of our manuscript. We observe in its reading and analysis the intertwining of the two fundamental notions of the study (i. e. the body and its aesthetics) which does not prevent the opening of a dialogue with other questions of a magnitude and presence prevailing in the history of philosophy, such as those of soul, subject, meaning, world, technique and art. The slippage of the discourse between these questions shows the extent to which the problem of the body permeates philosophy in its different spheres. It is not, then, an isolated subject, but one in permanent relation to many others. The same is true of the aesthetic question, which is here taken not so much as a particular philosophical field, as a region of knowledge, but as a perspective from which to approach the different challenges facing Nancy's philosophy. The aesthetic perspective can be understood in two ways, both of which converge: that of sensitive perception and that of interest in art. It is in the conjunction of these two aspects that reflection on the body is situated.

OBJECTIVES

The aim of this research thesis is to take up, though not pretending to answer definitively, the question of how to think the body. After posing the following hypothesis: the body has to be thought with images, the question then becomes: how to think the body with images? This approach presupposes clarifying a series of factors concerning the question in itself.

In the first place, the connection between the body and images answers to a relational conception of ontology elaborated by Nancy. From the understanding of existence that derives from this ontology, as being outside oneself, on the surface, exposed to each other, the notion of exposure is reached, which Nancy qualifies by means of the neologism *expeausition*. In this way, the body, through the skin, enters into the heart of existence.

Another of the questions we will address is that of the property of the body established as the foundation of the identity of the subject with itself. One of the aims of this thesis is to analyse this presupposition in phenomenological theories, in order to free the body from the role of guarantor of the stability of the modern subject and to be able to observe in it both the desire for ownership and recognition and its impossibility due to its relational character. In the tension that operates between desire –which is also desire for the other, for oneself, for culmination, as can be seen through the study of the sexual relationship– and otherness, or in other words, between identity and difference; it is in this tension that the approach to the body is played out, without the pretence of signifying it, but rather of touching it.

Touching the body is, then, another way of formulating the objective of this research. And in this formula we also find the place played by the image. Images, insofar as they are traversed by an intrinsic partition that liberates the plurality of the origin, correspond to the technical exhibition –thus one of the key issues–; that is to say, in the exposition that defines them, there is a going out of oneself that operates in a technical manner: introducing differences in the origin.

Finally, our last research goal will be to propose the cinematographic image as a privileged place for thinking about the body. The inherent reproducibility of this type of images affects the deferred, flickering and spasmodic character of the image; the distance that operates in the projection of the previously recorded image on a screen, accentuates the game of non-touching in the relation that this art opens up with and of the world.

RESULTS

This research starts from the conviction that Nancy's philosophy can think the body from a place that takes in charge its differences, obscurities and contradictions. That place is aesthetics and the deconstructive perspective. It is not a matter of inaugurating a new discourse on the body, but of allowing it to express itself outside the schemes of the philosophical tradition that has endeavoured to make it fit into dichotomies such as inside/outside, proper/improper, clean/dirty, one/multiple, etc.

The conclusion that can be drawn from this research is that thinking about the body must go through an aesthetics that takes on board the relational character of images. Only in this way can we create the right space of thought for a body that re-produces itself in images and in the way of images. It is, therefore, a thought that attends to the most radical present as if the body had not always been exposed in images, one might add with a touch of irony. For this reason, this research is directed towards the concept of the body-video, which Nancy proposes in *Corpus* and which brings together the representative, differential, technical and productive conditions of the video-image, or the cinematographic image. This proposal adds value on images, not with the aim of extolling a hypermediatised society, but by giving images their place as producers of the world, a world that must continue to be thought about and whose obstruction cannot simply be blamed on an excess of image production.

The work carried out so far has situated, in a sort of conceptual map, a series of notions present in the author's thought and organised here around the reflection on the body, such as limit, figure, identity, subject, portrait, meaning, sexual relation, touching, desire, caress, creation, mimesis. Placing these terms on the horizon of the understanding of the body from an aesthetic perspective has allowed, on the one hand, to clarify them by giving them a context, and, on the other hand, to prove that Nancy's philosophy is a philosophy of the body. There was certainly not much doubt in this respect, Nancy is considered one of the great thinkers of the body in contemporary philosophy, however, the survey of his texts in this work shows that not only is there in his philosophy a great interest in this subject, but that his thought is constructed grosso modo as a philosophy of the body. We can say that the body is reproduced in each word, permeates each page, is exposed in each work and touches each of his readers.

RÉSUMÉ

INTRODUCTION

Nous partons, dans ce manuscrit, de l'hypothèse que le corps et l'image ont besoin l'un de l'autre selon la philosophie de Jean-Luc Nancy. Le souci de penser le corps dans une perspective esthétique s'inscrit dans un contexte intellectuel et social dans lequel ces deux notions sont remises en question, tant au niveau de la pensée, avec l'essor des théories du genre, de le tour affective, du transhumanisme ou des nouveaux matérialismes, qui placent le corps au centre de leur réflexion, qu'au niveau des pratiques artistiques, parmi lesquelles se distinguent la performance, le body painting, les installations, etc, (il convient en outre de noter que le corps a été l'objet de l'art depuis ses débuts. Les mains négatives dans les grottes préhistoriques n'en sont que des rappels frappants).

La recherche est centrée et limitée à la pensée du philosophe français, ce qui fait de ses œuvres la ressource principale. Dans sa lecture et son analyse, on observe l'entrelacement des deux notions fondamentales de l'étude, ce qui n'empêche pas l'ouverture d'un dialogue avec d'autres questions d'une ampleur et d'une présence prépondérantes dans l'histoire de la philosophie, comme celles de l'âme, du sujet, du sens, du monde, de la technique et de l'art. Le glissement du discours entre ces questions montre à quel point le problème du corps imprègne la philosophie dans ses différentes sphères. Il ne s'agit donc pas d'un sujet isolé, mais d'un sujet en relation permanente avec de nombreux autres. Il en va de même pour la question esthétique, qui est ici prise non pas tant comme un champ philosophique particulier, comme une région du savoir, mais comme une perspective permettant d'aborder les différents défis de la philosophie nancéienne. La perspective esthétique peut être comprise de deux manières, toutes deux convergentes: celle de la perception sensible et celle de l'intérêt pour l'art. C'est dans la conjonction de ces deux aspects que se situe la réflexion sur le corps.

LES OBJECTIFS

L'objectif de cette étude est de reprendre la question de savoir comment penser le corps, sans la prétention d'y apporter une réponse définitive. Et, une fois l'hypothèse posée: le corps doit être pensé avec des images, la question devient: comment penser le corps

avec des images? Cette approche suppose de clarifier une série d'éléments qui concernent la question elle-même.

En premier lieu, le lien entre le corps et les images répond à une conception relationnelle de l'ontologie élaborée par Nancy. De la compréhension de l'existence qui découle de cette ontologie, comme étant hors de soi, à la surface, exposée l'une à l'autre, découle la notion d'exposition, que Nancy qualifie à l'aide du néologisme *expeausition*. Ainsi, le corps, par la peau, entre au cœur de l'existence.

Une autre question à prendre en compte est celle de la propriété du corps établie comme fondement de l'identité du sujet avec lui-même. L'un des objectifs de cette thèse est d'analyser ce présupposé dans les théories phénoménologiques afin de libérer le corps du rôle de garant de la stabilité du sujet moderne et de pouvoir observer en lui, à la fois, le désir de propriété et de reconnaissance, mais également son impossibilité en raison de son caractère relationnel. Dans la tension qui s'opère entre le désir –qui est aussi désir de l'autre, de soi, d'aboutissement, comme le montre l'étude de la relation sexuelle– et l'altérité, autrement dit entre l'identité et la différence, c'est dans cette tension que se joue l'approche du corps, sans la prétention de le signifier, mais plutôt de le toucher.

Toucher le corps est donc une autre façon de formuler l'objectif de cette recherche. Et, dans cette formule, on retrouve aussi la place que joue l'image. Les images, dans la mesure où elles sont traversées par une partition intrinsèque qui libère la pluralité de l'origine, correspondent à l'exposition technique –c'est ainsi qu'apparaît l'un des thèmes clefs– ; c'est-à-dire que dans l'exposition qui les définit, il y a une sortie de soi qui s'opère à la manière de la technique: introduire des différences dans l'origine.

Le dernier objectif de notre étude est de proposer l'image cinématographique comme lieu privilégié de réflexion sur le corps. La reproductibilité inhérente à ce type d'images affecte le caractère différé, vacillant et spasmodique de l'image ; la distance qui opère dans la projection de l'image, préalablement enregistrée, sur l'écran accentue le jeu du non-toucher dans la relation que cet art ouvre *avec* et *du* monde.

RÉSULTATS

Ce travail de recherche part de la conviction que la philosophie de Nancy peut penser le corps à partir d'un lieu qui prend en charge ses différences, ses obscurités et ses

contradictions. Ce lieu est l'esthétique et la perspective déconstructive. Il ne s'agit pas d'inaugurer un nouveau discours sur le corps, mais de lui permettre de s'exprimer en dehors des schémas de la tradition philosophique qui s'est efforcée de le faire entrer dans des dichotomies telles que dedans/dehors, propre/impropre, propre/sale, un/multiple, etc.

La conclusion que l'on peut tirer de cette recherche est que la réflexion sur le corps doit passer par une esthétique qui prenne en compte le caractère relationnel des images. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut créer l'espace de pensée adéquat pour un corps qui se reproduit dans les images et à la manière des images. Il s'agit donc d'une pensée qui s'intéresse à l'actualité la plus radicale –comme si le corps n'avait pas toujours été exposé dans les images, pourrait-on ajouter avec juste ironie. C'est pourquoi cette recherche s'oriente vers le concept de corps-vidéo, que Nancy propose dans *Corpus* et qui réunit les conditions représentatives, différentielles, techniques et productives de l'image-vidéo, ou de l'image cinématographique. Cette proposition valorise l'image, non pas dans le but d'exalter une société hypermédiatisée, mais en donnant à l'image sa place de productrice du monde, un monde qui doit continuer à être pensé et dont l'obstruction ne peut être simplement imputée à un excès de production d'images.

Le travail effectué jusqu'à présent a permis de situer, dans une sorte de carte conceptuelle, une série de notions présentes dans la pensée de l'auteur et organisées ici autour de la réflexion sur le corps, telles que les notions de limite, figure, identité, sujet, portrait, sens, relation sexuelle, toucher, désir, caresse, création, mimésis. Placer ces termes à l'horizon de la compréhension du corps dans une perspective esthétique a permis, d'une part, de les clarifier en leur donnant un contexte et, d'autre part, de prouver que la philosophie de Nancy est une philosophie du corps. Il n'y avait certes pas trop de doute à cet égard, Nancy est considéré comme l'un des grands penseurs du corps dans la philosophie contemporaine, cependant, le parcours de ses textes dans cet ouvrage montre que non seulement il y a dans sa philosophie un grand intérêt pour ce sujet, mais que sa pensée se construit *grosso modo* comme une philosophie du corps. Nous dirions que le corps se reproduit dans chaque mot, imprègne chaque page, s'expose dans chaque œuvre et touche chacun de ses lecteurs.

EN CONCLUANT

"Mais il ne faut jamais conclure".

(Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*)

S'il faut conclure, ce sera toujours au gérondif, une action en transe, en train de. Conclure est un geste infiniment différé, la conclusion, s'il y en a une, est tout ce que retient le mouvement du dernier trait d'un tableau, à partir du moment où le pinceau est pris, imprégné de pigment, où la main se lève, où il s'approche de la toile, où les brins glissent sur la toile et se séparent à nouveau, comme cela a été fait d'innombrables fois auparavant, depuis le début du tableau, à ceci près que cette fois-ci, ce sera, peut-être (car tant que cela n'arrive pas, il est impossible de savoir si ce sera le cas), la dernière.

Le film *Portrait d'une jeune fille en feu*, réalisé par Céline Sciamma en 2019, présente ce geste: Marianne, la peintre, a terminé le portrait qu'elle a fait d'Héloïse tout au long du film

Héloïse: - Comment tu sais que c'est fini?

Marianne: - A un moment donné, il faut s'arrêter.

Marianne donne alors quelques coups de pinceau supplémentaires

Marianne: - C'est prêt.

Finir ce tableau signifie que les protagonistes vont devoir se séparer, que leur amour ne va pas continuer. Le tableau est ici la raison de leur rencontre et en même temps de leur séparation douloureuse. Lâcher le pinceau, ce n'est pas finir le tableau, c'est abandonner sa bien-aimée à son sort. "À un moment donné, il faut s'arrêter", non pas conclure, mais simplement s'arrêter. Les lignes qui suivent n'ont pas l'intention de conclure ou de fermer, seulement d'arrêter l'écriture, de compiler les étapes qui ont tissé le chemin pour expliquer cet arrêt et pour entrevoir, à partir d'ici, la suite.

Cette recherche a commencé par le soupçon que l'approche du corps par Nancy représentait un tournant dans la pensée du corps par rapport à ce qui avait été proposé jusqu'alors. Issue du terreau de la philosophie française de la différence, sa proposition s'enracine dans le présent et le prend en charge: des corps abîmés, empilés, sur-signifiés,

du monde impur des corps dans un horizon d'abandon du sens. Le soupçon suivant était que le corps devait être pensé dans une perspective esthétique, à partir de l'art et avec l'art. C'est ce que propose *Nus sommes, la peau des images*, une œuvre dont le contenu et la forme ont servi de guide à la recherche par sa manière d'imbriquer la réflexion sur le corps et les images.

Comment penser le corps? Cette question a été précisée dès le départ, Nancy prévenant qu'il ne s'agissait pas d'écrire sur le corps, “mais le corps lui-même. Non pas la corporéité, mais le corps. Pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps. Cela fut, et sans doute cela n’est déjà plus, un programme de la modernité” (Nancy, 2000, pág. 12). Un programme que la modernité ne pouvait cependant pas réaliser parce qu'elle travaillait avec des présupposés qui empêchaient cette écriture, parce qu'en voulant écrire le corps, elle perdait de vue l'impossibilité inhérente à ce geste. L'identité du corps avec lui-même étant assumée, et de là le désir d'écrire, il en résulte alors une écriture qui tourne et se brise, une écriture qui cerne l'angle mort qu'est le corps, sans en rendre compte. “Désormais, il ne s'agit plus que d'être *résolument moderne*, et il n'y a pas programme, mais nécessité, urgence” (Nancy, 2000, pág. 12). Nancy réalise que cette tâche doit se poursuivre, à partir d'un autre lieu, et non plus à partir des présupposés modernes, nous devons être plus modernes que les modernes. Il est urgent de s'occuper du corps, il est urgent d'écrire le corps, mais comment le faire?

> "Comment alors toucher au corps, au lieu de le signifier ou de le faire signifier? On est tenté de répondre à la hâte, ou bien que cela est impossible, que le corps, c’est l'ininscriptible, ou bien qu'il s'agit de mimer ou d’épouser le corps à même l'écriture (danser, saigner...). Réponses sans doute inévitables –pourtant rapides, convenues, insuffisantes: l’une comme l’autre parlent au fond de *signifier* le corps, directement ou indirectement, comme absence ou comme présence. Écrire n'est pas signifier. On a demandé: comment toucher au corps? Il n'est peut-être pas possible de répondre à ce "comment"? comme à une demande technique. Mais ce qu'il faut dire, c'est que cela –toucher au corps, toucher le corps, *toucher* enfin– arrive tout le temps dans l'écriture ". (Nancy, 2000, pág. 13)

Tout passe donc par la compréhension du toucher de l'écriture, de la distance qui, comme dans le trait du tableau, est présente dans l'écriture. Distance qui renvoie à l'extérieur, à l'altérité de la relation. Nancy se contente de rappeler que l'écriture touche, touche le corps et touche le sens, l'arrache, le tire, l'extrait, bref: elle le met à nu.

“[L'écriture] met en évidence le mouvement de l'ouverture chez l'un comme chez l'autre: la difficulté de l'ouverture, incertaine, toujours reprise (c'est-à-dire, en même temps, toujours recommencée et toujours retirée), d'un passage pour le sens là où il n'y a pas de sens” (Nancy, En torno a la noción de comunidad literaria, 2014, pág. 25). L'écriture a un impact sur l'ouverture, elle a un impact sur l'existence car elle porte un *ex*, celui de l'exposition ; le corps, ainsi extrait, “n'est ni substance, ni phénomène, ni chair, ni signification. Mais l’être-excrit” (Nancy, Corpus, 2000, pág. 20). C'est à partir de cette conviction que nous avons abordé la question du corps chez Nancy, à partir d'une écriture qui touche le corps, une écriture qui ne peut être qu'une écriture esthétique, si c'est pour toucher le corps et le sens, si le corps et le sens sont déjà, toujours, touchés, un tel geste est esthétique: il concerne la sensibilité, la peau, la nudité, la couleur et le rythme.

L'interprétation proposée ici pour penser le corps a été, en écho à l'écriture, de le penser avec des images. Non seulement par les images, mais en tant qu'image, c'est-à-dire à partir de son exposition. En tournant autour du corps, en le touchant, en l'éprouvant, des questions ont émergé qui, de manière organique, concernent aussi l'image, pour aboutir à ce que Nancy appelle le corps-vidéo.

Cette exploration n'a pas perdu de vue les questions de départ, parmi lesquelles celle qui interrogeait le lieu à partir duquel le corps avait été pensé, en notant que, dans la tradition philosophique occidentale, cette pensée s'était fondamentalement repliée sur la distinction entre l'âme et le corps et sur l'hypothèse que le corps devait être une propriété du "moi", de l'ego ou du sujet. Nancy prend position contre ces pensées du corps. Elle se dissocie du dualisme âme/corps, bien qu'elle continue à utiliser les deux termes, et adopte l'expression freudienne "la psyché est étendue". Son regard déconstructeur sur la tradition montre que dans cette division, qui perdure - sous des noms différents - depuis des siècles, il y a un principe d'identité et d'unité qui doit être sauvegardé à tout prix, et que le caractère différentiel même du corps met sans cesse en danger. Dans la tradition phénoménologique, la propriété du corps joue également le rôle d'une garantie contre l'instabilité d'un corps étranger, auquel nous n'avons pas complètement accès et qui, peut-être, ne peut être fixé dans le schéma normal/anormal.

Ce qui résulte de la réflexion sur le lieu à partir duquel le corps a été pensé, c'est la confirmation d'un soupçon: l'effort de délimitation, de sécurisation et d'explication du

corps cache un principe de non-identité avec lui-même qui dépasse les schémas de la pensée moderne dont nous sommes encore aujourd'hui les héritiers.

La question pourrait aussi être formulée en termes de sens du corps. Nous venons de dire, avec Nancy, qu'il ne s'agit pas de signifier le corps, ce qui ne dispense pas celui qui entreprend de penser le corps de parler du sens du corps. Il s'agit d'interroger la notion de sens pour se mettre à l'écoute du sens intelligible et du sens sensible. Le corps est ainsi introduit au cœur du sens, puisque la sensibilité fait directement appel aux sens du corps et à sa dimension relationnelle, c'est-à-dire à la relation entre les corps dont les expressions favorites dans la philosophie de Nancy sont le toucher et la relation sexuelle. Comprendre le sens à partir de sa dimension sensorielle implique d'observer son ouverture dans la relation, d'assumer la fracture et l'espacement qu'implique le partage: le sens doit être partagé.

Prêter attention aux sens du corps, c'est remarquer l'ouverture et la convergence de l'un et de l'autre. Remarquer la dimension limite que le corps occupe entre l'intérieur et l'extérieur. C'est ce que nous voyons lorsque Nancy parle du corps comme d'une scène:

> “Ce corps se présente en s'ouvrant à lui-même: c'est ce que nous appelons habituellement “les sens”. Mais en même temps qu'ils reçoivent des informations sensorielles, les sens en émettent de leur propre chef, si je puis dire. Encore une fois, l'œil voit, mais il voit aussi. En regardant, il expose, il projette devant lui quelque chose de ce que c'est pour lui de voir et d'être vu. Et toujours, d'ailleurs, en sachant qu'il ne se voit pas lui-même. Tout cela est donné dans un regard de ces yeux où, comme l'écrit Proust, “la chair se transforme en miroir et nous offre l'illusion de nous permettre, plus que dans les autres parties du corps, d'approcher l'âme””. (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 325)

S'attacher à l'ouverture du sens nous a conduit à remettre en cause l'idée de relation entendue comme équivalence, comme lien entre deux termes préalables. Au contraire, la relation, dans la pensée de Nancy, est sans relation, c'est-à-dire sans aboutissement ni restitution. La relation renverse la logique binaire en constituant le tiers même, il n'est plus possible de parler, sans reste, d'intérieur/extérieur, de propre/impropre. Ainsi, la relation sans relation devient paradigmatique dans la relation sexuelle, puisqu'elle est incommensurable en raison de l'altérité radicale impliquée par l'autre. À son tour, le toucher apparaît ici comme une clé pour penser le sens, puisqu'il mobilise l'ordre

sensible en partant du principe que la loi du toucher est la séparation, introduisant ainsi un non-toucher au cœur du contact.

La sensibilité occupe une place protagoniste dans la pensée, non seulement du corps et de l'art, mais aussi du sujet, un autre des aspects que la philosophie de Nancy travaille et dont on voit que la proposition nancéienne est toujours esthétique. Dans les grandes philosophies du sujet, le sentir - la réflexivité du sentir, du toucher - apparaît comme le noyau de la constitution de la subjectivité ; cependant, l'identité entre le touché et le touchant déborde dans le même geste parce qu'il s'agit d'une relation et, par conséquent, elle est traversée par l'altérité qui empêche le retour, le retour. Il n'est pas étonnant que Nancy soit très sensible à la question du sujet, puisque le sujet a utilisé le corps et sa sensibilité pour s'établir. Nous employons à dessein le réflexif " s'établir " car l'histoire du sujet commence par la supposition du moi. C'est ce qui a été travaillé dans le quatrième chapitre de la thèse, dont le résultat est une compréhension du sujet traversé par le besoin de s'assumer et de se représenter - une fois de plus le regard esthétique est présent - ce qui dénote que ce qu'il veut assurer: son unité et son identité, n'est pas évident. Lorsque nous passons à l'observation du sujet dans sa représentation en images, ce qui se passe, c'est que la structure du sujet s'y montre, qui n'est autre que son exposition. Nancy arrive à cette conclusion et en déduit la présence du trait comme le geste qui fait émerger la figure, en la délimitant, ce qui, à son tour, entraîne un déplacement de la dichotomie réalité/apparence.

L'intérêt de suivre la relation entre le corps et l'image implique de se demander ce qu'ils ont en commun, la réponse est complexe, il n'y a pas une seule chose qu'ils ont en commun, même cette approche n'est pas très significative car elle ne résoudrait pas la question de base. Ce qui est clair, c'est que pour comprendre à la fois le corps et l'image, il était nécessaire de rendre compte de la technique telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Nancy. Il en est ainsi parce que les corps existent dans le monde techniquement créé, organisé et opérationnel, c'est-à-dire à l'origine de la technique: le avec est intégré dans l'ex de la création ex nihilo. Cette prémisse, fondée sur la philosophie de Nancy, renverse la distinction entre nature et technique au point de faire dire à notre philosophe qu' “il n'y a pas de nature”. La conception technique du monde est nécessaire pour l'étape suivante: penser les corps écotechniques. On parvient ainsi à une définition du monde comme circulation du sens, c'est-à-dire à une pensée de la pluralité, de la

relation. Le monde n'est rien d'autre que les points de tangence et de séparation qui s'articulent dans l'avec du “l'un avec l'autre”.

Il nous semble excessif de prétendre que les pages précédentes ont donné une définition satisfaisante du monde, mais au moins suffisant pour penser la configuration technique du monde, ce qui implique de se rendre compte que la technique complète la nature. La notion de supplément a été introduite ici pour voir que l'origine est technique, c'est-à-dire supplément de supplément. Le discours de la nature pure et idéale est ainsi déplacé pour faire place à l'idée que tout ce qui arrive le fait techniquement, introduisant l'altérité inhérente à la relation. Grâce à cette évolution, il a été possible d'arriver à l'écotechnie, terme utilisé par Nancy pour faire appel à l'existence technique qu'il définit également comme le tracé entre les corps. En reprenant ce que nous avons déjà dit à propos du toucher, on peut supposer que la relation entre les corps conserve la logique technique, la logique de la non-saturation, de l'ouverture, de l'altérité.

Nous n'avons pas laissé l'image de côté dans cette discussion. En même temps, la réflexion sur l'image suit un chemin similaire. Tout d'abord, il est impossible de penser sans le contexte de l'art, et à chaque fois que nous avons parlé de l'image, nous nous sommes référés aux images de l'art, et non à l'image mentale ou à d'autres conceptions de l'image. Nous avons entrepris à partir d'ici la tâche, sinon de résoudre, du moins de positionner la philosophie de Nancy face à la question: art ou technique? La position de notre philosophe est que les arts sont d'abord et avant tout techniques. Il en est ainsi parce que, en premier lieu, l'art est un lieu d'ouverture à l'existence, définition qui n'est pas éloignée de celle de la technique comme logique inhérente à l'origine du monde. Ensuite, l'art comme la technique s'opposent à une supposée Nature qui porterait en elle les fins, ce qui conduit à la conception d'une production sans finalité, qui n'a pour but que de mettre en avant, d'exposer. De plus, les arts sont présentés de manière plurielle parce que leur origine est plurielle, elle est technique, il y a une touche dans l'origine des sens qui explique la pluralité des arts. Cela conduit au dernier motif, que l'art expose la fragmentation du sens, l'interruption, comme pour la technique, c’est-à-dire, introduire des différences.

La question de la fragmentation et de la pluralité des arts doit être transférée au cas concret de l'image. À cet égard, l'expression "la partition des images" a été proposée, empruntant le titre au recueil de textes La partition des arts. Et nous reprenons également les mots de Miguel Corella dans la présentation de cet ouvrage: “La

philosophie de Nancy se manifeste dans ces pages comme une pensée de la limite ; une pensée qui explore les intersections, les frictions, les plis et les replis qui délimitent les frontières toujours perméables entre les arts" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 10). Les images répondent également à ce caractère d'intersection, de friction, de pli et de repli. Nous avons vu que s'y joue la dynamique de la mimésis, entendue non pas comme copie d'un modèle, mais comme originaire. Autrement dit, la mimesis qui opère dans les images est touchée par la *méthexis*, par le désir de participation et de partage, qui révèle la figure en l'extrayant de l'arrière-plan. L'image conserve ainsi son rôle de produit reproduit, mais elle est libérée de la prétention de se situer par rapport à un original. Ce discours soutient la définition de l'image proposée par Corella, "l'image est (...) ouverture à la présence, non plus à la représentation d'une idée ou d'une pensée, mais la pensée-là, s'ouvrant à la présence" (Nancy, La partición de las artes, 2013, pág. 21). L'image est l'un des lieux de l'ouverture du sens précisément parce qu'elle abrite la logique de la re-production originaire.

Nous sommes parvenus à une compréhension du corps et de l'image qui nous permet d'aborder une nouvelle proposition, celle du corps-image, ou du corps fait image. Cette combinaison doit être comprise de manière réciproque, c'est-à-dire que, de même que le corps se présente sous la forme de l'image, l'image est également traversée par la corporéité. L'image expose l'impossibilité de s'approprier le corps parce qu'elle est art-technique et qu'elle introduit l'altérité en elle-même. Nancy va jusqu'à dire que l'entre-corps est donné sur le mode de l'image puisqu'elle n'est rien d'autre que l'exposition. D'où le dernier élément de ce discours: le corps-vidéo.

Le corps-vidéo est la concrétisation de la thèse qui sous-tend ce travail: penser le corps dans l'image, en particulier l'image cinématographique, permet d'accepter son inadaptation, sa non-identité, son caractère relationnel et son désir de reconnaissance. Car l'exposition qui accompagne la reproduction technique du corps sur l'écran de cinéma explicite la distance et l'altérité inhérentes au contact et à la communication qu'elle permet et accompagne à son tour.

Cette idée, que l'on pourrait appeler, en insistant sur son caractère non conclusif, une conclusion ou une proposition d'interprétation, mérite une continuité que les conditions spatio-temporelles ne nous ont pas permis de faire plus qu'esquisser dans la coda.

La réflexion de Nancy sur le cinéma devrait être accompagnée de bien d'autres: celle de Derrida et de ses fantômes, qui ne manque pas de faire appel à un certain désir et à une certaine jouissance, “le cinéma agissait sur moi comme une drogue, le plaisir par excellence, l'évasion inculte, le droit à la sauvagerie” (Derrida, 2002, p. 92). Les réflexions d'Artaud, qui comprend le cinéma comme une subversion, “le cinéma implique une subversion totale des valeurs, un renversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique” (Artaud, 1973, p. 7) ; et de Deleuze, qui observe dans l'image cinématographique une nouvelle pratique de l'image et du signe. Il ne fait aucun doute que ce voyage futur devrait également inclure Walter Benjamin, Krakauer, Susan Sontag, Chantal Akerman, Agnes Vardá et Godard.

Nous concluons ce travail en promettant de continuer à approfondir la philosophie de Nancy avec l'aide de penseurs, de cinéastes et d'artistes. Ces lignes deviennent ainsi un nouveau point de départ. Un point qui concentre la gravité du corps, son poids. Si l'âme est l'expérience du corps, nous espérons avoir insufflé une âme à ces pages, avoir pesé le corps du texte, avoir existé avec lui. Que les dernières lignes de Corpus soient aussi les dernières lignes de ce travail:

> “Il faut comprendre qu'en dehors de tous les gestes de valorisation, de hiérarchisation, d'évaluation qui ont été attachés par toute une immense tradition à la subordination du corps, à sa soumission, et même à son abjection, en dehors de tous les indices de *dé*valorisation, il y ait en effet dans le corps comme tel, en tant que “se sentir”, une structure de mise au dehors telle que l’on ne peut pas parler du corps sans en parler comme d'un *autre*, d'un autre indéfiniment autre, indéfiniment dehors. Ce qui veut dire que sans le refuser ni le mettre au rebut, il ne faut pas non plus le pas plus le réanimer et le réincorporer comme s'il était, lui, l’âme. (...) On ne pense pas le corps si on ne le pense pas comme pesant. Et si le corps est pesant, il faut qu’il pèse de tout son poids et donne sa pleine mesure (un poids, c’est une mesure) et cette mesure est toujours la mesure d'un dehors, une mesure qui ne se laisse pas ramener à la mesure unitaire du dedans ou de l'intérieur. Le poids du corps, il faut que cela pèse jusqu'au point où il devient impossible de sublimer ce poids, de l'animer, de le spiritualiser –en un mot de le retirer à son dehors. C'est ce poids du corps que je voulais rendre un peu plus sensible en parlant, un peu comme pour une dernière fois, de l'âme comme l’expérience du corps” (Nancy, Corpus, 2000, pág. 128)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

TEXTOS CITADOS DE JEAN-LUC NANCY

Nancy, J.-L. (2000). *Corpus.* Paris: Éditions Métailié.

Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada.* (P. Perera, Trad.) Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2001). *La pensée derobée.* París: Éditions Galilée.

Nancy, J.-L. (2002). *Un pensamiento finito.* (J. C. Moreno Romo, Trad.) Barcelona: Anthropos.

Nancy, J.-L. (2003). *Au fond des images.* Paris: Éditions Galilée.

Nancy, J.-L. (2003). *El olvido de la filosofía.* (P. Perera Velamazán, Trad.) Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2003). *El sentido del mundo.* (J. M. Casas, Trad.) Buenos Aires: La Marca.

Nancy, J.-L. (2003). *La creación del mundo "o" la mundialización.* (P. Perera, Trad.) Barcelona: Paidós.

Nancy, J.-L. (2005). *Hegel. La inquietud de lo negativo.* (J. M. Garrido, Trad.) Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2006). *La representación prohibida.* (I. Agoff, Trad.) Madrid: Amorrortu.

Nancy, J.-L. (2006). *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.* (M. Tabuyo, & A. López, Trads.) Madrid: Trotta.

Nancy, J.-L. (2006). *Ser singular plural.* (A. Tudela Sancho, Trad.) Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L; (Trad. Santos, Julián). (2006). La imagen: mímesis y méthexis. *Escritura e imagen, 2*, 7-22.

Nancy, J.-L. (2007). *Ego sum.* (J. C. Moreno Romo, Trad.) Barcelona: Anthropos.

Nancy, J.-L. (2007). *El intruso.* (M. Martínez, Trad.) Madrid: Amorrortu.

Nancy, J.-L. (2007). *El peso de un pensamiento.* (J. Masó, & J. Bassas Vila, Trads.) Castellón: Ellago Ediciones.

Nancy, J.-L. (2007). Hors tout. En B. Clement, & D. Cohen Levinas, *Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée.* París: PUF.

Nancy, J.-L. (2007). Une exemption de sens. En F. Héritier, J.-L. Nancy, A. Green, C. Régy, & J.-C. Ameisen, *Le corps, le sens.* Paris: Seuil.

Nancy, J.-L. (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami.* (I. Antón, & G. Cabanillas, Trads.) Madrid: Errata naturae.

Nancy, J.-L. (2008). *Las musas.* (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

Nancy, J.-L. (2009). *Dieu, la justice, l'amour, la beauté. Quatre petites conférences.* Montrouge: Bayard.

Nancy, J.-L. (2010). *Corpus.* (P. Bulnes, Trad.) Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2011). *58 indicios sobre el cuepo. Extensión del alma.* (D. Alvaro, Trad.) Tucumán: La Cebra.

Nancy, J.-L. (2011). *El "hay" de la relación sexual.* (C. de Peretti, & F. J. Vidarte, Trads.) Madrid: Síntesis.

Nancy, J.-L. (2012). Hors colloque. En G. Berkman, & D. Cohen-Levinas, *Figures du dehors. Autour du Jean-Luc Nancy.* Nantes: Éditions Nouvelles Célice Defaut.

Nancy, J.-L. (2012). *La mirada del retrato.* (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

Nancy, J.-L. (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido.* (M. Bardet, & V. Bulo, Trads.) Buenos Aires: Quadrata.

Nancy, J.-L. (2013). *La partición de las artes.* (C. Rodríguez Marciel, Trad.) Valencia: Pre-textos.

Nancy, J.-L. (2013). *La partición de las voces.* (C. Rodríguez Marciel, & J. Massó Castilla, Trads.) Madrid: Avarigani.

Nancy, J.-L. (2014). *¿Un sujeto?* (L. F. Alarcón, Trad.) Buenos Aires: La Cebra.

Nancy, J.-L. (2014). *El arte hoy.* (D. Alvaro, Trad.) Buenos Aires: Prometeo.

Nancy, J.-L. (2014). En torno a la noción de comunidad literaria. En F. Rampérez, J.-C. Lévêque, & J. Massó Castilla, *Márgenes de Jean-Luc Nancy* (I. Quintana, Trad.). Madrid: Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2014). Préface. En S. Dumas, *Les peaux créatrices.* Paris: Klincksieck.

Nancy, J.-L. (2015). *A la escucha.* (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

Nancy, J.-L. (2017). *La ciudad a lo lejos.* (A. Sosa Varrotti, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Nancy, J.-L. (2017). *L'intrus.* Paris: Éditions Galilée.

Nancy, J.-L. (2020). *Sexistencia.* (C. Rodríguez Marciel, & J. Massó Castilla, Trads.) Granada: Editorial Universidad de Granada.

Nancy, J.-L. (2021). *Cruor.* París: Galilée.

Nancy, J.-L. (2021). *El deseo.* (M. Martínez, Trad.) Madrid: Clave intelectual.

Nancy, J.-L. (2021). *La frágil piel del mundo.* (C. Rofríguez Marciel, & J. Massó Castilla, Trads.) Madrid: De Conatus.

Nancy, J.-L., & Bailly, J.-C. (2014). *La comparecencia.* (C. Rodríguez Marciel, & J. Massó Castilla, Trads.) Madrid: Avarigani.

Nancy, J.-L., & Cohen-Levinas, D. (2015). *Inventions à deux voix.* Paris: Éditions du Félin.

Nancy, J.-L., & Conésa, J.-C. (1999). *Être, c'est être perçu.* Saint-Just-la-Pendue: Éditions des Cahiers intempestifs.

Nancy, J.-L., & Ferrari, F. (2006). *Nus sommes (la peau des images).* París: Klincksieck.

Nancy, J.-L., & Moreno Romo, J.-C. (2013). El sentido y la distancia. *Open Insight, IV*(5).

Nancy, J.-L., & Van Reeth, A. (2015). *El goce.* (M. Noriega Bosh, Trad.) Madrid: Pasos Perdidos.

Nancy, J.-L; Derrida, J., (Trad. Billi, Noelia; Gallo, Virginia). (2005). Hay que comer bien o el cálculo del sujeto. *Confines, 17*.

Nancy, J.-L-, "El ventrílocuo" en Agacinski, S., Derrida, J., Kofman, S., Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., & Pautrat, B. (2022). *Mímesis de las articulaciones.* (I. Herrera, S. Maseda, J. Massó, I. Quintana, C. Roríguez, & J. Santos, Trads.) Madrid: Arena Libros.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

A) TEXTOS CITADOS SOBRE JEAN-LUC NANCY

Alvaro, D. (2006). Un cuerpo, cuerpos... En J.-L. Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo.* Argentina: La cebra.

Alvaro, D. (2014). Prólogo: Actualidad del arte. En J.-L. Nancy, *El arte hoy.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Billi, N. (2009). Jean-Luc Nancy. Hacia una ontología ecotécnica para un 'giro material' del mundo. *Instantes y azares, escrituras nietzscheanas*(6-7).

Birnbaum, A. (2003). Esxister, c'est sortir du point. En J.-L. Nancy, *Extension de l'âme.* Metz: Le portique.

de la Higuera, J. (2019). Disyunción, oscilación, contagio: lo visible y lo enunciable en Jean-Luc Nancy. *Escritura e imagen, 15*.

De Peretti, C., Vidarte, P., & Mora, A. (2006). *Jean-Luc Nancy. EL cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político.* Madrid: Anthropos.

Garrido, J. M. (2008). *Chances de la pensée. À partir de Jean-Luc Nancy.* Paris: Galilée.

Gratton, P., & Morin, M.-E. (2015). *The Nancy dictionary.* Edimburgo: Edinburgh University Press.

Hörl, E. (2012). Nancy et la technologie. En G. Berkman, & D. Cohen-Levinas, *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy.* Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Defaut.

Ingala, E. (2014). Qué hay allí donde no hay ni falta nada. El "Il y a" de la relación sexual en Nancy. En F. Rampérez, J.-C. Lévêque, & J. Massó Castilla, *Márgenes de Jean-Luc Nancy.* Madrid: Arena Libros.

James, I. (2006). *An introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy.* California: Stanford University Press.

Lindberg, S. (mayo de 2022). Pourquoi Jean-Luc Nancy n'est-il pas un phénomenologue?. *Lignes*, 68, 225-232.

Massó Castilla, J. (2015). *Figuras de "lo común" en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy.* Madrid: Tesis doctoral UCM.

Michaud, G. (2013). *Cosa Volante. Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy.* París: Hermann Éditeurs

Morin, M.-E. (2016). Corps propre or corpus corporum: Unity and Dislocation in the Theories of Embodiment of Merleau-Ponty and Jean-Luc Nancy. *Chiasmi International*(18).

Nakhustsrisvili, L. (2012). Corps propre et corps technique(s): Jean-Luc Nancy et la phénoménologie. *Studia phaenomenologica, XII*, 157-180.

Rivera Huntiel, M. (2009-2010). Jean-Luc Nancy: la pintura en la gruta o el trazado del mundo. *Archivos de Filosofía*(4-5).

Rodriguez Marciel, C. (2011). *Nancytropías. Topografía de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy.* Madrid: Dykinson.

Rodríguez Marciel, C. (2013). Pensar "con" Jean-Luc Nancy. En C. De Peretti, & C. Rodríguez Marciel, *Doce pensadores (y uno más) para el siglo XXI.* Madrid: Dykinson.

Santos, J. (2006). Bocas pintadas. Un acercamiento a la reflexión estética de Jean-Luc Nancy. (C. De Peretti, P. Vidarte, & A. Mora, Edits.) *Jean-Luc Nancy. EL cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político. Anthropos*(205).

Santos, J. (2007). Cruzar las miradas. Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy. En C. De Peretti, & E. Velasco, *Conjunciones. Derrida y compañía.* Madrid: Dykinson.

B) OTROS TEXTOS CITADOS

Aristóteles. (1987). Acerca del sueño y de la vigilia. En Aristóteles, *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural* (E. La Croce, & A. Bernabé Pajares, Trads.). Madrid: Gredos.

Aristóteles. (2003). *Poética.* (A. González, Trad.) Madrid: Visor.

Aristóteles. (2010). *Acerca del alma.* (T. Calvo Martínez, Trad.) Madrid: Gredos.

Aristóteles. (2011). *Ética a Nicómaco.* (J. L. Calvo Martínez, Trad.) Madrid: Alianza.

Aristóteles. (2014). *Metafísica.* (T. Calvo Martínez, Trad.) Madrid: Gredos.

Artaud, A. (1973). *El cine.* (A. Eceiza, Trad.) Madrid: Alianza.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2019). *Estética cinematográfica.* (V. Goldstein, Trad.) Buenos Aires: La Marca.

Barthes, R. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso.* (E. Lucio Molina y Vedia, Trad.) Editor digital: turolero.

Bataille, G. (2014). *Lascaux o el nacimiento del arte.* (I. Herrera, & M. Martínez, Trads.) Madrid: Arena Libros.

Battán Horenstein, A. (2004). *Hacia una fenomenología de la corporeidad. Merleau-Ponty y el problema del dualismo.* Córdoba: Universitas. Editorial Científica Universitaria.

Battán Hörenstein, A. (2016). Percepción y movimiento. El modelo merleau-pontyano de cognición encarnada. *Contrastes. Revista internacional de filosofía, XXI*(1), 33-55.

Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine.* (A. Brotons Muñoz, P. J. Navarro, J. Barja, M. Cuesta, & A. Gómez, Trads.) Madrid: Abada.

Blanchot, M. (2007). El nacimiento del arte. En M. Blanchot, *La amistad* (J. A. Doval Liz, Trad.). Madrid: Trotta.

Castillo Ballén, S. (2006). La imagen del cuerpo fragmentado. *Ensayos. Historia y teoría del arte*(11), 53-64.

Da Silva-Charrak, C. (2005). *Merleau-Ponty, Le corps et le sens.* Paris: Presses Universitaires de France.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo.* (J. L. Pardo, Trad.) Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. (2020). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* (I. Agoff, Trad.) Barcelona: Paidós.

Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno. Introducción al probelma del signo en la fenomenología de Husserl.* (F. Peñalver, Trad.) Valencia: Pre-textos.

Derrida, J. (2002). El cine y sus fantasmas. Conversación con Jacques Derrida. (S. A. Tudela, Ed.) *Desobra*(1).

Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy.* (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

Descartes, R. (1975). *Entretien avec Burman.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Descartes, R. (1991). *El mundo o el tratado de la luz.* Madrid: Alianza.

Descartes, R. (1995). *Discurso del método.* (G. Quintás, V. Peña, & J. Bayod, Trads.) Barcelona: Círculo de Lectores.

Descartes, R. (1995). *Meditaciones metafísicas.* (G. Quintás, V. Peña, & J. Bayod, Trads.) Barcelona: Círculo de lectores.

Descartes, R. (1995). *Principios de filosofía.* Madrid: Alianza.

Descartes, R. (2005). *Las pasiones del alma.* (F. Fernández Buey, Trad.) Madrid: Biblioteca Nueva.

Didier, A. (2003). *El Yo-piel.* (S. Vidarrazaga Zimmermann, Trad.) Madrid: Biblioteca Nueva.

Dumas, S. (2014). *Les peaux créatrices.* Paris: Klincksieck.

Dupond, P. (2008). *Dicctionaire Merleau-Ponty.* Paris: Ellipses.

Feher, M., Naddaff, R., & Taz, N. (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo.* (A. Cancogne, L. Davis, I. Patterson, M. Roberts, L. S. Roudiez, F. Treccase, A. M. Wilson, Trads.) Madrid: Taurus.

Fortenberry, D., & Morril, R. e. (2016). *El arte y el cuerpo.* Italia: Phaidon.

Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber.* (U. Guiñazú, Trad.) Madrid: Siglo XXI.

García, E. A. (2012). *Merleau-Ponty, filosofía corporalidad y percepción.* Buenos Aires: Rhesis.

Grassi, E. (2012). *Arte y mito.* (J. Navarro Pérez, Trad.) Barcelona: Anthropos.

Heidegger, M. (1996). La época de la imagen del mundo. En M. Heidegger, *Caminos de bosque* (H. Cortés, & A. Leyte, Trads.). Madrid: Alianza.

Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud y soledad.* (J. A. Ciria Cosculluela, Trad.) Madrid: Alianza.

Hernández-Navarro, M. Á., Cruz Sánchez, P. A., & (Eds.). (2017). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Murcia: Consejería de Cultura y Portavocía. Instituto de Industrias Culturales y de las artes de la Región de Murcia.

Hesíodo. (1986). *Teogonía.* (A. Martín Sánchez, & M. Á. Martín Sánchez, Trads.) Madrid: Alianza.

Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fanomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución.* México Distrito Federal: Fondo de Cultura Económico.

Husserl, E. (2006). *Meditaciones cartesianas.* (M. A. Presas, Trad.) Madrid: Tecnos.

Husserl, E. (2017). *La idea de la fenomenología.* (J. A. Escudero, Trad.) Barcelona: Herder.

Husserl, E. (2020). *Problemas fundamentales de la fenomenología.* (C. Moreno, & J. San Martín, Trads.) Madrid: Alianza.

Illescas Nájera, M. (2014). La vivencia del cuerpo propio en la fenomenología de Edmund Husserl. En Á. Xolocotzi, & R. Gibu, *Fenomenología del cuerpo y hermeneutica de la corporeidad* (págs. 35-83). Plaza y Valdés Editores: México

La Mettrie, J. O. (1961). *El hombre máquina.* (Á. J. Cappelletti, Trad.) Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.

Lista, G. (1973). *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents.* Paris : L'Age de l'Homme.

Lyotard, J.-F. (1973). *La fenomenología.* (A. Aisenson de Kogan, Trad.) Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Merleau-Ponty, M. (1968). *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960.* Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción.* (J. Cabanes, Trad.) Madrid: Planeta.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible.* (E. Consigli, & B. Capdevielle, Trads.) Buenos Aires: Nueva Visión.

Merleau-Ponty, M. (2014). *Signes.* París: Folio.

Moran, D., & Cohen, J. D. (2012). *The Husserl dictionary*. Londres: Bloomsbury.

Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo.* Barcelona: Herder.

Nietzsche, F. (2008). *Así habló Zaratustra.* (A. Sánchez Pascual, Trad.) Madrid: Alianza.

Pezzella, M. (2004). *Estética del cine.* (L. Bozal Chamorro, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros.

Platón. (1986). *El banquete* (Vols. Diálogos, vol. III). (M. Martínez Hernández, Trad.) Madrid: Gredos.

Pommereau, C. (. (2021). *Enfin le cinéma! Quand l'image choisit le mouvement*. Paris: Beaux Arts.

Rampérez, F. (2018). *Distancia e incertidumbre.* Madrid: Avarigani.

Ricoeur, P. (1953). Etude sur les "Méditations cartésiennes" de Husserl. *Revue philosophique de Louvain*(33), 75-109.

Rovatti, P. A. (2017). La locura del propio cuerpo. En M. Á. Hernández-Navarro, & P. A. Curz Sánchez, *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo.* Murcia: CENDEAC.

San Martín, J. (1997). La despedida de Husserl del Catesianismo según Landgrebe. *Ágora. Papeles de filosofía*.

Sontag, S. (2021). *Sobre la fotografía.* (C. Gardini, Trad.) Madrid: Debolsillo.

Spinoza, B. (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico.* (V. Peña, Trad.) Madrid: Alianza.

Stiegler, B. (2004). *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar.* (B. Morales Bastos, Trad.) Hondarribia: Cultura Libre.

Tatarkiewicz, W. (2016). *Historia de seis ideas.* (F. Rodríguez Martín, Trad.) Madrid: Tecnos.

Vicent-Buffault, A. (2017). *Histoire sensible du toucher.* París: L'Harmattan.