



“Noli me legere”: la resurrección de la imagen háptica

“Noli me Legere”: The Resurrection of the Haptic Image

María del Carmen Molina Barea

Universidad de Córdoba, España

 <https://orcid.org/0000-0003-0533-0140>

 152mobam@uco.es



<https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i38.737>

Resumen. Este artículo toma como punto de partida un ensayo del filósofo y crítico de arte español José Luis Brea, titulado *Noli me legere* (2007). Teniendo como referencia esta obra, el artículo explora, desde una perspectiva argumental, la lógica *parergonal* de la deconstrucción, que induce a esta metodología a quedarse en el exterior de la pintura y enmarcar la imagen en una representación logocéntrica, sin entrar a tocarla, con lo cual impide que la pintura hable su verdad en su propio idioma. A nivel procedimental, el artículo sigue la senda abierta por Brea, consistente en una lectura crítica de la deconstrucción derridiana, a la cual se le exige el abandono de la metafísica de la presencia en el ámbito visual, y la deconstrucción de sí misma desde el interior. El artículo desarrolla estos objetivos mediante la expansión del paradigma “*Noli me legere*”, acuñado por Brea, y el rastreo de sus implicaciones a través de la metáfora “*Noli me tangere*” estudiada por Jean-Luc Nancy. La tactilidad en la representación pictórica del encuentro del Resucitado y María Magdalena se convierte en el eje del análisis del artículo y en la base de su aportación teórica, que propone una aproximación háptica a la imagen para hacer justicia al mandamiento “¡No me leas!”. El artículo concluye esta alternativa a partir de un caso de estudio extraído del filme *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard.

Palabras clave: deconstrucción, pintura, *Noli me tangere*, cine háptico, Godard.

Abstract. This paper takes as a starting point the essay entitled *Noli me legere* (2007) by the Spanish philosopher and art critic José Luis Brea. Taking this piece of work as the main reference, the paper explores, from an argumentative stance, the logic of the *parergon* within deconstruction, which tempts this methodology to stay outside the painting and frame the image inside a logocentric representation without touching its interior, thus unabling the painting to speak its truth in its own language. From a procedural point of view, the paper follows the path laid out by Brea, which consists of a critical review of Derridian deconstruction that is requested to abandon the metaphysics of presence in the visual realm, as well as to deconstruct itself from the inside. The paper develops these objectives by means of expanding the “*Noli me legere*” paradigm, coined by Brea, also tracing its implications through the “*Noli me tangere*” metaphor, investigated by Jean-Luc Nancy. Tactility within the pictorial representation of the encounter between the Risen Christ and Mary Magdalene becomes the central theme of the paper and the basement of its theoretic contribution, which proposes a haptic approach to images in order to

fulfill the command “Do not read me!”. The paper concludes this alternative throughout a case study taken from Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).

Keywords: deconstruction, painting, *Noli me tangere*, haptic cinema, Godard.

Cómo citar: Molina Barea, M. C. (2025). “Noli me legere”: la resurrección de la imagen háptica. *En-Claves del Pensamiento*, (38), 198-217. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i38.737>.

Introducción: la promesa de la deconstrucción

En su obra *La verdad en pintura* (*La verité en peinture*, 1978), Jacques Derrida tomó prestada una cita de Paul Cézanne, la cual no sólo le sirvió de inspiración para titular el libro, sino también como referencia para fundamentar las bases de la deconstrucción. La frase la escribió Cézanne en una carta dirigida a su amigo el pintor Émile Bernard: “Le debo la verdad en pintura, y se la diré”. A partir de esta célebre sentencia, el filósofo y crítico de arte español José Luis Brea armó una afinada reflexión sobre la labor de la deconstrucción en relación con la pintura, evidenciando las incidencias que presenta el sistema derridiano respecto del régimen de la imagen. Brea expuso sus ideas en el texto *Noli me legere* (2007). En este trabajo abordó la problemática implícita en la promesa de decir mediante la escritura la verdad de la pintura, o sea, la verdad que dice la pintura. Cabría afirmar que la pintura dice su verdad en su propio idioma, una verdad que ha de darse *en pintura*. Por lo tanto, Brea se cuestionaba si la escritura posee legitimidad para formular esa promesa y decir lo que le corresponde a la imagen pictórica. En su opinión, la deconstrucción intenta resolver este interrogante, aunque con resultados insuficientes, dado que no logra desprenderse de la centralidad de la escritura y del signo lingüístico. Observó el autor que, en cierto modo, Derrida también promete la verdad — declarada en el título de su libro— y que esto le hace caer en la metafísica de la presencia, pues, como se explicará, la deconstrucción no aplica sus principios procedimentales a la pintura.

Según Brea, la deconstrucción nunca se pronuncia sobre el idioma de la imagen. Ante ella guarda silencio -casi un respeto sagrado por la verdad que alberga la pintura- y evita entrar en el cuadro, quedándose en el marco, en el perímetro del *párergon*; de esta manera no *toca* la imagen.¹ La deconstrucción se asienta en la periferia, haciendo crítica de los discursos sobre el cuadro, un terreno en el que se siente cómoda, pero no accede a tratar lo que la pintura habla.

¹ En la teoría de la deconstrucción, *párergon* designa el suplemento que se añade a una obra (*ergon*) y se sitúa en los márgenes exteriores de esta —como el marco de un cuadro—, pero al mismo tiempo determina la configuración del interior. Derrida tiende a definir el *párergon* como una zona intermedia entre el adentro y el afuera, como si se tratase del *passe-partout* que se coloca entre la pintura y el marco.

Hace, en efecto, un “discurso parergonal”.² Esgrimiendo el argumento de que lo que habla la pintura es una verdad que sólo aquella puede expresar, la deja como algo intocable. En virtud de esta “lógica parergonal”, Brea ha denunciado que la deconstrucción promete una verdad incluso mayor. Pensamos que este peligro se debe a que la disciplina incurre en una perniciosa incoherencia. Por un lado, permanece en silencio sobre el discurso de la pintura, pero, por otro lado, justo porque hace eso, *lo dice* tácitamente; lo escribe sorteándolo como un perverso *suplemento*. En la teoría de la deconstrucción, el suplemento funciona como si fuera un sustituto, pero no va vinculado a la positividad de una presencia, sino a la marca de un vacío originario, huella que concibe el origen como diferencia (*diferancia, diferenzia, o différance*), no-origen, u origen *tachado*. El mutismo deconstructivo, en cambio, conserva la idea metafísica de una verdad originaria en el interior de la pintura, la cual no puede darse sino en pintura. Con este gesto, la deconstrucción calla la verdad de la pintura, si bien la dice en calidad de origen que no entra a deconstruir, *no lo toca*, simplemente no se pronuncia y lo suple sin tacharlo, suple una presencia.³

En esta “mudez radical”, como ha indicado Brea, reside la ideología metafísica de la disciplina: el cuadro habla su verdad en su idioma, pero la deconstrucción lo deja intocado, presuponiendo su condición originaria, y lo dice indirectamente, sin permitirle hablar. Por consiguiente, la deconstrucción incumple la promesa de dar la verdad de la pintura. Tampoco da la verdad en pintura, ya que la deconstrucción adopta un formato escritural cuyo abarcante textualismo, según Brea, dificulta la aproximación a las artes visuales. La predisposición deconstructiva frente a las producciones plásticas se asimila a una práctica gramatológica. Convencido de la incapacidad de esta metodología para suministrar un marco de comprensión acorde a la retórica de la obra, Brea urge a la deconstrucción a deconstruir el patrón logocéntrico en el modo de representación de las imágenes.⁴ Así pues, lo que propone no consiste solamente en que la deconstrucción aplique el método deconstructivo a la pintura, sino también, y sobre todo, a sí misma. “El peso de una ideología estética indiferenciada, que se rinde en su respeto

² José Luis Brea, *Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad* (Murcia: Cendeac, 2007), 10.

³ “Pero su cauto y respetuosísimo silencio no deja de decirnos —y aquí la estética negativa de la deconstrucción se revela secretamente ferviente ideología estética— que, en efecto, el cuadro habla —para entregarnos una más alta verdad. Aunque ello sólo pueda hacerlo *en su idioma*”. *Ibid*

⁴ “Bajo nuestro punto de vista, al contrario, es preciso someter también la práctica de las artes visuales a un proceso sistemático de riguroso desmantelamiento, para revelar que también en su campo se produce una estructuración jerarquizada del sistema de la representación que es igualmente deudor de una metafísica de la presencia. Dicho de otra forma: que también la representación visual se encuentra sometida a una organización ‘logocéntrica’”. *Ibid.*, 78-79.

quasi-religioso al reconocimiento pleno del valor de verdad -sea este en negativo- de la obra de arte, impide poder utilizar el instrumental deconstructivo para un análisis específico de la obra de arte visual”.⁵ En definitiva, Brea aboga por efectuar una deconstrucción de la propia deconstrucción; un reclamo que perturba los intentos de justificación que se han procurado para redimirla de la alargada sombra de la metafísica, sospecha contra la que el sistema de Derrida se ha visto obligado a defenderse.⁶

Noli me legere

Se ha dicho antes que el procedimiento derridiano no deconstruye el origen en la pintura. Lo custodia sin someterlo a diferencia alguna. Pues bien, al dejar intocada la verdad de la pintura, la deconstrucción desconoce que el discurso de la imagen no posee estatuto originario, e ignora que el en sí de la pintura no reviste presencia alguna, sino que es pura diferencia. Asimismo, no sospecha, como diremos luego, que la verdad pictórica se desentiende de ausencias originarias y que, por tanto, está libre de huella suplementaria. En otras palabras, la deconstrucción no introduce su método en la pintura, pero en caso de hacerlo, el discurso pictórico esquivaría las dinámicas —que llamaremos— metafísicas de la técnica deconstructiva. Por el momento, procedemos a aclarar lo primero que la deconstrucción no sabe: según Brea, el idioma de la pintura, largo tiempo silenciado por la mudez deconstructiva, se caracteriza, valga la casualidad, por ser mudo, pero en tanto que *ilegible, intertextual y múltiple*; no por tratarse de un origen intocable. Consiste en un idioma híbrido y fluido, hecho a base de silencios, “que sólo hablará por fricción y entrecruzamiento, por intertextualidad signifiante, por interferencia”.⁷ En consecuencia, evade fácilmente la norma logocéntrica y sorteja con éxito la metafísica de la presencia. Su particularidad reside en la razón de su ilegibilidad, a saber, el idioma en el que

⁵ *Ibid.*, 12.

⁶ Véase la explicación que facilita Cristina de Peretti: “Todo pensamiento crítico, incluido el derridiano, forma parte de la tradición metafísica occidental en la medida en que, aunque sea para criticarlo, sólo dispone de un lenguaje: aquel, precisamente, que pertenece a la metafísica porque la funda. El riesgo es, pues, evidente. [...] Si la denuncia de estas estructuras metafísicas se realiza por medio de una terminología que, después de utilizada, se solidifica, esta última se convierte en el instrumento mismo que perpetúa la ilusión que intenta disipar”. Cristina de Peretti, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción* (Barcelona: Anthropos, 1989), 124-125. O también la que proporciona Bennington, en un libro escrito al alimón con el propio Derrida, en lo que parece prácticamente una apología del compromiso antimetafísico de la deconstrucción: “No se puede evitar, por tanto, la complicidad con la metafísica. Esta situación es necesaria, y se ha desperdiciado mucho tiempo criticándola como si expresara una opción ética o incluso política por parte de Derrida.” Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, *Jacques Derrida* (Madrid: Cátedra, 1994), 61.

⁷ Brea, *Noli me legere*, 10-11.

habla la verdad de la pintura es ilegible porque se *resiste* a ser leído. Brea denomina este paradigma “*Noli me legere*”.

Su auténtico “decir”, su verdad en pintura, se enunciará como eficacia para sobrepasar cualquier lectura, para exceder cualquier aparente estabilidad de sentido, como exigencia que forzará el reconocimiento de su ilegibilidad radical. Toda interpretación de la obra se abocará así a un trabajo infinito e interminable, pues su naturaleza pertenece a ese orden de la escritura que resiste a la tentación de someter la producción del sentido a los regímenes de cualquier economía estable. Sólo en tanto esta resistencia cobrara cuerpo oiríamos hablar a la verdad de la obra. “*Noli me legere*”, podría ser entonces su divisa.⁸

La metodología de la deconstrucción también defiende la polifonía del signo, o sea, la polisemia entre signo y significante, y es que, de hecho, en la teoría de Derrida no hay origen referencial significativo. Este se perfila como ausencia de referente unívoco. De ahí que la deconstrucción instituya la diferencia como origen. En esta medida, el signo es arbitrario, no se define por unas propiedades esenciales sino por las diferencias que lo distinguen de otros signos; el signo es relacional. Así pues -proclama la deconstrucción-, hay un no-origen, que es diferencia, entendiéndose como huella de un origen ausente y como *diseminación*, es decir, como una huella que remite a otras huellas.⁹ En este punto, nos aventuramos a establecer que la multiplicidad del discurso pictórico no se debe a una cadena de huellas que denota y hace indirectamente presente un vacío originario, sino que responde a una resistencia a la configuración de sentido, la cual se manifiesta en forma de contradicción. No en vano es un idioma que renuncia a ser leído, que declina ser interpretado, que rechaza ser codificado en un mensaje y encerrado en un significado. La verdad que habla este idioma huidizo será, por extensión, una verdad escapista. En pocas palabras, una verdad que no está presente porque se resiste, porque es reticente a aparecer, porque no quiere presentarse; no por el hecho de ser un origen ausente, sino porque su verdad no es más que la de una continua fuga y retiro.

Apuntadas previamente las claves de la deconstrucción, sorprende que, en pintura, este sistema preserve un origen pleno de carga semántica, tan coherente y autoconcluso que decide no tocarlo. Ya se ha visto que el procedimiento derridiano no usa su técnica con el signo pictórico, no articula un no-origen en el ámbito visual, lo cual mantiene a la pintura atada todavía a la metafísica de la presencia. De cualquier forma, la proposición del no-origen no

⁸ *Ibid.*, 11.

⁹ “Todo elemento habrá de remitir a otro elemento que no sea simplemente presente, esto es, cada diferencia es retenida y trazada por las demás diferencias, cada elemento se constituye a partir de la huella de los demás elementos -huellas- del sistema. El juego depende así de la huella que sólo existe para otra huella y no hay ninguna que sea primera”. De Peretti, *Jacques Derrida...*, 72.

asegura la completa emancipación de la metafísica; recuérdese la duda que perseguía a la deconstrucción. Así, en respuesta a los otros aspectos que ignoraba la deconstrucción, diremos, en breve, que su método se torna metafísico en la exposición de resultados. Básicamente, plantear la huella como diferencia no la exime de constituir ella misma un origen. La huella suple la ausencia originaria, y aun negando la existencia de huella referencial, al final deviene irónicamente origen, un origen negativo.¹⁰ A pesar de que Derrida sentencie que la diferencia no es ni ausencia ni presencia, ni negativa ni positiva, el no-origen es ya de por sí un origen, cuya trascendencia no queda paliada al definir su esencia como un entramado diferencial.¹¹ En realidad, la polifonía de la huella termina subsumida bajo una acción metafísica que la reinscribe como presencia negada, aunque presencia de todos modos; como una impresencia que está, por decirlo así, muy presente. En suma, el origen tachado encarna, entonces, un origen, aunque se exprese negativamente. El no-origen sigue siendo un origen, quizá el más avieso, porque opera como vacío originario y huella que postula su suplemento como origen. “La estructura extraña del suplemento aparece aquí: una posibilidad produce con retardo aquello a lo que se dice que se añade”.¹²

Derrida deja entrever cierta veta metafísica en la medida en que implícitamente asume, en la no-presencia, la presencia que la explica, en la medida en que resplandece la positividad en el fondo de sus conceptos negativos. “La no-verdad es la verdad. La no-presencia es la presencia. La *diferenzia*, desaparición de la presencia originaria, es *a la vez* la condición de

¹⁰ Intentando justificar que el pensamiento derridiano no adolece de deslices metafísicos, Cristina de Peretti arguye: “La diferencia que se sitúa en el ‘origen’ de todas las diferencias posibles es la huella misma como archi-huella, como movimiento del origen absoluto del sentido. Esta afirmación puede dar lugar a malentendidos que, de tomar cuerpo efectivo, desfigurarían el pensamiento de Derrida. Por eso es imprescindible ante todo aclarar en qué medida *el pensamiento mismo de la huella hace vacilar, tachándolo, el concepto de origen*. La noción habitual de huella supone la idea de un original al que se refiere, del que es huella y que es hallado en la percepción, etc. Sin embargo, el rasgo singular de la huella derridiana es precisamente la *imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata*. La imposibilidad de toda referencia originaria es una necesidad dictada por la estructura misma de la archi-huella o archi-escritura. Cada huella es la huella de una huella y así hasta el infinito. No hay huella originaria. El concepto de origen, de *archia*, está de este modo sometido a la operación de la *rature*, de la tachadura”. *Ibidem*.

¹¹ “Ya se ha hecho necesario señalar que la diferencia no es, no existe, no es un ser presente (*on*), cualquier que éste sea; y se nos llevará a señalar también todo *lo que no es*, es decir, *todo*; y en consecuencia que no tiene ni existencia ni esencia. No depende de ninguna categoría de ser alguno presente o ausente. Y, sin embargo, lo que se señala así de la diferencia no es teológico, ni siquiera del orden más negativo de la teología negativa, que siempre se ha ocupado de librar, como es sabido, una superesencialidad más allá de las categorías finitas de la esencia y de la existencia, es decir, de la presencia, y siempre de recordar que, si a Dios le es negado el predicado de existencia, es para reconocerle un modo de ser superior, inconcebible, inefable. No se trata aquí de un movimiento así, y ello se confirmará progresivamente. La diferencia es no sólo irreductible a toda reapropiación ontológica o teológica —ontoteología—, sino que, incluso abriendo el espacio en el que la ontoteología —la filosofía— produce su sistema y su historia, la comprende, la inscribe, y la excede sin retorno”. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994), 42.

¹² Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Valencia: Pre-Textos, 1985), 150.

posibilidad y la condición de imposibilidad de la verdad”.¹³ Por ende, la deconstrucción continúa haciendo viable la presencia, y aunque Derrida exprese que la diferencia evita presentarse, lo cierto es que se presenta tachada, se presenta en su suplemento.¹⁴ Especifica Derrida que la diferencia consiste en ser desaparición, por lo que al aparecer correría efectivamente riesgo de desaparecer, es decir, riesgo de hacerse presente.¹⁵ Entiéndase, pues, nuestra afirmación cuando alegamos que el no-aparecer de la diferencia es lo que la hace realmente presente. De acuerdo con esto, la resistencia a presentarse que teoriza Derrida no es sino una presencia enunciada negativamente. Nada que ver con la resistencia que cultiva la verdad de la pintura. En este caso, no se trataría de una presencia latente que no quiere aparecer por miedo a desaparecer y entonces se mantiene presente bajo la máscara de la negación, sino de una presencia que realmente se *contradice* como tal, en tanto que persiste retirándose, yéndose, de la presentación. Está presente sólo en la medida en que se resiste a estar presente; una contradicción en términos cuya ecuación decanta en una imposible presencia. Sirva declarar, a efectos de esta investigación, que el idioma visual es, pues, *contradictorio*: sabe muy bien que no es lo mismo contradecirse que negarse. La negación hace presente un “no”, mientras que la contradicción hace estallar la posibilidad y la noción misma de presencia, y así quiebra la dialéctica funcional de la metafísica.

A diferencia de la *différance*, sobre la verdad de la pintura sí podemos decir con propiedad que no es ni ausencia ni presencia, dado que se ubica en el punto intermedio en el que rehúye ambas definiciones y se *resiste* a ser encajada en ninguna. En vez de en el párragon, la verdad pictórica echa raíces —inquietas y fugitivas— en esa tierra de nadie que se despliega a medio camino entre la presencia y la desaparición, haciéndolas casi indistinguibles. Como apuntábamos, el idioma en el que habla la pintura, en el que da su verdad, es pura diferencia sin origen, y no diferencia como origen, lo cual evita el riesgo de caer en el retorno de la metafísica, que la deconstrucción creía superado. Debido a su *resistencia*, o lo que es lo mismo, a su naturaleza contradictoria, boicotea el concepto de origen impidiendo su reaparición, incluso

¹³ Jacques Derrida, *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1997), 256.

¹⁴ “Marca (de lo) que no puede nunca presentarse, marca que en sí misma no puede nunca presentarse: aparecer y manifestarse como tal en su fenómeno. [...] Siempre difiriendo, la marca no está nunca como tal en presentación de sí”. Derrida, *Márgenes...*, 57.

¹⁵ “Ahora bien, si la diferencia *es* (pongo el ‘*es*’ bajo una tachadura) lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presenta nunca como tal. Nunca se hace presente. A nadie. Reservándose y no exponiéndose, excede en este punto preciso y de manera regulada el orden de la verdad, sin disimularse, sin embargo, como cualquier cosa, como un ser misterioso, en lo oculto de un no-saber o en un agujero cuyos bordes son determinables [...]. En toda exposición estaría expuesta a desaparecer como desaparición, correría el riesgo de aparecer: de desaparecer.” *Ibid.*, 41-42.

si este se presenta como una trama de huellas sin pretensión de configurar un ente originario. Desfondando el origen, Derrida intenta suprimirlo, pero lo que obtiene es la presencia hollada de un vacío originario. El autor, no obstante, piensa haber alcanzado “un sistema que ya no es el de la presencia, sino el de la *diferancia*”,¹⁶ pero, aunque la diferencia “fisura y retarde la presencia”,¹⁷ no la hace desaparecer. Por su parte, el discurso visual sería la diseminación del signo exonerado de ausencia originaria y de la presencia de su huella supletoria. Gracias a la estrategia de no estar presente ni ausente, de no ser aparición ni desaparición, la pintura impide que le sea asignado un suplemento. En resumen, entendemos la pluralidad diferencial del *Noli me legere* como resistencia a ser origen, no-origen, y suplemento. Más se asemeja, por cierto, a la concepción derridiana de la huella que se presenta como borradura.¹⁸

En conclusión, no estando presente ni ausente, este idioma ni afirma ni niega, y mucho menos afirma una negación. Cuando la pintura habla su verdad, ni la afirma ni la niega. Por eso cabe argüir que solamente verbaliza contradicciones. Estas le sirven para abortar el sentido unívoco, dicho de otro modo, para no ser leída. Así, la verdad de la imagen sólo puede leerse contradictoriamente. Al hablar contradicciones, la pintura no se dedica más que decir y suscitar silencios. Adviértase que el idioma de la pintura está hecho de silencios, de silencios parlantes.

Noli me tangere

Según lo tratado hasta ahora, el idioma de la pintura es resistencia a ser dicho. Se resiste por naturaleza al patrón logocéntrico, y opone resistencia a ser codificado de esa manera, esto es, resistencia a ser *leído*, a que la escritura lo diga sin dejarle hablar. Mediante esta protesta, demanda, en otras palabras, su deconstrucción. La pintura le solicita al método derridiano que abandone el párergon y entre a tocarla. La pintura no desea ser leída, en su lugar, pide ser tocada y suprimir el dispositivo metafísico que parasita su modelo de representación. Con lo cual,

¹⁶ Derrida, *Márgenes...*, 52. La deconstrucción defiende su ruptura con la metafísica en base al abandono de la presencia: “La *différance* no se expone nunca, no se presenta nunca, pues ello significaría confirmar una presencia cuando, de hecho, lo que hace precisamente es exceder el ser, romper con todas las oposiciones tradicionales de la metafísica”. De Peretti, *Jacques Derrida...*, 110.

¹⁷ Derrida, *La voz y ...*, 149.

¹⁸ “Es preciso para exceder la metafísica que se inscriba una marca en el texto metafísico haciendo signo, no hacia otra presencia o hacia otra forma de la presencia, sino hacia otro texto completamente distinto. Una marca semejante no puede pensarse *more metaphysico*. [...] El modo de inscripción de una marca tal en el texto metafísico es tan impensable que es necesario describirlo como un borrarse de la marca misma. La marca se produce en él como su propio borrarse. Y pertenece a la marca el borrarse a sí misma, hurtarse a sí misma lo que podría mantenerla en presencia. La marca no es ni perceptible ni imperceptible”. Derrida, *Márgenes...*, 100-101.

invita también a la deconstrucción a deconstruirse desde la base de su propio sistema. En este contexto, alegamos que el *Noli me legere* entonado por la pintura se puede visualizar como la oposición al *Noli me tangere*, entendido como el paradigma deconstructivo que deja intocado el idioma de la pintura tras un respeto sagrado. A la mudez intertextual e ilegible de la pintura, la deconstrucción impone su mutismo metafísico desde fuera de la imagen, lo que impide tocar la verdad pictórica. Como apuntó Brea, la deconstrucción subsiste en un párragon exclusivamente externo cuando se trata de la pintura. Y ello a pesar de las declaraciones de Derrida: “Queda un espacio por abrir para darle lugar a la verdad en pintura. Ni afuera ni adentro, se espacia sin dejarse encuadrar, pero no se mantiene fuera del cuadro”.¹⁹ Aun así, parece bastante complicado que la deconstrucción salga completamente del párragon. El propio Derrida confiesa la intocabilidad que impone el respeto de la presencia:

El respeto nos ordena mantenemos a distancia, no tocar en la ley respetable. Por tanto, en lo intocable. En lo intocable mantenido así a distancia por la mirada (y esto es lo que quiere decir *respeto* en su idioma latino) o, en todo caso, a distancia para vigilar atentamente, para tener cuidado (*prendre garde*) (*achten, Achtung*) de no tocar, afectar, corromper.²⁰

Pero la pintura no exige ningún respeto. Su petición es otra: “¡No me leas!”, exclama la pintura. En el mismo sentido, podría suplicar: “¡No me dejes sin tocar!”. *Noli me legere* quiere decir “tócame”. La prohibición del primer imperativo involucra un ofrecimiento que la deconstrucción invierte: “Te leo, (por eso) no te toco”. Así es como se transcribe el suplemento logocéntrico que no tocaba la pintura ni para negar su origen. Desde este enfoque, prevalece la actitud trascendente ante el supuesto mensaje de la obra, que no debe tocarse. Pues bien, en este trabajo defendemos que la verdad de la pintura persigue un *Noli me tangere* distinto. Acudimos a la fuente iconográfica del tema, y notamos que las manos extendidas de María Magdalena se encaminan hacia una presencia metafísica, la del cuerpo de Cristo resucitado, que tampoco puede ser tocado. “¡No me toques!”, le manda él, pero la interpretación de la frase como una orden es tan sólo la impresión que provoca la sorpresa del encuentro, del primer acercamiento a la verdad. La expresión “*Noli me tangere*” que figura en la Vulgata procede de la traducción del griego “*me mou haptou*”, cuyo infinitivo, *haptēin*, implica no solo el acto físico de tocar, sino un sentido próximo a la significación “no te aferres a mí”, “no me retengas”. En esta medida, la petición de Jesús comporta la advertencia de no ser aferrado, de suerte que su

¹⁹ Jacques Derrida, *La verdad en pintura* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 25.

²⁰ Jacques Derrida, *El tocar*, Jean-Luc Nancy (Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, 2011), 106.

naturaleza, ahora fugaz y evasiva, no sea consolidada, encerrada en un único significado. El aviso previene, pues, contra la acción de ser *leído*. El Resucitado reclama a su discípula, la llama por su nombre —“¡María!”—, pero enseguida le hace ver que si va a tocarlo tenga en cuenta que ya no es su “Rabbi”, que para representárselo no puede aplicarle ese ni otro discurso. Nos vale al respecto la reflexión de Jean-Luc Nancy:

No, nada está aquí disponible: no trates de apoderarte de un sentido de esta vida finita, no trates de tocar ni de retener lo que esencialmente se aleja y, alejándose, te toca por su misma distancia [...] Como viene, se va: es decir, que no *está* en el sentido en que una cosa está puesta en presencia, inmóvil, idéntica a sí misma, disponible para un uso o un concepto.²¹

“*Noli me tangere*” sería otra forma de implorar “no me retengas en un significado”, “no me apreses en un discurso”, “no desees esa reducción”. El que solía ir con los apóstoles no está ni presente ni ausente, sino a medio camino, aún no ha subido al Padre. Cristo aparece en esta escena precisamente porque está marchándose, porque se *resiste* a ser presencia, a ser dicho. No es posible leer un discurso que se emborriona a sí mismo. La verdad del Resucitado configura una pluralidad irreductible. Su cuerpo místico surge como un signo sin significado asociado, como pura diferencia que no ampara referencia original, sino huellas esquivas e irreconocibles. Sin ir más lejos, María lo interpreta al principio como un hortelano. De hecho, no puede haber huella del Resucitado, tan sólo diferencia sin origen. Por un lado, la *contradictoria* aparición ante la Magdalena, salido de la tumba, con un pie en el mundo de los presentes y con otro en el de los ausentes, subraya la invalidez del sepulcro como vacío de una presencia originaria. Y por otro, la ambigua naturaleza de su cuerpo glorioso, a la vez presente y ausente, que se *resiste* a ser como era antes de morir tanto como a ser cadáver, anula el Santo Sudario en calidad de huella de la ausencia. El cuerpo de Cristo deja de ser una presencia metafísica. Desde este punto de vista, se sortea la tentación de definir la verdad en clave metafísica, pero para la deconstrucción, el Resucitado sería la impresencia presente, ausencia originaria que asume una huella diferencial.

Al contrario, la verdad carece de suplemento, y el motivo se debe precisamente a la inviabilidad de encasillarla como presencia o ausencia. La imposibilidad lógica de tal contradicción dismantela el funcionamiento de la metafísica, así como sus intentos de supervivencia en variantes negativas que afirman una presencia tras la fachada de una ausencia.

²¹ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo* (Madrid: Minima Trotta, 2006), 28.

En breve, la verdad no tiene suplemento porque se erige en una partida, en un continuo retirarse, la resistencia en acto. De nuevo, una observación de Nancy sirve para ilustrar esta idea:

El sepulcro vacío ilimita la muerte en la partida del muerto. Éste no está “muerto” de una vez por todas: muere indefinidamente, es aquel que no cesa de partir. Aquel que dice: “No me toques”, pues su presencia es la de una desaparición indefinidamente renovada o prolongada. [...] *Parto ya, no soy más que en esta partida, yo soy el que parte del acto de partir, mi ser consiste en esa partida y mi palabra es ésta: “Yo, la verdad, parto”*.²²

Así pues, la petición sería “tócame sin apresarme”, “sin *retenerme*”. Lo sagrado, que la deconstrucción respetaba inmaculado, se da a sí mismo para ser tocado. Lo sagrado que se hace pedestal contradice su presencia trascendental. Jesús es el que *habla* tocando: toca para purificar a los leprosos, para curar a ciegos y paralíticos, abrazar a los niños y resucitar a los muertos. Además, Jesús no es sólo el “Tocante”, también el “Tocado”.²³ “Alguien me ha tocado, porque he sentido que una fuerza ha salido de mí” (Lc 8, 47). El Resucitado ofrece las llagas de sus manos, pies y costado, para que, tocando, la verdad hable. Una verdad que, sin embargo, se retira en ese preciso instante. Jesús atiende a los necesitados y sana a los enfermos, pero al momento deja el lugar y se va, oculto entre la muchedumbre. Asimismo, tras la crucifixión, se aparece a sus discípulos, pero al poco se repliega y huye de su propia presencia, en una conducta de aspecto contradictorio. Como describía Nancy, se trata de una presencia cuya razón de ser es alejarse, pero que toca justamente por la distancia del alejamiento. La verdad se hace presente a condición de irse. Aparece sólo porque está desapareciendo, no por ser ya una desaparición, que se niega como origen. Esta circunstancia cancela la huella con base en la contradicción. “La partida inscrita en la presencia, la presencia presentado su despedida”.²⁴ La paradoja es un claro trasunto del *Noli me tangere*, escena en la que Jesús resucitado dialoga con una intrigada María Magdalena: “Dios, ¡qué clase de amante es éste que no se aparece a su amada sino para anunciarle su inminente partida! [...] Apártate de mí mientras estoy presente; aguarda, para tocarme, a que ya no esté en la tierra”.²⁵

¿Cómo se entiende entonces que aquel que toca y se da a tocar prohíba que se le toque?²⁶ Llegados a este punto, es necesario, como se anunció, un refinamiento del *Noli me tangere*.

²² *Ibid.*, 29-30.

²³ Derrida, *El tocar...*, 154.

²⁴ Nancy, *Noli me tangere...*, 47.

²⁵ *El amor de Magdalena. L'Amour de Madeleine. Sermón anónimo francés del siglo XVII, descubierto por Rilke en 1911* (Barcelona: Herder, 1996), 44.

²⁶ “Por otra parte, el *Noli me tangere* significa que las manos humanas ya no pueden tocar su cuerpo glorioso que se ha hecho inmaterial, y no obstante las Santas Mujeres cogen sus pies (Mateo, 28: 9). Tomás, incrédulo, es

Después de lo expuesto, la frase de Jesús parece más bien un *Noli me legere* que invita a ser tocado, aunque sin *retenerlo*. Hay que saber cómo tocar. La pintura pide ser tocada, pero antes de cumplir con esta solicitud, la deconstrucción ha de sopesar de qué modo debe tocar. Tiene que deconstruirse primero, o volverá a caer en la metafísica, en cuyo caso tocará sólo para *leer*, es decir, para seguir aplicando la marca logocéntrica, aunque haya abandonado el párergon y accedido al interior del cuadro. De esta manera, el *Noli me tangere* se nos antoja una imposible lectura nunca concluida. En efecto, ser tocado se resume en otra contradicción: ser leído en la imposibilidad de su lectura. Ser tocado es hacer justicia al lenguaje de la imagen. Por eso es de suma importancia tener en consideración la exhortación del *Noli me tangere*: “¡Tócame sin leerme!”. Sólo de esa forma, tocar la verdad de la obra hará posible el *Noli me legere*. María Magdalena lo consigue; ella es nuestro modelo. No se queda en el marco y dirige sus manos hacia la verdad, con la maestría de permanecer a medio camino. Se mantiene en el tocar perenne, produciendo la contradicción adecuada: toca sin llegar a tocar, toca sin retener. “El tocar, [captado como] el retener, sería adherirse a la presencia inmediata, e igual que eso sería creer en el tocar (creer en la presencia del presente), sería faltar al acto de marcharse”.²⁷ Por su fidelidad a la verdad, la discípula lee sin leer, y así es como le hace justicia. Las abundantes representaciones pictóricas del pasaje bíblico muestran este tocar intocante, un tocar *resistente*; el único que deja hablar al idioma de la imagen. Así es como lo han imaginado los pintores: las manos de María están siempre en medio, tendidas hacia la verdad entre la presencia y la ausencia, que es la manera de tocar aquello que se retira.

Ojo háptico: la resurrección de la imagen

La tactilidad cumple un rol principal en el modelo estandarizado de representación que se repite en las pinturas de temática *Noli me tangere*. El propio verbo *haptēin* justifica la presencia del elemento háptico como un aspecto clave en la iconografía de este motivo. Dicho elemento se centraliza en el foco de atención de la composición, que suele estar ocupado por las manos suplicantes de la Magdalena, en el gesto de querer tocar a Cristo. Sus manos encarnan el

invitado a tocar la herida del costado. ¿Cómo conciliar la prohibición con la autorización; *Noli me tangere* y *range latus*? La contradicción es evidente. Las Escrituras han conservado dos concepciones de Cristo resucitado que se excluyen lógicamente”. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 573-574.

²⁷ Nancy, *Noli me tangere*, 28.

discurso del cuadro, y operan como punto centrípeto que articula el conjunto de la obra. Esta tactilidad se convierte en el asunto de la pintura, no porque sea una tactilidad negada, cuya presencia se manifiesta en la huella de su ausencia. Nada tiene que ver con una tactilidad tachada, o prohibida, como podría sugerir una primera acepción, sino más bien con la tactilidad que se *resiste* a tocar. Los artistas pintan a María *casi tocando* al Resucitado, con sus manos congeladas en ese ademán suspendido, resistiéndose a alcanzar su objetivo. Un tocar contradictorio, que en poco se asemeja al tocar que busca la deconstrucción. Derrida hace del tocar un origen, aunque lo defina en términos de pluralidad: “Tocar sería propiamente la experiencia del ‘origen’ como ‘singularidad plural’. Lo singular plural sería originariamente lo que se encuentra dado para tocar. El origen sería para tocar como el tocar mismo en cuanto tocarse”.²⁸ Hallamos en esta idea el fundamento de una descripción engañosa: cuando parece que, por fin, la deconstrucción se anima a dejar el párragon y tocar el interior de la pintura, Derrida aplica al tocar la diferencia como origen, y así, de nuevo, ejecuta una acción metafísica que contraviene la finalidad de la deconstrucción. Derrida estipula que tocar funda un origen plural, y valiéndose de esa teoría, critica las de Husserl y Nancy, a los que acusa de conducta metafísica. Será, sin embargo, este último filósofo quien observe la tendencia metafísica del tocar originario:

Yo soy para mí mismo un afuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido desde hace mucho, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo *vuelto* hacia el exterior y que jamás ve, que jamás se apropia, no solamente del rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel, se trata de eso. Por mi piel yo me toco. Y me toco de fuera, no me toco de dentro. 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 hacia una interioridad primera. Lo que no es posible. Hace falta primeramente que yo esté en exterioridad para tocarme. Y lo que yo toco permanece fuera. Yo estoy expuesto a tocarme yo mismo. Y por tanto, pero ahí está el punto difícil, el cuerpo está siempre fuera, es de fuera.²⁹

A partir de esta postura que adopta Nancy, podemos esclarecer las últimas lagunas del pensamiento deconstruccionista en materia de imagen, y terminar de matizar nuestra interpretación del *Noli me tangere*. Básicamente, hay que estar precavidos para que, al entrar en el interior de la obra, este traslado se haga en todo momento como un ente externo. Para ello se tiene que salir del párragon, pero no *perder la exterioridad*. De la cita de Nancy parece derivarse la recomendación de hacer exterioridad en la interioridad, de no acceder en la

²⁸ Derrida, *El tocar...*, 172.

²⁹ Jean-Luc Nancy: *Corpus* (Madrid: Arena, 2003), 111-112.

complacencia de lo igual, esto es, como reflexividad especular del origen que se toca a sí mismo. Tocarse a sí mismo es justo lo que hace el origen en la teoría de la huella, refrendando la presencia. Así se extrae de la enunciación derridiana, según la cual el origen es, para el tocar, como el tocar mismo en cuanto tocarse. Por el contrario, tocar debe ser tocarse *como otro*, no como sí mismo; tal cosa incumpliría las expectativas del *Noli me tangere*, pues tocarse como lo mismo es leer, *leerse*, tal vez la manera más perversa de *retener*. Así pues, cuando hablamos de conservar el exterior, no nos referimos a permanecer en el párragon, sino a realizar la imposibilidad del origen. Tocar el interior *como estando fuera* inflige una contradicción en la presencia originaria y su huella. Dicho de otro modo, el afuera de sí mismo, tocándose interiormente como otro, cortocircuita el origen referencial. Lo que está dado a tocar es pura diferencia sin origen. En este contexto, resulta recurrente el ejemplo fenomenológico de la mano derecha que toca la mano izquierda como un sí mismo distinto, no como reflexividad especular, sino conjugando exterior e interior, y así consigue tocarse como otredad. En cambio, Derrida toma este ejemplo como muestra del privilegio metafísico que Husserl supuestamente concede al tacto por su doble aprehensión como “tocante-tocado”.³⁰

La digresión precedente permite afirmar que tocar define la verdad de la imagen. Siendo tocada, la imagen puede hablar su verdad en su idioma. Esto nos lleva a pensar en la conjunción funcional de lo táctil y lo visual, en virtud de la cual la acción háptica habilita la tarea óptica. La tradición metafísica occidental, sin embargo, ha revestido al ojo con un poder totalizador casi divino y una centralidad despótica, que casa bien con el consolidado régimen del panóptico logocéntrico y el dominio de la representación escritural. El tacto, por su parte, se suele exiliar al erial de la marginalidad. Nancy, en *Une pensée finie* (1990), propone pasar de la vista al tacto; una reivindicación parecida a la que lanza Gilles Deleuze:

Cuanto más subordinada está la mano, más desarrolla la vista un espacio óptico “ideal” y tiende a captar sus formas según un código óptico. Pero este espacio óptico, al menos en sus comienzos, presenta aún referentes manuales con los que se conecta: se llamarán *táctiles* tales referentes virtuales, como la profundidad, el contorno, el modelado... etc. Esta subordinación rebajada de la mano al ojo puede dejar sitio, a su vez, a una verdadera insubordinación de la mano: el cuadro sigue siendo una realidad visual, pero lo que se impone a la vista es un espacio sin forma y un movimiento sin reposo que a ésta le costará trabajo seguir, y que deshacen lo óptico. Se llamará *manual* la relación invertida de esta manera. Por fin se hablará de *háptico* cada vez que no hubiera ya subordinación estricta en un sentido o en otro, ni subordinación rebajada o conexión virtual, sino cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos.³¹

³⁰ Derrida, *El tocar...*, 260.

³¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Madrid: Arena, 2009), 157-158.

No es casual que esta propuesta de rescatar la tactilidad de la visión *-leer tocando-* sea especialmente notoria, dada su especificidad y relevancia háptica, en pinturas del tema *Noli me tangere*:

Along with the threshold, the visual language of the Noli me tangere is mostly a matter of hands. [...] the hands often constitute the compositional center of the Noli me tangere scene, "the central tension of the image" is what Georges Didi-Huberman calls this zone. The almost-touching takes place in the deictic void. There, in the pulsating lacuna of hands that seek and recede is where the mysterious merger of speech and gaze takes place. [...] Where the tactile sense is barred, sight is heightened. La main est parfois comparée à l'oeil: elle voit. The ban on touching conserves energy for the gaze. "Touch me not" echoes in "Touch me with your eyes".³²

Las manos son la piedra angular en las representaciones del *Noli me tangere*. Las manos de María de Magdala satisfacen un gesto óptico-háptico. “¡No me toques!” quiere decir, finalmente, “¡tócame con los ojos!”. Por eso, ella aparece, como dijimos, casi tocando a Jesús (“almost-touching”), toca sin llegar a tocar. El espacio intermedio que dispone este tocar contradictorio es lo que problematiza el origen, al tomar el lugar del vacío significativo (“*deictic void*”). De modo que no hay lugar para la huella de una ausencia originaria. El intersticio que se abre entre las manos de María y el cuerpo del Resucitado acoge el idioma silente que habla una irreductible pluralidad diferencial. Es el lugar en el que toma cuerpo la contradicción de la resistencia (ir a tocar-retroceder), en el cual se mezclan pintura y discurso (“*in the pulsating lacuna of hands that seek and recede is where the mysterious merger of speech and gaze takes place*”). Un caso de estudio que permite valorar la efectividad de este intervalo lo encontramos en el cine de Jean-Luc Godard, en una secuencia de su magno proyecto *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Se trata de un fotograma de *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*, 1951), del director Georges Stevens, sobre el que Godard proyecta un detalle del fresco de Giotto *Noli me tangere* pintado en la Capilla Scrovegni de Padua. La escena muestra las manos de la Magdalena que descienden sobre la cabeza de Elizabeth Taylor a la orilla de la playa, mientras se oye de fondo la voz del cineasta: “Y si Georges Stevens no hubiera utilizado la primera película de dieciséis milímetros en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elizabeth Taylor habría encontrado un lugar en el sol”.

La frase hace referencia al hecho de que Stevens filmase la liberación del campo de concentración de Dachau. En su célebre trabajo, Godard da forma a una dura crítica, que le

³² Barbara Baert, “The Gaze in the Garden: Mary Magdalene in *Noli me tangere*”, en *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque* (Leiden, Boston: Brill, 2012), 194-195.

condujo a sentenciar que “el cine desapareció” por no haber filmado los campos de exterminio, en la misma época en que se alimentaba la fábrica de entretenimiento del cine y se jugaba a la felicidad de las estrellas hollywoodienses. El realizador insiste en que el cine traicionó su compromiso con la realidad, con la memoria, y con la propia imagen, por fallar en su “función de presencia en el presente”.³³ En este sentido, el cine estuvo, por lo tanto, desaparecido, pero su ausencia se hizo presente en una huella que marcó la industria del séptimo arte. Resultado de su devastador ejercicio crítico, Godard declara el deseo de *resucitar* el potencial de la imagen, y adopta como estandarte una conocida frase de Pablo de Tarso: “*L’image viendra au temps de la résurrection*”. Resurrección que se materializa hápticamente. No en vano, las solícitas manos de María Magdalena son, una vez más, la guía propiciadora.³⁴ Asimismo, la voz en *off* de Godard rescata un revelador pasaje de *Diario de un cura rural* (*Journal d’un curé de champagne*, 1951) de Georges Bernanos, adaptada por Robert Bresson:

Qué maravilla poder mirar aquello que no vemos, ¡Oh, milagro de nuestros ojos ciegos! [...] ¿Tienes dos manos? Pregunta el ciego. Pero no me aseguro de ello mirándomelas. Sí, ¿por qué confiar en mis ojos si dudo de tal cosa? Sí, ¿por qué no es con mis ojos que voy a verificar mirando si veo mis dos manos?³⁵

Es el mismo texto que incluye Godard en el filme *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1995), acompañado del libro de Diderot *Carta sobre los ciegos* (*Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*, 1749). De nuevo, tocar la mano izquierda con la derecha es la certeza de conocerse a sí mismo como otro, en este caso, como un ciego que ve sus manos tocándolas, o como Cristo, que constata su resurrección al toparse con las manos de su discípula. Sólo así la imagen sale del sepulcro para hablar su verdad. Ya dijimos que la tactilidad óptica es lo que da cumplimiento al *Noli me legere* y a su ruego de ser tocado sin ser retenido: “tócame visualmente”. Sólo de esa forma la imagen resucita del silencio metafísico. En concreto, *Histoire(s) du cinéma*, a través de su estructura *collage* y del tapiz intertextual de su polifónico montaje de imágenes diversas, lo hace factible, dejando hablar al trauma, para “convertir una

³³ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós, 2005), 210.

³⁴ “Al recortar el perfil de María Magdalena, Godard no sólo ha querido, siguiendo entre otros a André Bazin, liberar la imagen pictórica del ‘pecado original’ de la perspectiva y de la historia: ha extraído la figura de la santa de una dramaturgia plástica cuyo sentido era propiamente la ausencia, lo irremediable de la separación, de esa tumba vacía [...]. En lugar del *Noli me tangere* se impone la imagen absoluta, la promesa que desciende del cielo, sacando de la tumba a la rica heredera [Elizabeth Taylor en *Un lugar en el sol*]-y al cine con ella- [...]”. *Ibid.*, 212-213.

³⁵ Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 80.

economía de muerte en economía de resurrección”.³⁶ Esta resurrección se plantea, en suma, como la redención de “un cine caído por la gravedad de sus propios errores: no haberse hecho cargo de su potencial artístico y fallar en el momento crucial del siglo”.³⁷ El cine debe tocar, en el espacio intersticial que amparan las manos de la Magdalena, los cuerpos de las víctimas, y en esa redención háptica, tocar plenamente su verdad como imagen, tal como lo consiguió George Stevens.³⁸ “Elizabeth Taylor saliendo del agua representa, entonces, al propio cine resucitado de entre los muertos. Es el ángel de la Resurrección y de la pintura, descendiendo del cielo de las Imágenes para devolver a la vida el cine”.³⁹ En este ejemplo se vislumbra con especial acierto el alcance de la redención del idioma visual, antes condenado al suplemento mudo.

Nota de conclusión

Histoire(s) du cinéma constituye una obra íntegramente dedicada al cruce e intercambio de texto gráfico e imágenes de distinta procedencia, extraídas de la historia de la pintura, del cine, la fotografía, o la televisión. El resultado contribuye a tejer un rompecabezas visual cuyo discurso significativo deviene un solapamiento mixto y fluido, especialmente difícil de reducir a un único mensaje. Las imágenes entablan diálogo, entran en colisión, se rozan y se lanzan alusiones, en definitiva, se *tocan* de diversa manera, sugiriendo un conjunto inagotable de interpretaciones. La actitud que despierta este ensayo fílmico es, pues, la de una atenta escucha de las imágenes y del modo en que hablan su verdad en su idioma, el cual no tiene por qué rendir cuentas al predominio logocéntrico. El filme no lee las imágenes bajo la batuta escritural,

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (Santander: Shangrila, 2016), 68-69.

³⁷ Natalia Ruiz, *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2009), 113.

³⁸ “Comenté en otra parte el episodio en el que Godard nos demuestra -con la ayuda de la María Magdalena de Giotto, transformada por sus cuidados en ángel de la Resurrección- que el ‘lugar en el sol’ de Elizabeth Taylor en la película homónima se hizo posible porque, varios años antes, George Stevens, el realizador de la película, había filmado a los sobrevivientes y los muertos de Ravensbrück y así compensado al cine por su ausencia de lugares de exterminio. Si se hubiese hecho en la época de *Pierrot el loco*, el vínculo entre las imágenes de Ravensbrück y el idilio de *Un lugar en el sol* hubiese tenido un solo modo de lectura: la lectura dialéctica que denunciaba la alegría estadounidense en nombre de las víctimas de los campos. [...] Elizabeth Taylor no es culpable por su alegría egoísta, indiferente a los horrores del mundo. Se mereció positivamente esta alegría porque George Stevens filmó positivamente los campos y porque así cumplió la tarea de la frase-imagen cinematográfica: constituir no el ‘vestido sin costura de la realidad’ sino el tejido sin agujero de la co-presencia, ese tejido que autoriza y elimina a la vez todas las costuras; constituir el mundo de las ‘imágenes’ como mundo de la co-pertenencia y de la entre-expresión generalizadas”. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 77-78.

³⁹ Rancière, *La fábula...*, 211-212.

sino que las deja hablar, como dijera Brea, “por fricción y entrecruzamiento, por intertextualidad significativa, por interferencia”. Se produce, sin embargo, el peligro de que la retención parergonal se imponga nuevamente sobre la pluralidad del discurso visual que aparece referida en el propio título del filme. Puede ocurrir, al igual que con Derrida, que Godard caiga en la trampa de prometer en el título de su obra una verdad que, aunque plural, no escapa de la presencia metafísica, y tropieza con el logocentrismo que quería eliminar. En ocasiones, el cineasta dispone el montaje desde los márgenes de la imagen en torno a la presencia de la palabra, que ya no es tratada como elemento visual, sino como plataforma de un discurso clausurado y como proclama de un mensaje trascendente. Aplicar una lectura sin tocar las imágenes contraviene la misma autocrítica que lanzaba la película. Habida cuenta de que Godard aspiraba a una profunda deconstrucción del modelo de representación imagen-texto, el regreso a la verdad supondría claramente malograr el “*Noli me legere*”.⁴⁰ “¿Qué es esa ‘deconstrucción’ de lo visible y de la historia de la que se dice en otras partes que usted es el maestro?”, le espeta Didi-Huberman en una pregunta retórica.⁴¹

Brea observó la ironía de este fenómeno en la relación de la deconstrucción con la pintura, concluyendo que la primera no se atreve a entrar en el decir de la segunda, lo cual le llevó a declarar que la deconstrucción en las artes visuales es todavía una tarea pendiente que la propia deconstrucción debe aplicarse. Esbozando una propuesta para este interrogante irresuelto, en el presente artículo se ha argumentado que no hay signo con referencia original, ni tampoco huella originaria a pesar de negarse como origen, y así se ha procurado desprender los restos de metafísica adheridos a la originariedad del signo que pretende Derrida. El origen es más bien una contradicción, un atentado contra sí mismo, no una mera tachadura que sólo consigue negarlo, es decir, hacerlo presente de forma negativa. Merleau-Ponty ha recuperado la promesa de Cézanne para demostrar que, de hecho, el lenguaje de la pintura carece de referente. En su opinión, para Cézanne, el arte no es una imitación que suple un origen ausente, sino una expresión que no está precedida por ningún referente. “Del mismo modo que la palabra no *se parece a* lo que ella designa, la pintura no es un *trompe-l’oeil*; Cézanne, según sus propias palabras, ‘escribe como pintor aquello que todavía no ha sido pintado y lo convierte

⁴⁰ “Pero Godard tampoco se priva, en múltiples casos, de simplificar las cosas y volver a clausurar, de un golpe, todas las multiplicidades en una consigna brutal, una definición unilateral, o bien un campo-contracampo que parece fijar las cosas en un lugar tan perentorio y definitivo como sujeto a discusión”. Didi-Huberman, *Pasados citados...*, 92.

⁴¹ *Ibid.*, 107.

absolutamente en pintura””.⁴² Esta es, por fin, la forma de dar la verdad de la pintura en pintura, o sea, dejando que ella la diga en su propio idioma. Esta es la forma de cumplir la promesa de la verdad, no como acabó haciendo la deconstrucción. Cézanne ya puso los cimientos del *Noli me legere*, cuya materialización lleva a cabo quien escribe como pintor, es decir, quien toca con los ojos, quien lee táctilmente. Todo aquel que toca sin retener. La mudez ilegible de la imagen es parlante y solicita hablar su verdad, o lo que es lo mismo, ser tocada intangiblemente, pues quiere hablar, no ser hablada. Las manos de María Magdalena en la película de Godard evidencian la resistencia de la imagen a ser leída; demandan que se efectúe su deconstrucción. Reclaman su resurrección.

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Península, 1977), 45.

Bibliografía

- Baert, Barbara. "The Gaze in the Garden: Mary Magdalene in *Noli me tangere*". En *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, 189-221, eds. Michelle A. Erhardt y Amy M. Morris. Leiden, Boston: Brill, 2012.
- Bennington, Geoffrey, y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Brea, José Luis. *Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad*. Murcia: Cendeac, 2007.
- De Peretti, Cristina: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2009.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila, 2016.
- El amor de Magdalena. L'Amour de Madeleine. Sermón anónimo francés del siglo XVII, descubierto por Rilke en 1911*. Barcelona: Herder, 1996.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Minima Trotta, 2006.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Ruiz, Natalia. *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2009.