

Cara a cara¹

Jacques Derrida

Traducción: Elina López Marchat

Universidad La Salle

ORCID: 0009-0006-3007-9030

¿Qué escenas me provocan estos lienzos? ¿Qué escena cuando estoy solo con ellos, con cada uno de ellos, yo más pequeño, desmesuradamente más pequeño que cada uno de ellos? ¿Es una buena manera de preguntar por ellos, sobre su tema; el interrogarme o solicitarlos con la mirada? ¿El responder sobre todo a su silencio? Renuncio de antemano a describir lo que habría por ver en lo inconmensurable de estas obras. Lo que diré al respecto no muestra nada en verdad, nada que ver con lo que le invito a ir a ver en ellas por usted mismo —más precisamente a ir, a su vez, a verse mirarlas—. Yo, es otra cosa, cuando hablo de la escena que me hacen, desde su Altísimo, estos inmensos lienzos; solamente intento decir lo que *tocaron*, si puedo aún decirlo, en mí, desde el primer encuentro, en el taller de Camilla Adami.

Más tarde intentaré decir otra cosa, paciencia, deme tiempo. (Pues estas pinturas tienen el tiempo para ellas, todo el tiempo. Se singularizan, primera hipótesis, por una cierta manera de tratar el tiempo, en realidad de suspenderlo, este tiempo. Toda pintura lo hace a su manera, lo concedo, pero aquí el trazo del tiempo marcado —es decir, en la obra de Camilla Adami, que leo también como un gran tratado del tiempo— se ve *incorporado* de otro modo,

¹ El texto “Tête-à-tête” de Jacques Derrida fue publicado originalmente en Vincent Crapanzano, Jacques Derrida y Jean-Jacques Lebel, *Camilla Adami: l'ange déchu, exposition du 27 mars au 16 mai 2004* (Toulon Provence Méditerranée: Villa Tamaris centre d'art, 2004). Se traduce aquí con la autorización de Jean Derrida, hijo del autor.

Son pertinentes algunas aclaraciones sobre el título y su traducción. Las implicaciones del término francés *tête-à-tête* son diversas. Por un lado, se trata de una locución adverbial que puede significar tanto estar ‘frente a frente’ como ‘cara a cara’. Sin embargo, como sustantivo designa un encuentro individual con otro, igual que se entiende en la expresión inglesa *one-on-one*. En un texto anterior a este, en el que también se trata un encuentro con otro animal, Derrida no utiliza la expresión de *tête-à-tête*, sino la de *face-à-face*, véase Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis* (París: Galilée, 2006). En la edición castellana hecha por Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel, ellas traducen *face-à-face* como ‘cara a cara’. Véase Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Madrid: Trotta, 2008). Aquí, hemos traducido más bien como ‘frente a frente’ la única aparición de dicha expresión, casi al final del texto, reservando ‘cara a cara’ para *tête-à-tête*. En todo caso, lo que parece es que este texto responde directamente a varias de las cuestiones ya planteadas por Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, por lo que conviene tener en mente las implicaciones que poseen dichas expresiones en ambos textos.

Asimismo, quiero señalar que se conservaron todas las mayúsculas, las comillas, así como los guiones entre palabras que usa el autor para que la traducción fuera lo más cercana al texto original. (N. T.).

puesto en obra de otro modo. Con una pasión de la paciencia, una resistencia, una energía del “saber esperar”, con inminencia también, de las cuales conozco pocos ejemplos en pintura. La temporalidad rítmica, la hora, la hora de tiempo está contada de otra manera directamente en el músculo y la piel, y la línea y el color, la sombra y la luz de todos esos vivientes, como en otro reloj solar, una máquina cronológica y cromática, cronomática si usted quiere, totalmente distinta. El color está a tiempo. Por ejemplo, más allá de toda diferencia por re-pensar, estos simios retratan una experiencia del tiempo sin común medida, una hora incalculable y sin sincronía posible con ninguna otra. Simios ingeniándose para perturbar el tiempo, lo alteran en la misma exposición, no dejan en paz a la historia ni del lado de ustedes, ni del nuestro, ni dentro de ningún otro cuadro).

Paciencia. Deme pues el tiempo, a mi vez como a un viejo simio o a un joven simio, y permítale retardar un poco el momento de transcribir, más tarde, entre comillas, una ensoñación, una especie de sueño, pues, entre el sueño y la meditación, el sueño que, en aquel momento, tomó la palabra en mí. Me tomó la palabra, o más bien, me la robó. No solo como se deja sin aliento, sino antes bien para dividirla, dicha palabra, en polílogo interior. Fue en *aquel* momento, hace poco, cuando visité el taller de Camilla Adami. Me sentía observado de todos lados. Vigilado, tanto por ella como por todos esos retratos que me rodeaban. De reojo la miraba, a ella, creía verla mirarme mirar aquellas figuras [*figures*]² cuyos ojos no me soltaban, sobre todo las figuras de simios inmensos a los cuales me exponía, yo, desnudo, por primera vez. Ya había visto o entrevisto los otros cuadros. Pero con la aparición de los simios creí desplomarme, casi me caigo del caballo, como aquel que ustedes conocen en tal gran escena canónica de la Revelación. Conmoción, aparición, visión, lo más-allá de lo humano. No lo divino, no lo animal, sería demasiado familiar aún, sino lo humano llevado, aterido por otra Cosa completamente, en sí fuera de sí, mucho más grande que yo: lo que desde siempre intento pacientemente pensar más allá de las estupideces [*bêtises*]³ (la filosófica no menos que otras) que se protegen delante de la mirada de aquel que dicha estupidez llama tranqui-

² La palabra *figure* vuelve muchas veces a lo largo del texto. En francés, *figure* puede significar literalmente ‘figura’, pero también ‘cara’ en el sentido de ‘rostro’. Cuando el texto parecía indicar el sentido de ‘cara’ hemos optado por esta traducción. Para más aclaraciones sobre esto, véase Elna López Marchat, “(ce) qui touche e(s)t (ce) qui regarde Derrida: Lectura patética Del ‘Tête-à-tête’ de Jacques Derrida entre el ver y el tocar”, *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana* 57, n.º 158 (2025). (N. T.).

³ Término que aparece también en *El animal que luego estoy si(gui)endo* y con el cual Derrida juega. Aunque literalmente podría decirse ‘bestiada’ o ‘animalada’, *bêtise* en francés se usa cotidianamente para referirse a una ‘tontería’ o ‘estupidez’. (N. T.).

lamente, en singular, *el Animal*. Deslumbrado por las miradas que lanzaban, aquellos simios, literalmente, impasiblemente, hacia mí, contra mí, sobre mí, pero también más allá de mí (proyectiles, pero proyectiles de vida que nunca fallan su objetivo y son tanto presentes atrevidos como ofrendas armadas que no habrá que eludir nunca más de ninguna manera); me sentía vulnerable, invadido por otra especie de verdad. ¿Cuál? ¿Quién?

Si estuviese tentado a decir en unas cuantas palabras, antes de los simios, antes del sueño y de la transcripción prometida, que *aquellos cuerpos expuestos me miraban*, la tentación se vería inmediatamente frustrada, y he aquí el origen del sufrimiento admirativo sobre el cual quisiera dar una idea. Frustrada, pues al instante me vendrían ganas de borrar o de retirar, de tachar de esas palabras, cuatro de cinco. No, ya no podría decir, a pesar de la verosimilitud, cuatro de estas cinco palabras: “Aquellos cuerpos expuestos me miraban”.

En primer lugar, las dos primeras palabras: “Aquellos cuerpos”. Estos cuerpos son cuerpos, desde luego, y cuerpos sensibles, materiales, esculpidos en la evidencia manifiesta y en el *afuera* obvio de su paciente pesadez, de su densidad, de su innegable sustancia. Están aquí como nunca. Para siempre. Son a menudo, no siempre, pero sobre todo caras [*figures*], en el sentido de “rostro” [*visage*], y por consiguiente retratos, pero estas caras no son *figurales*: ni ficciones, ni tropos, ni metáforas ni metonimias. Rara vez la pintura escapó mejor a la retórica. Palabra inaudible, sobriedad inaudita. Economía absoluta de la pintura. He aquí, literalmente caras literales, únicas, sin sustitución posible, sin frase o casi: esta mujer, este hombre de aquí, aquel simio, a tal hora, a tal edad. Pero sucede que la palabra “cuerpo” ya está demasiado desgastada para ser capaz de estas “cosas”. No solo a) se opone injusta e ingenuamente a estas otras “cosas” que no forman menos parte de la escena (una invisibilidad, una gracia, la interioridad sin fondo, el secreto más sellado de un espíritu, de una consciencia o de un alma —hablo tanto del secreto infinito o de la espiritualidad abisal de estos simios como del alma de los hombres y las mujeres—), pero b) al decir “aquellos cuerpos expuestos me miraban”, la palabra “cuerpo” se fijaría demasiado pronto en el sentido de “cuerpo propio”, de cuerpo animado, es decir, cuerpo viviente que pertenece propiamente a alguien (*Leib* en alemán), antes que cuerpo inerte en la naturaleza (*Körper*). Ahora bien, y he aquí una de las potencias formidables de esta ex-posición, de este ser-expuesto, es imposible escoger aquí entre estos dos sentidos de la palabra “cuerpo”. Fragmentados o no, todos esos “cuerpos propios” (de aves, de mujeres, de hombres, de simios) son también cosas en el mundo, cosas arrojadas hacia afuera, ex-propiadas, arrancadas de su intimidad de su en-cuanto-a-sí. Conservan y pierden *a la vez* el fuero interior de su secreto. A la vez, en verdad, hay que aprender la paciencia que hace falta para acomodarse a ello: son secretos y no tienen secreto. La exposición expone la resistencia de una

expropiación. Una desposesión en curso o ya sucedida, violenta y pasible a la vez, instantánea, a tiempo, insistiendo en el tiempo fuera del tiempo, pero cuyo cuerpo, la pretendida víctima de esta violencia, testimonia en este momento, sin juicio y sin denuncia, reafirmandose *ella misma* con una testarudez inaudita: ex-propiada soy, es cierto, privada incluso de mi nombre y de mi derecho de decir “yo”, o “esto es mi cuerpo”, pero en fin, soy, he aquí la situación en la que estoy, estoy expuesto-expuesta, estoy aquí expuesto-expuesta, sobre ex-puesto(a) en mi diferencia sexual, *entre* lo que ustedes llaman la cosa “sujeto” y la cosa “objeto”, entre el hombre y la mujer, entre el viviente humano y el viviente animal. Ahí donde estoy así expuesto-expuesta, en una entre-sobreexposición tal, sucede que todas esas oposiciones (cuerpo propio/cuerpo inorgánico, hombre/mujer, humano/animal) tiemblan, ya no se sostienen. Hay que acceder, en la paciencia de la pintura misma, a la incorporación de otro cuerpo, a otra cosa que aquello que llamábamos, ayer todavía, incluso a esta hora todavía (*hanc horam*) el cuerpo. Y, sin embargo, en última instancia, mal menor, aún valdría mejor decir *cuerpo* en lugar de *carne* e *incorporación* que *encarnación*. Pues si “la carne es triste”,⁴ como decía el otro, no es porque “todo lo he leído”, sino que también conserva, dicha carne, al pie de la letra, demasiada memoria cristiana. Y además la palabra *incorporación* aún apunta de algún modo hacia el psicoanálisis del duelo, de un trabajo del duelo que olfateo aquí.

En segundo lugar, las otras dos palabras, “me miraban”. Aquí también, el desgaste me cansa y me desanima. Estos últimos años, se ha abusado demasiado frecuentemente, hasta el cliché, del “me mira” para hablar de los retratos: los ojos están en el cuadro, se dice (no es falso), y, disimetría volcada, me miran desde allá, su propio origen del mundo, incluso antes de que bajo mi propia mirada crea disponer de ellos. Mirándome, me dirían lo que me mira y me concierne [*me regarde*],⁵ lo que me pertenece hacer, lo que me cierne y me concierne, cómo debo relacionarme con ellos, a la ley que dictan, a la responsabilidad que me asignan, en una palabra: el deber del “me mira y me concierne”, a mí, exclusivamente, secretamente elegido, y a ningún otro. Esto no sería falso, lo repito, en el caso de los retratos de C. A.,⁶ pero siento que hay

⁴ Puesto que se trata muy seguramente de una referencia al poema *Brise marine* de Stéphane Mallarmé, aquí seguimos la traducción de Alfonso Reyes. (N. T.).

⁵ En efecto, la expresión en francés *me regarde* puede entenderse literalmente como ‘me mira’, pero también figurativamente como ‘me concierne’. Decidimos seguir la traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, poniendo explícitamente ambas acepciones cuando el texto parece sugerir este doble sentido. (N. T.).

⁶ Es decir, Camilla Adami. Aunque vale la pena mencionar que estas iniciales se pueden leer como un sugerente *ça*, ‘eso’ en francés. Esto lo resaltó puntualmente Ginette Michaud en “Che cos’è la pittura? Trois manières de toucher la Chose: Nancy, Cixous, Derrida”, *Études Françaises* 42, n.º 2 (2006).

además otra cosa. Aquellas “caras” no figurales, en el fondo, y casi mudas, debo decir que no me miran. Su distancia, su distracción con respecto a mi lugar es infinita. Por supuesto, me fijan la mirada para recordarme la responsabilidad que me mira y me concierne (verlas primero, como se debe, pero también escuchar lo que me quieren decir de la historia, de la política, del cuerpo y de los derechos de la mujer, del cuerpo y de los derechos del hombre, del cuerpo y de los derechos del simio, y de todos los que la estupidez llama *animales*, y todo esto, todo esto es verdad). Pero su “te mira y te concierne” me parece a la vez tranquilamente ajeno a todo *pathos* (apático) —y estremecedor—. Que lo quiera o no, no lo sabré jamás, me manifiesta una indiferencia desgarradora, un estar-en-otro-lado, una impasibilidad, un silencio que literalmente me *devuelve*: rechazo, exclusión, expulsión, nacimiento también, no el llamado de un “ven”, sino la orden de un “ve”. “Ve,⁷ te dejo, te devuelvo a ti mismo, te dejo, te dejo solo(a) contigo, como yo, en suma, en las lejanías de un lugar infinitamente inaccesible. En el fondo, lo que te mira no te mira, e incluso, paciencia, *eso* nunca te habrá mirado, nunca habrá tenido una mirada para ti, verdaderamente, propiamente para ti. Mira lo que, mirándote, pero manteniendo los ojos en *otro lado*, no te mira ni te concierne. De hecho, lo que te mira no me mira a mí. Haz tu deber, ¿pero con qué, con quién te metes? Todo esto te será para siempre inaccesible, insensible, intangible, invisible. Es a partir, sí, *a partir* de ahí, partiendo de ahí, yéndote, que todavía tienes alguna oportunidad de ver y de saber cómo acceder a lo que no te mira —cómo aproximarse a un secreto como tal, es decir, un secreto que se expone sin dejarse violar—. Ni, en su desnudez misma, revelar o develar. Eso, caminas, eso es una orden, vas (¡ve!), hacia ese secreto que no conocerás jamás. De hecho, nunca se trató de ello. ¿Por qué querer apropiarse un secreto?

He aquí ahora, entre comillas, como lo había anunciado, e incluso en itálica, el sueño que, a la vista de los simios, sobre todo bajo sus ojos, me tomó la palabra. Las palabras, puesto que en el taller de Camilla fui de inmediato, lo dije, asaltado por más de una voz dentro de mí. Fui varios, y como invadido, sacudido de polílogo. Fue más grave, y compulsivo, más animado que un diálogo. Hubo gravedad, pero esta no se ordenaba hacia ningún centro.

—*Ella, sí, ella, no, ya no espera. Terminó por ya no esperar más, me parece, y de ahora en adelante es innegable. Pero claro, es la verdad, estaba esperando.*

—*Parece que ya no sabe, yo tampoco, si habla de la pintura, en verdad, o de Camilla Adami.*

⁷ Las comillas que abren esta frase no se cierran en el texto original. Las he mantenido sin modificación. (N. T.).

¿Aceptará alguna vez demostrarlo de otra forma que en pintura aquello que esperaba? ¿Y quién sabrá cómo esperó? Porque sí, ha terminado, ya no espera más. ¿Pero qué fue entonces toda esta época, esta ἐποχή, esta pausa que mantuvo el acto de pintar para ella suspendido, interrumpido, retenido, durante tanto tiempo? ¿Al borde de qué —y quién— surge hoy?

—Dado que estuvo tanto ocupada como abandonada por un trabajo pasivo y silencioso, pero innegable, como la premeditación que entonces la ocupaba, me pregunto quién contará alguna vez el tiempo que aquello le tomó, el tiempo de aquella pasión, el tiempo de aquella impaciente paciencia durante el cual, décadas, C. A. hizo como si se abstuviera de pintar. Como si fuera para siempre. El tiempo de antes de la pintura, el penúltimo tiempo le fue así tomado —o dado—.⁸

—¿O negado? No estoy seguro de que ella misma lo sepa. Ni que quiera saberlo, o negarlo a su vez, ni siquiera que el saber le interese. (Lo que le interesa, esto es solamente lo que me interesa, a mí también, que me permanece oscuro y me toca y me conmueve [me touche],⁹ y es a lo que quisiera llegar a acercarme aquí).

—La duración de esta espera, la pasión de una paciencia que sabía sin saber lo que esperaba, lo que la esperaba a ella (llamemos a esto, pues, la pintura), tengo desde hace tiempo, desde que conozco a Camilla Adami, desde un cuarto de siglo, desde el otro siglo, el sentimiento de que no pertenece a ninguna historia común. Esta resistencia escapa a todo calendario, su cronología no se deja objetivar. La Cosa (digamos de nuevo la pintura), su explicación con la Cosa sucede en otro lado, por otra parte. Llega, la Cosa, a su tiempo, desde un otro lado absoluto. Pero un otro lado sin coartada, un otro lado que se calla, que se sostiene y que los sostiene aquí ahora. Digo sin coartada porque verán, cada cuerpo, cada retrato, cada porte de cabeza, cada pedazo de cuerpo sin cabeza da ahora a sospechar aquí, sin nunca representarlo, de cierto crimen, una violencia inconfesable, unas víctimas demasiado orgullosas para quejarse, una innegable historia del mal...

—Pero el mal de una tortura, una ‘interrogación’ sobre la cual testimonia la obra. ‘Hace caso’ de ella sin dejarse llevar por su negatividad, sin pathos y sin denuncia, sin victimización, reafirmando, al contrario, contra ella, toda una inocencia desnuda,

⁸ Aunque se pueden dar varias interpretaciones de estos pasajes, el sentido literal importa: Camilla Adami dejó de pintar durante varias décadas, y retomó su labor artística tan solo a inicios del siglo XXI. (N. T.).

⁹ En francés, la expresión *me touche* puede significar tanto ‘me toca’, literalmente, como ‘me conmueve’, figurativamente. Como en el caso de *me regarde*, he optado por poner explícitamente ambos sentidos. Para profundizar más sobre la importancia de estas expresiones en la ética animal de Derrida, véase Elina López Marchat, “(ce) qui touche e(s)t (ce) qui regarde Derrida...”. (N. T.).

*innegable, descarada, tranquilamente provocadora, impasiblemente insolente. Una inocencia que hace frente...*¹⁰

—*Que planta cara.*

—*Este otro lado sin coartada, he aquí tal vez lo que buscas, tú, y que te busca cuando quedas absorto delante de la pintura de C. A., delante de esos cuerpos divinos para ateos del siglo XXI, delante de la grave densidad de musculaturas innegables (los músculos de mujer son siempre más musculosos, muestran mejor la verdad del músculo, su verdad en pintura), la invencibilidad de aquellos rostros cerrados aunque vulnerables, que son en ocasiones figuras sin rostro, cuerpos sin cabeza, retrataciones de mujer, de hombres, de simios, de las miradas de vivientes (hombres, mujeres, simios) silenciosos, en una palabra, y que ya no te sueltan más.*

—*¿En una palabra, dice usted?*

—*Sí. Casi sin palabra. En ocasiones se dice ‘silencio sepulcral’, yo digo aquí ‘silencio de vida’. Afirmación testaruda, firme firma de aquello que, pasando por la cabeza, se porta más allá de una lengua —o viene de antes de la palabra.*

—*Entonces, ¿qué fue lo que sucedió? ¿Dónde? El espaciamiento de esta espera fue como la paciencia de un tiempo fuera del tiempo. Es por ello que dije que ella, C. A., en tanto que va en el tiempo, no estoy seguro de que lo sepa ella misma. Ni de que quiera, en el fondo, saberlo, reconocerlo, asumirlo o negarlo.*

—*Lo inconsciente, si lo hay, y como va, es eso. La verdad de su testimonio hace obra. En pintura. Pues lo esperado, aquí, lo que ella esperó, como si se esperase ella misma a ella misma, sin esperar cosa alguna identificable, era también aquella Cosa que llamamos —que aún llamas, a falta de algo mejor— la historia de la pintura, otra historia-de-la-pintura completamente, completamente distinta a la de los historiadores de la pintura, la historia que, por otra parte, conoce demasiado bien y desde hace tanto tiempo. Y a la cual eligió no hacer mucho caso.*

—*Presentía que debía llegarle [arriver]¹¹ algo a esta historia-de-la-pintura para que le interesara. Llegar por ella o sin ella, poco importa en el fondo, pero llegar al punto que, a ella, que la conocía tan bien, la vieja historia de la pintura, le interesara al fin. (Durante un cuarto de siglo, tuve el sentimiento oscuro, quizás injustificado y en ese caso pido perdón a muchas personas, de que toda la pintura del mundo, cuya historia y secretos conocía, como experta conocedora, le aburría. Necesitaba, para que le interesara, otra cosa en fin). Le interesara quiere decir: la retuviera al fin, pe-*

¹⁰ A partir de este fragmento, Derrida empieza a jugar con diversas expresiones en francés relativas a la cabeza (*tête*), la frente (*front*) y la cara (*face*). He optado por sugerir expresiones castellanas que también hacen alusión a estas partes del cuerpo (aunque no siempre se correspondan exactamente con aquellas en el original) intentando conservar también el sentido figurado. (N. T.).

¹¹ Conviene recordar que *arriver* puede entenderse como ‘llegar’, pero también como ‘suceder’ u ‘ocurrir’. (N. T.).

ro también la comprometiera, la hiciera venir, la hiciera estar en medio de la pintura, le interesara, hiciera que C. A. se involucrara por fin. Lo que tal vez un día le interesaba, ella lo esperaba en un lugar él mismo inanticipable, el tener-lugar del acontecimiento mismo, ese punto irremplazable donde cruza la historia a secas. Llega ahí adonde llega, la Cosa, pase lo que pase.

—Pero ese lugar esperado, ella sabía que no estaba ahí antes que ella, no la esperaba, ella no se toma por el Mesías de la pintura, no sabía dónde esperarlo, y dónde alcanzarlo, ciertamente no en un lugar, en una realidad por imitar fuera de la pintura (en lo que llamamos lo real, la historia, el mundo, la cultura, la guerra, la política, el cuerpo del hombre y, como creemos bien ver y como, con justa razón, ya se habla mucho al respecto, el cuerpo de la mujer, su propio cuerpo, su cuerpo propio de mujer suyo, de C. A., potente y vulnerable, sufriente y gozante, humilde, humillado, húmedo, casi ahogado, sepultado entre dos aguas, entre el agua que lo recubre apenas y el humus que lleva a una terrícola o a partir del cual se moldea —esta pintura esculpe como nunca— todo esto, que es demasiado evidente, demasiado justo y sobre lo cual por mi parte no tengo muchas ganas de hablar, otros ya lo han hecho y lo harán más fácilmente que yo). No, a aquel lugar, debía darle lugar ella misma aquí afuera, y el acontecimiento debía tener lugar, innombrable, allá adelante, allá, en aquello que hay que despertar y re-nombrar de otro modo: la pintura, en ningún otro lado. Pintura de eso, de aquello mismo, sin coartada.

—Se aferra a la palabra ‘pintura’, pero acababa de sugerir ‘escultura’. En el fondo, a mí me gustaría más decir ‘escultura’. Y debería evitar siempre la palabra ‘cuerpo’. Al regresar tan seguido, tan fácilmente, corre el riesgo de hacernos olvidar de qué hablamos, y usted queda prisionero de la pareja que lo liga y lo opone al alma.

—Eso es verdad, pero eso, el ‘cuerpo’, jamás me pareció tan innegable como en estas obras de pintura, estas ‘esculturas’ si quiere. Supongamos que sin decir nada, reemplazo en silencio la palabra ‘cuerpo’ y designo cada vez otra cosa que aquello que aún comprendemos más comúnmente, pues, como ‘cuerpo’. Había pensado por un momento en reemplazarlo por ‘carne’ y hablar incluso de encarnación, como todo el mundo, y de potencia carnal. Pero, ya lo he dicho, le temo a las connotaciones cristianas, y siento que el ‘cuerpo’ que se encuentra aquí, y que se encuentra incluso antes de buscarse, o de buscarse una salvación, es un ‘alma’ que ya no habita un cuerpo cristiano. Es tan raro, en nuestras regiones, desde milenios, una pintura sin cuerpo cristiano. Como en toda la historia de la pintura. Viajar (C. A. viaja mucho) es quizás correr tras un cuerpo no cristiano (es decir también ni griego ni bíblico, ni jewgreek ni greekjew. Vea a estos simios, intente un poco evangelizarlos, para ver...).

—Que se me permita todavía intentar decir la misma cosa, pero de otro modo. No, ella ya no espera, la pasión de Camilla Adami, me parece. Pero dispuesta a esperar sin fin, tomaba paciencia. No había horizonte a su espera, ni fondo sobre el cual una figura —quién o qué— apareciera en fin. Mi hipótesis es que esta espera esperaba, sin horizonte, algo que fue alguien (no el Mesías, justamente, sino Alguien: ¿cómo al-

go deviene alguien?), alguien que vino a hacer estallar el horizonte, pero permaneciendo ahogado en el fondo. Algo que devendría Alguien sin dejar de ser algo, solo una cosa anónima, siempre sin nombre, siempre más allá del nombre, y entre otros, sobre todo sin devenir sujeto de la representación, un sujeto político, por ejemplo, un sujeto de derecho, un ciudadano, una mujer feminista, en exilio revolucionario, un simio llamado superior, una bestia antropomorfa pero aún simiesca que militaría, multiplicando los signos, por el derecho merecido al reconocimiento y a la protección de los animales. (Incluso si todo esto no es falso, y permanece incluso innegable, innegablemente digno de interés, creo que perdemos lo esencial al detenernos aquí como palabra final). Todavía era necesario que este acontecimiento inaudito tomara cuerpo, he aquí la única condición, como la pintura misma. Que este cuerpo fuera obra, pero obra de pintura.

No que C. A. nos vuelva a hacer aquello de lo especular o del estadio del espejo —ni la proeza siempre un poco masculina, en el fondo, el mal músculo, el truco o el estratagema del valiente que, sabiendo algo de autotelia reflexiva, volvería a realizar la hazaña ahora académica: una pintura que se piensa, se desgasta y se des-pinta ella misma, como tal poesía que se pondría en abismo para hablarnos de ella misma, del ser-poema del poema, o de aquella novela sapiente que sabría contar la novela, etc.—. No, lo que esta pintura muestra está allá, realidad singular y sin nombre de un X (un cuerpo si quieren) inaccesible a su representación. Después de la fractura del espejo. No verán nada de estas pinturas, ¿me oyen?, no comprenderán nada si no guardan el recuerdo de este estallido: todo espejo ha sido roto. Ya no habrá más. Está la Cosa, está eso, pero ya no habrá ningún realismo, ninguna mimesis, ningún mimetismo (simiesco). Ningún auto-retrato, ni de la pintora (C. A.), ni del hombre. Estos simios, por ejemplo, no anuncian nada, salvo quizás el rol equivocado que les hicimos jugar en el gran discurso, humano demasiado humano, sobre la mimesis, no recuerdan, a pesar de todas sus tentaciones, no imitan¹² a ningún ser humano. Fin del antropocentrismo. No tienen ni siquiera relación alguna de parentesco entre ellos. No más filiación. Ninguna especie, ningún caso de especie. No son nuestros ancestros. No va ni viene entre nosotros sobre alguna escala filogenética. Son nuestros contemporáneos incluso si toda sincronía permanece impensable —con ellos como con cualquier otro, de hecho—. Tal cuerpo les hace saber con obstinación que allá, en otro lado, la pintura no lo tocará ni lo hará siquiera visible. Allá, más allá de ella misma en ella misma, la pintura devendrá tan innegable como sumisa a la afirmación del cuerpo testarudo del otro, innegablemente hospitalaria al que llega sin anunciarse, a la intrusión irredentista del otro cuerpo, a la desobediencia del otro en cuanto cuerpo. Incluso del cuerpo de la artista como cuerpo del otro. O a la visitación del cuerpo de la artista en viejo simio. Pero sin auto-retrato disfrazado. Pues esta protesta, este

¹² En el original, el verbo que utiliza Derrida no es *imiter*, sino *singer*, que también significa ‘imitar’. Guarda relación con la palabra francesa para ‘simio’ o ‘mono’, *singe*. (N. T.).

desafío, la provocación testaruda que se afirma allá, y cuya afirmación de sí atraviesa todos los signos del sufrimiento, del suplicio, de la opresión, del exilio, de la deportación, del asesinato, del sometimiento, de la mercantilización estrictamente pornográfica, he aquí lo que llega, he aquí quien llega a la pintura, a esta pintura misma. A la paciencia de Camilla Adami en el trabajo.

— Un trabajo que le hace a la Cosa, un trabajo al que la Cosa le hubiera hecho —la gracia de llegar por fin—. Jamás la Gracia consigue mejor aliarse a la densa Pesadez de estos cuerpos, a penetrar, a infundir la gravedad de esta Labor.

—Esculpe y escruta. La Cosa, dice usted: algo deviene alguien, decía yo imprudentemente, o más bien algunos, una multitud ya anónima, un bullicio de cuerpos y figuras solitarias, todos estos vivientes, todos estos animales que llamamos simios, dioses, mujeres, hombres de todas las edades. Insisto en ‘solitarios’ en plural, puesto que la soledad, una soledad ab-soluta, una absolución, una disolución del lazo social, una singularidad vertiginosa me parece significada, en una evidencia cegadora, a través de cada uno de estos cuerpos dispersos, disociados, distribuidos, arrojados sobre las carreteras o arrojados a la tierra, sin quedar a las órdenes de cualquier orden que fuese. No figuran la soledad, no son alegorías en archipiélago de la soledad, están solos, son solamente la soledad misma. El rasgo común, el afecto fundamental, sería esto, me parece, en lo que a mí concierne (a menos que lo proyecte o me proyecte de manera precipitada): una soledad absoluta sobre la cual ustedes no tienen idea, pero cuyo léxico habrán agotado rápidamente, incluso en expansión: la soledad, lo absoluto, el aislamiento, la aislación, la insularidad, la soledumbre.¹³

—Pero la soledad en el cara-a-cara. Si este léxico no les dice suficiente, aún no suficiente, les permite sin embargo escuchar: todavía más ‘solo’ que todo esto. Incluso y sobre todo en el cara-a-cara desproporcionado, sin embargo, y disimétrico. No únicamente por la diferencia de tamaño (o sea, la dimensión propiamente monumental con la que estos cuadros se afectan con insistencia, y que debe ser seriamente tomada en cuenta, más allá de la cuenta y del cálculo, más allá de la cantidad medible, más allá de toda sublimación, más allá de cierto efecto de sublime que nunca falta por proponer lo gigantesco o lo ‘colosal’), sino por una inadecuación distinta entre dos exposiciones, aquella que expone todas esas figuras de expropiación y aquella que nos expone a ellas, delante de ellas. Están ahí sin nosotros, antes que nosotros, más allá de nosotros, y no podemos ni siquiera soñar con re-apropiarnos su expropiación. No podemos ni siquiera, tomándolas en nosotros, hacer nuestro duelo. Este afecto —la absoluta soledad— vale lo que vale y tal vez no vale más que para mí, no puedo hacer mi duelo,

¹³ El término que usa Derrida es *esseulement*. Para este texto nos inspiramos de la traducción hecha por Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel en Jean Luc Nancy, *A título de más de uno: Jacques Derrida, sobre un retrato de Valerio Adami* (Madrid: Trotta, 2015). Ahí precisan que el adjetivo *esseulé* lo han traducido por ‘soledoso’, mientras que la ‘soledumbre’, aunque no precisaran el término original que traduce, refiere seguramente a *esseulement*. (N. T.).

es el de una ex-posición del duelo imposible. Expone el fracaso del duelo en incorporar al muerto.

—*Qué testarudez, la testarudez de esta obra, la testarudez de su tiempo. La soledad aún planta cara, tiene el descaro de hacer frente en el cara-a-cara. Un cara-a-cara sin correspondencia, sin simetría especular, sin identificación entonces, sin reciprocidad, sin alianza, pero sin conflicto. No es ni la guerra ni la paz, ni el amor ni el odio, ni una indiferencia de muerte (se siente cierta indiferencia aquí, y singular, ya se ha dicho, pero no lleva la muerte, no lleva el duelo). Hay aquí cabeza. Y en este cara-a-cara absoluto (consigo mismo como con el otro), aún no es cuestión de salvación, de perder o de salvar su cabeza, no es aún cuestión (pero se anuncia), de capital y de pena capital. No es (aún) cuestión de salvar el honor o de poner buena cara. Habría que decapitar el léxico de toda la historia de sus presuposiciones, habría que inventar una especie de lenguaje acéfalo (¿pero acaso no lo hizo, aquí mismo, C. A.?) para comenzar a hablar dignamente de estas ‘cabezas’. O de la potencia, no tengo mejor palabra: la potencia de estos cuerpos de mujer sin cabeza, potencia en potencia, extrema tensión, pero serena, potencia de una fuerza en reserva, y retenida, completamente interior, aunque totalmente en superficie, potencia en potencia, potencia de inminencia y potencia de testarudez. Respiración retenida, pero reposo agitado, como se dice ‘sueño agitado’,¹⁴ todo lo que el cuerpo inmóvil podría hacer, todo lo que deja mover sin moverse. Sí, estatuas, e incluso estelas. Pero que se estremecen, aún sensibles al aire y a la piel. Más de un cuerpo y solitos... Tal vez sin cuerpo-a-cuerpo...*

—*¿Cómo se puede estar solo juntos? Esa es la cuestión, esa es la tortura del cara-a-cara. Y sin duda de todas las exposiciones. ¿Cómo encontrarse cara-a-cara sin el mínimo efecto de espejo, solo-a-solo con el otro absoluto? ¿Y cara-a-cara con la pintura, sola, solamente con la pintura?*

—*Pero ¿cómo amar sin la experiencia de una soledad más sola que la soledad? ¿A estos simios, por ejemplo? Estos simios no le pertenecen a nadie, es demasiado evidente, son sin precedente ni predecesor, incluso en una historia de la pintura obsesionada por la imitación mimética [singerie mimétique].¹⁵ Permanecerán también sin descendiente, pues helos aquí liberados por una pintura que los reconoce, antes que cualquier derecho del hombre, antes que cualquier derecho a la palabra, el derecho a la no-pertenencia. No pertenecen a nada ni a nadie. No participan ni en el ámbito pri-*

¹⁴ En el original aparecen dos expresiones: *sommeil agité ou rêve agité*. Puesto que el español no hace distinción entre el sueño como estado contrario a la vigilia (*sommeil*) y el sueño como producto de la imaginación que ocurre al dormir (*rêve*), las hemos traducido en una sola expresión, esperamos que su equívocidad baste para suplir la falta de términos más precisos. (N. T.).

¹⁵ *Singe*, nombre de un instrumento que sirve para copiar mecánicamente dibujos o estampas. No es necesario conocer el dibujo, solamente las propiedades de triángulos similares. Bajo su forma perfeccionada, este *simio* se llamaba “pantógrafo”. Thot, dios de la escritura, es frecuentemente representado en la forma de un babuino egipcio.

vado ni en el ámbito público. Mucho antes de esta frontera artificial, más viejos o más jóvenes que ella, ellos son, punto. Son sin habitar, sin ser asignados a una morada, ni en la jungla, ni siquiera liberados de alguna residencia vigilada. Esta exposición no es un parque, ni un museo, ni un cine —un remake de King Kong enamorado— y estos simios son para siempre no zoo-lógicos. Son —estremecedores—. Eso, sí. Pero no son tristes, ni aquello que llamamos animales (incluso ‘superiores’) ni sobre todo figuras antropomórficas de auténtica apariencia (el simio filósofo, el simio que hace de viejo sabio, ese simio como perrito que quisiera hacer el amor, este otro que hace pucheros, miren el movimiento de sus labios, o este de aquí que hace como si pensara, o más bien como si pensara en no pensar, en no escribir sus memorias o su auto-retrato, la mente en otro lado, ese simio que no tardará en hablarles, ya lo hace, ese simio como juez inflexible salido de una novela de Balzac o vuelto vivo del Segundo Imperio, sin haber tenido aún tiempo de rasurarse, a menos que conserve sus patillas por coquetería narcisista —¿ya habían pensado en el narcisismo de los simios?—. No, nada de todo esto, incluso si la tentación de proyectar al infinito sus fantasías analógicas ya no los suelta, como la manifestación inconfesable de una risa convulsa, una carcajada angustiada cuyo síntoma da para pensar).

No, no solo el devenir—alguien de algo que de repente hace frente y planta cara en la tortura de una retratación, como podrían pensarlo al momento de quedar absortos y propiamente fascinados delante de todos estos rostros que los miran con insistencia, a ustedes, delante de estos retratos que ya no los dejan en paz, delante de estas miradas que radiografían la cosa, el ello de su inconsciente, y hacen temblar el límite entre los nombres de ‘Dios’, ‘Hombre’ (Mujer u Hombre, Mujer y Hombre) o ‘Animal’, no solo el devenir—persona o el devenir—sujeto de un cuerpo viviente, de un cuerpo de sufrimiento o de goce; pero también a la inversa, el devenir—cosa, el devenir algo (lo que sea, quien sea, sin nombre; pero excepcionalmente sin nombre, a la vez elegido y sin lugar en la escala de los seres), el devenir algo de alguien. Y este devenir no juega a parecer un nacimiento, un parto, un origen, una puesta en el mundo. El proceso ya había comenzado, desde siempre, tómenlo en marcha, de ahí la disimetría sin fin, pero todavía no era una historia, sobre todo no una historia humana, divina o animal. No obstante, la frontera porosa entre el nombre propio, el nombrable y el sin-nombre propio, el pasaje mismo de esta frontera increíble entre estos dos devenires, entre estas historias sin historia, entre estas dos trayectorias del devenir—otro, los perciben de golpe, pero siempre bajo la responsabilidad de la pintura misma.

—Solo ella puede responder por ello en efecto. Delante de ella misma, delante del otro absoluto como ley de la pintura. En fin, de aquello que llamo, a falta de algo mejor, la pintura misma. Ahí donde dice, usted, la escultura, ahí donde ella sola, y completamente sola, puede responder por ello, incluso sin una palabra. Laconismo absoluto, eclipse, anacoluto. Desde el momento en que, al mirarla, la ven mirarlos a ustedes, esta pintura los obliga inflexiblemente, innegablemente, a pensar esta fronte-

ra, por consiguiente, a pasarla en cuerpo y alma. A pasarla y repasarla, ida y vuelta, pues incluso si les parece increíble, entre alguien y algo la reversibilidad hace la ley. No la simetría, nunca la hay, sino la repetición y la reversibilidad. Entonces hay que pasar, la firmante intima la orden dentro de ustedes. Sin embargo, una vez que se ha pasado esta frontera, repasado, pensado, retrazado, repasado del trazo negro al color, el pasaje de este límite una vez puesto en obra en el cuadro, se requiere irreversiblemente cambiar de lenguaje (lo cual no logré hacer) para hablar de todas estas cosas, de eso, de esa Cosa que viene hacia nosotros a través de todas estas cosas. Ya no podemos fiarnos de todas las distinciones acreditadas (entre quién y qué, entre alguien y algo, entre el sujeto y el objeto, entre la persona humana y la bestia, el hombre y el animal, el hombre y Dios, el hombre y la mujer, pero también entre los 'derechos del hombre' y los derechos de la naturaleza, entre la cultura y la naturaleza, la ley y la naturaleza, la política y la naturaleza, la historia y la naturaleza —todos los otros de physis: nomos, tekhnè, thésis, etc.—. Ella es 'más naturaleza' [plus de nature], y de apariencia más auténtica [plus vraie que nature], cada uno de sus cuadros renaturaliza y desnaturaliza a la vez, entre la guerra y la paz, el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, la auto- y la hetero-biografía, su propio cuerpo y el cuerpo del otro, su cuerpo de ella o el cuerpo de la otra mujer, etc.). No seguiré en esta dirección, por más necesaria que sea, innegablemente. Solamente quería decir por qué la voz me falta. Las palabras tienen que faltar, tienen que ausentarse delante de esta obra que me toca y me conmueve ahí donde toma y se lleva todos los discursos disponibles, me priva de ellos y me obliga a mantener esta privación, este aliento cortado, como un don que me da, incluso si no es falso ni injusto hablar al respecto, como tan bien se ha hecho, de todo tipo de 'representaciones', que serían tantas encarnaciones puestas en obra por una pintura finalmente muy 'comprometida': el cuerpo, el cuerpo propio, la carne,¹⁶ los músculos, el cuerpo propio de la mujer, la justa causa de las mujeres, y de las mujeres en pintura, la historia, la política, el capital, la guerra arcaica y posmoderna, la opresión, el exilio, la resistencia, el racismo, los refugiados...

—¿Y por qué no la crisis del Estado-nación, ya que estamos —y no sería falso—, y por qué no la pérdida de soberanía que expulsa a los deportados hacia un destino desconocido? Mírenlos partir sin regreso, nos miran y conciernen, desde el fondo de su soledad abismal y su desesperanza sin fondo. Esta vieja mujer nos mira mientras los vemos partir por las carreteras en la parte trasera de los camiones. El 'sin regreso', el borrado de la promesa firma cada una de las arrugas. Hay ahí, ciertamente, es el ca-

¹⁶ En el original hay dos palabras diferentes, *la chair*, *la viande*, que designan dos cosas distintas en francés. Por un lado, *chair* suele utilizarse en un contexto más general para hablar del tejido muscular humano o animal (y a veces de la piel, como en la expresión *avoir la chair de poule* o 'tener la piel de gallina') e incluso de la parte comestible de ciertos frutos y vegetales. Por otro lado, *viande* se utiliza casi exclusivamente en el contexto de la carne de un animal como alimento (N. T.).

so innegablemente, la inquietud de un compromiso. Un compromiso tácito. Es de este tiempo. Viene a tiempo. Hoy hay frentes y hay una guerra. Pero al servicio de víctimas olvidadas, calmadamente aterrorizadas, sin denuncia, orgullosas de su poderosa y sobria reafirmación, el compromiso vale tanto como la garantía: se firma en pintura.

—Tome mejor el ejemplo de lo que todo el mundo se autorizaría nombrar, equivocadamente sin duda, ‘retratos de simios’. Algunos precisarán, para volver a encontrar la proximidad reconfortante y compasiva del hombre: estos personajes que, literalmente, nos hacen frente, son ‘antropoides’ de nariz chata (simius), ‘simios superiores’, chimpancés, nuestros hermanos, nuestros abuelos humanos demasiados humanos, las figuras de nuestro prójimo, un frente-a-frente con nosotros mismos, en suma, etc. Pues bien, no, primero no hay aquí escala teleológica de los seres y de las dignidades, no es una serie ni una galería. Cada ‘simio’ los mira, único, solito, mortal, desde su lugar singular, se dirige a cada uno de ustedes, no quiere su nombre, no imita nada [il ne singe rien], él les hace saber, en su idioma absoluto, les simplifica [singifie] innegablemente, increpando sin callarse pero sin decir nada: no intenten asimilarme, soy otro, soy absolutamente otro origen del mundo, pues contrario a lo que dice, entre ustedes los hombres, tal gran pensador del siglo, tengo, yo, un mundo, formo y me figuro un mundo, soy también weltbindend, y ese mundo es ‘rico’, no soy ni weltlos, ni siquiera weltarm, soy, punto, existo, antes que nada y después de todo, ni libre ni captivo, o lo uno y lo otro, como ustedes que veo venir, no intenten entonces devolverme, por compasión, aquello que ustedes llaman la subjetividad de un sujeto, la dignidad de una persona humana. No soy ni una bestia ni una persona, soy alguien pero nadie: ni una persona, ni un sujeto ni el sujeto de un retrato. No soy domesticable; no me instalarán en su casa, ni en sus museos, ni tampoco, como lo hicieron tantos pintores, en la esquina de un paisaje o de un cuadro.¹⁷ La soberanía podría faltarme, como la palabra, pero no. Me comprendo de otra manera, compréndanme. Su palabra no me habrá faltado, no la tengo pero se las doy, y los toco y los conmuevo, y esto, créanme, quien les habla en lenguas, no es una de esas figuras (el ausente, el muerto, el que regresa [le revenant], la cosa personificada, el hombre o el ‘animal’), el tótem que un marionetista haría declamar en aquello que ustedes, los hombres, ustedes los retóricos, llamarían estúpidamente una prosopopeya”.

¹⁷ Pequeño programa “pantográfico” para una historia abreviada de los simios en la pintura, o bien un proceso general de su domesticación antropocentrada. Por ejemplo: desde el simio que hace una aparición más o menos decorativa, en medio de frutas, en una esquina, en el ángulo derecho de los *Pavorreales* del holandés Melchior d’Hondecoeter (1636-1695) hasta el simio de [Georges] Seurat que figura, de perfil, en medio de los festejos parisinos, en el fondo del famoso *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*.

Bibliografía citada

- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducido por Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008.
- *L'animal que donc je suis*. París: Galilée, 2006.
- Ginette, Michaud. “Che cos'è la pittura? Trois manières de toucher la Chose: Nancy, Cixous, Derrida”, *Études Françaises* 42, n.º 2 (2006), 103-133. <https://doi.org/10.7202/013866ar>
- López Marchat, Elina. “(ce) qui touche e(s)t (ce) qui regarde Derrida: Lectura patética del “Tête-à-tête” de Jacques Derrida entre el ver y el tocar”. *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana* 57, n.º 158 (2025): 38-71. <https://doi.org/10.48102/rdf.v57i158.281>
- Nancy, Jean-Luc. *A título de más de uno: Jacques Derrida, sobre un retrato de Valerio Adami*. Madrid: Trotta, 2015.