

ALCIRA
SAAVEDRA
HERNANDO
SALCEDO FIDALGO
—Editores y compiladores—

**HOSTILIDADES Y HOSPITALIDADES
MEMORIA DE UN EVENTO
SOBRE JACQUES DERRIDA**

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Hostilidades y hospitalidades: memoria de un evento sobre Jacques Derrida / editores y compiladores Alcira Saavedra, Hernando Salcedo Fidalgo. — Bogotá : Universidad Externado de Colombia ; Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales, Ediciones Uniandes, 2015.

476 páginas ; 24 cm.

Incluye bibliografía.

ISBN: 9789587723465

1. Derrida, Jacques — Crítica e interpretación 2. Filosofía francesa 3. Deconstrucción 4. Filosofía moderna — Siglo XX I. Saavedra, Alcira, editora II. Salcedo Fidalgo, Hernando III. Universidad Externado de Colombia.

194

SCDD 21

Catalogación en la fuente — Universidad Externado de Colombia. Biblioteca - EAP

Julio de 2015

ISBN 978-958-772-346-5

© 2015, ALCIRA SAAVEDRA Y HERNANDO SALCEDO FIDALGO (EDS. Y COMPS.)

© 2015, UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA

Calle 12 n.º 1-17 Este, Bogotá

Teléfono: (57 1) 342 0288

publicaciones@uexternado.edu.co

www.uexternado.edu.co

© 2015, UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

2015, EDICIONES UNIANDES

Calle 19 n.º 3-10, Edificio Barichara, torre B, 1401

Bogotá, Colombia

Teléfono: (57 1) 339 4949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

Primera edición: octubre de 2015

Imagen de cubierta: *Circus performers*, Valerio Adami, acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm., 1988
(colección particular, Marguerite Derrida) - se reproduce con el permiso del autor

Diseño de cubierta: Departamento de Publicaciones

Composición: Precolombi EU-David Reyes

Impresión y encuadernación: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Tiraje de 1 a 1.000 ejemplares

Impreso en Colombia

Printed in Colombia

Prohibida la reproducción o cita impresa o electrónica total o parcial de esta obra, sin autorización expresa y por escrito del Departamento de Publicaciones de la Universidad Externado de Colombia y de Ediciones Uniandes de la Universidad de los Andes. Las opiniones expresadas en esta obra son responsabilidad de los autores.

Agradecimientos

Los editores agradecen a todos los que de una u otra forma participaron en la preparación de esta obra, y en especial a María Paula Hernández Barbosa, a cargo de quien estuvo la asistencia editorial del proceso; y a Bruno Mazzoldi quien participó como editor invitado.

HERNANDO SALCEDO FIDALGO y ALCIRA SAAVEDRA

Editores y compiladores

la denuncia, la pequeña frase ‘nosotros debemos nosotros a la muerte’. El sol mismo es finito, lo sabemos, y su luz un día puede acabarse, ¿pero nosotros? Dejemos la finitud al sol y regresemos otramente a Atenas. Lo que significaría, hay duelo, y muerte, no digo memoria, memoria inocente, tan sólo para lo que mira y concierne al sol – *pour ce qui regarde le soleil*. Toda fotografía es del sol”. (J. DERRIDA, *Demeure, Athènes*, *op. cit.*, p. 56).

JUAN FERNANDO MEJÍA MOSQUERA*

*Trabajo libre y cuerpo jerarquizado: lectura y traducción
de Economimesis de Jacques Derrida*

En *Economimesis*¹, DERRIDA arriesga una tesis y propone una estrategia de lectura. Inmediatamente, denuncia las dificultades con las que esta tesis y esta estrategia van a toparse. Acto seguido inscribe el texto que presenta en un trabajo más amplio, en una tarea que tiene que continuar, en un marco que le da otra obra que no es otra cosa que parergon.

La tesis es: En la filosofía crítica kantiana, se lleva a cabo una especie de alianza, encubierta por la noción de una indeterminación reglada, entre la moralidad pura y el culturalismo empírico. Esta especie de conjura o conspiración puede definirse también diciendo de una forma más general que: una política opera en el discurso sobre el arte y sobre lo bello. Se trata, en últimas, de la reducción a una moral y la inscripción del discurso [sobre el arte y lo bello] en una estructura que no merece otro nombre que teológica. En la operación que establece el concepto arte y de lo bello en KANT operan un pensamiento jerárquico (razonamiento analógico) y varias formas de opresión y de represión (naturalizadas). (Forclusión).

Las dificultades, que el gesto deconstrutivo parece convertir casi en ventajas o, por lo menos sí en recursos (poros) del pensamiento, son: Esa complicidad se halla encubierta, enmascarada, la operación de la política no ocurre nunca en primer plano, su legibilidad no es inmediata.

La estrategia consiste en inscribir la colaboración entre moralidad pura y culturalismo empírico y el disimulo que las hace pasar por condiciones trascendentales en una tradición que les antecede y en la serie de sus implicaciones posteriores. Esta estrategia requiere que tengamos en cuenta las diversas formas en que operan las relaciones entre los conceptos, sus modos de funcionar cuando se inscriben en otros contextos: se trate de conceptos inéditos o heredados, hay modificaciones que modifican ya sus superficies ya sus pliegues, que operan en su composición articulada con otros filosofemas.

A la dificultad del asunto, se suma otra. Mejor, la dificultad del asunto y el asunto mismo no pueden darse sino dentro de un conjunto de dificultades propias de la textualidad y que la estrategia que quiere desenmascarar el asunto encubierto debe enfrentar: los problemas propios del límite de un cuerpo (*corpus*) los criterios con los que se decide la pertenencia a un conjunto.

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. jfmejia@javeriana.edu.co

¹ En lo que sigue utilizaré mi traducción inédita del texto de DERRIDA, remitiendo a las páginas de la edición francesa.

Del despliegue de la estrategia (del trabajo textual, del intercalamiento, del entrelazarse de textos y tejidos) se sigue un corolario, no una conclusión propiamente dicha, sino un complemento o anotación: la condición de la obra, del trabajo; también de esta obra y de este trabajo, es el parárgono.

Enfrento el trabajo de exponer esta obra, obra, obra junto a otra (texto que se conecta con el Parárgono y con El sin del corte puro²) con una estrategia pedagógica, de lectura en planta, de visión comprensiva y puedo denunciarla como se denuncia una promesa que deseamos cumplir pero que no sabemos si lograremos honrar. Arriesgamos el fracaso.

(DERRIDA haría lo contrario, sin prometer, desplegando sin cesar las implicaciones de sus trayectorias, iría esbozando, sugiriendo, desarrollando lenta y pacientemente vías de lectura, anudamientos de conceptos, cumpliendo poco a poco promesas que no ha hecho, regalando dones no anunciados de los que el destinatario ha de percatarse para saber que le son dados y para apropiárselos).

Economimesis es un capítulo de una obra en colaboración entre S. AGACINSKI, J. DERRIDA, S. KOFMAN, PH. LACOU-LABARTHE, J.L. NANCY, B. PAUTRAT. Titulada *MIMESIS-DESARTICULATIONS*, que fue publicada en París, 1975 en la colección *LA PHILOSOPHIE EN EFFET*, de la editorial AUBIER-FLAMMARION. Apareció en versión inglesa de R. KLEIN en un número monográfico de la revista *Diacritics*³, titulado, "The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel". En el verano de 1981. Esta última es una versión muy accesible de manera electrónica que contrasta con la dificultad de acceso que caracteriza a la edición francesa. Nuevamente agradezco a quien hizo posible para mí el acceso al texto francés. Se trata siempre, en la traducción de acceso a un texto, de la continuación de un envío, de poner ante la mirada de otro antes que de divulgar o difundir. En este caso el contagio entre el filosofema y los sistemas con los que puede llegar a comprenderse no es inmediato, se trata de una herencia que se gana, se trata siempre de un trabajo no que has hecho sino que comparten con otros mientras lo haces.

(Marcado por tus esfuerzos pero, sobre todo por tus decisiones).

Economimesis habla del trabajo, del arte como trabajo y de su lugar en el cuerpo, como arte y como trabajo. Se desarrolla en dos grandes partes:

La primera parte es una exposición de la mimesis como producción, que rastrea lo que implican para (o lo que manifiestan de) las nociones del arte, de lo bello y del genio, dos comentarios sobre la relación entre el arte y el salario. El

² JACQUES DERRIDA, *La vérité en peinture*. Champ philosophique. Paris: Flammarion, 1978.

³ *Diacritics*, vol. 11, n.º 2, The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel. (Summer, 1981).

arte bello se comprende como arte libre gracias a un conjunto de jerarquías que opera en el sistema de las analogías. El procedimiento crítico, emancipador, se revelará naturalizador de la moral, vehículo de dominio y propagador de una moral y una teología. Que el genio hace mimesis no por representar por semejanza sino por operar/trabajar como la naturaleza, concepto construido críticamente, se mostrará inscrito y al mismo tiempo legitimador de una jerarquía que tiene sus reyes y sus súbditos, sus amos y sus esclavos, sus seres supremos y sus seres apenas reales. La libertad brilla porque preside el sistema de la opresión.

La segunda parte se pregunta por el carácter paradigmático de las artes de la palabra, no solamente hay una jerarquía entre las actividades humanas sino que la hay entre las artísticas, DERRIDA muestra, principalmente gracias a una lectura de la Antropología en sentido pragmático (nuevamente una traducción y la lectura e intervención de una traducción: DERRIDA usa e interviene la versión francesa de la obra de KANT que había realizado MICHEL FOUCAULT en 1961⁴). Que el sistema del oír-se-hablar tiene una jerarquía superior a todos los posibles modos de apetencia-deseo-placer que puede generar el cuerpo y que su primado es producto del sistema de la analogía y de la represión. El placer, con exclusión del gozo, se concibió en la primera parte como indicador de la libertad del arte, en la segunda esa lectura será llevada un paso más allá, a la exposición de un orden moralizado de los placeres que se halla inscrito jerárquicamente en la noción de cuerpo. Esta noción no está menos moralizada, se descubre infestada de teología, en la forma de un cuerpo organizado.

I. TRABAJO LIBRE

La primera parte del texto se titula la producción como mimesis, DERRIDA denuncia su procedimiento en esta sección denominándolo una operación metaempírica, se trata de enmascarar o encubrir el punto de partida en dos ejemplos que hagan legible o visible el nexo entre oikonomia y mimesis que el concepto de Economimesis defiende a pesar de las apariencias.

Esta sección consiste en la lectura de dos comentarios sobre la relación entre el arte y el salario, en los que aparece la conexión entre la noción del arte en KANT y cierta economía política.

⁴ MICHEL FOUCAULT, *Introduction à l' "Anthropologie présentée par DANIEL DEFERT, FRANÇOIS EWALD et FRÉDÉRIC GROS*, suivi de *Anthropologie du point de vue pragmatique d'EMMANUEL KANT*, traduit et annoté par MICHEL FOUCAULT (Paris: Vrin "Bibliothèque des Textes Philosophiques", 2008).

“Es un azar de la construcción, una casualidad de la composición, si toda la teoría kantiana de la mimesis está enunciada entre estos dos comentarios sobre el salario” (DERRIDA, 1975, p. 58).

Esta conexión revela a su vez la inscripción del procedimiento crítico en dinámicas más amplias, históricamente hablando y más hondas en sentido filosófico, esto es un conjunto de compromisos que operan de forma velada en la filosofía trascendental de KANT. En el parágrafo 43 se desarrolla la oposición entre arte mercenario y arte liberal. En el parágrafo 51, un paréntesis, nos dice que en las bellas artes el espíritu se debe ocupar, se debe excitar y se debe satisfacer sin soñar con algún objetivo e independientemente de todo salario⁵ (DERRIDA, 1975, p. 58).

La noción de arte como opuesto de la naturaleza es la referencia básica, contrasta con la inscripción de esta distinción en una analogía: la naturaleza nos habla en lenguaje cifrado, como un arte. La oposición es básica pero es anulada por la analogía, tal es la función del genio: que es el medio por el cual el arte recibe sus reglas de la naturaleza.

A pesar de repetidas manifestaciones antimiméticas, el arte no debe copiar a la naturaleza, el arte no ha de producir su imagen, observamos que la oposición entre ellas se suprime cuando consideramos que la mimesis opera como una flexión de la *physis*, un modo en que la naturaleza se relaciona consigo misma. La distinción arte-naturaleza se conecta, se corresponde con la distinción entre hacer y actuar. El producto, la obra se distingue del efecto. No se trata de meras distinciones o comparaciones, hasta aquí, la operación de la analogía enmascara la inscripción de sus términos en una jerarquía.

Estas analogías de proporcionalidad se construyen sobre un cierto número de oposiciones aparentemente irreductibles. ¿Cómo van, como siempre lo hacen, a ocularse/soslayarse (*s'effacer*) finalmente? y ¿a beneficio de qué economía política? Para soslayarse, como siempre, la oposición debe producirse, propagarse y multiplicarse (DERRIDA, 1975, pp. 59-60).

Esa inscripción jerárquica continúa en una serie de distinciones al interior del arte mismo, hay artes que lo son más y otras que lo son menos. Para KANT, arte es producción de la libertad, por la libertad. No hay más arte que la de un ser libre que posee logos. DERRIDA nos habla ya en 1975 del asunto que va a ocuparlo en su último seminario: esa alharaca oscurantista que trata siempre de la animalidad en

⁵ He tratado de verter al castellano las expresiones que usa DERRIDA en las citas de las obras de KANT.

general (p. 60)⁶. KANT se une con ARISTÓTELES, DERRIDA afirma: Toda la economimesis (ARISTÓTELES: solamente el hombre es capaz de mimesis) se representa en este gesto. Naturalizar, disimular (*effacer*) la diferenciación dentro de la oposición.

DISTINGUIR ARTE Y CIENCIA

El arte no se limita a la destreza, saber hacer, intercambia su trabajo por salario, el arte propiamente dicho es el arte liberal. No son una pareja de opuestos, uno es más alto que el otro, hay más valor en la que no tiene valor económico. El artista, el obrero, la abeja continúa la analogía y la jerarquía.

Oposición juego-trabajo, el animal no juega, el juego implica una actividad que place por sí misma. El asunto del placer aparece en el discurso sobre la finalidad del juego que se opone a la del trabajo (en el trabajo, disgusto) que solamente resulta atractivo por el salario: se trabaja por obligación, por constricción.

Tres enunciados hasta aquí:

- (i) El artista no es *homo oeconomicus*
- (ii) la aneconomía debe poder utilizar la economía del trabajo (del hombre o del animal, el arte liberal al mercenario)
- (iii) La productividad pura como juego: la imaginación, su juego libre y su capacidad de esbozar un acuerdo con las leyes del entendimiento en general. Todo conduce al gusto (y a la forma).

La poesía es el culmen del arte bello, culmen del juego, sin embargo la mimesis [que no es solamente reproductiva] interviene en la productividad libre y pura de la imaginación. Para inventar la poesía ha de escuchar a la naturaleza, seguir su dicho, su dictado, su dictamen. En medio de la aparición del concepto del genio [culmen de la creación] ligado a la poesía [culmen de las artes] irrumpen la más impactante relación que DERRIDA pueda proponer:

⁶ Esto podría tender un puente con la filosofía del arte de DELEUZE y GUATTARI quienes afirman que el arte no espera al hombre para darse: “Hacer de cualquier cosa una materia de expresión. El Scenopoëtes hace arte bruto. El artista es scenopoëtes, sin perjuicio de destruir sus propios carteles. Por supuesto, a este respecto el arte no es un privilegio del hombre”. Capítulo 11. 1837 Del Ritorneo (p. 323). DELEUZE y GUATTARI, *Capitalisme et schizofrénie, II: Mille Plateaux. Les Éditions de Minuit*, París, 1980. Trad. cast.: J. VÁZQUEZ y U. LARRACELETA, *Mil Mesetas*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1988.

Y el concepto de naturaleza funciona aquí, él mismo, al servicio de este humanismo onto-teológico, de este oscurantismo de la economía que uno podría llamar liberal dentro de su época de *Afklärung* (ilustración) (DERRIDA, 1975, p. 62).

¿Qué leemos, entonces en la oposición [falsa, dice DERRIDA]? ente arte libre y destreza. El juego del salario, la constricción, el placer y el disgusto, o el no-gozo, la jerarquía del genio sobre el trabajador y/o sobre el animal. Se impone, sobre el arte mercenario, una jerarquía en la que la naturaleza ordena al genio y este al operario (y de las profesiones entre sí). ¿Qué constrictión opera en el sistema de las artes liberales?

Sin esta constrictión coercitiva, este apretado corsé (*corsage*), el espíritu que anima el arte liberal “no tendría cuerpo y se evaporaría completamente”. [...] La libertad del arte liberal se refiere a un sistema de constrictiones, a su propio mecanismo, como el espíritu a su cuerpo o el cuerpo vivo a su corset, este, como siempre y como su nombre lo indica, da cuerpo (*donnant corps*) (DERRIDA, 1975, p. 63).

No es posible prescindir del trabajo mercenario, el examen filosófico debe concederle un lugar [y lo hará no gracias al reconocimiento sino a inyunción en una jerarquía] no puede prescindir de la instancia mecánica, mercenaria, laboriosa, privada de gozo.

El sistema que permite pensar el trabajo libre supone, como su condición, el cuerpo constreñido, sujeto a legalidades, normas, fuerzas.

Para comprender el arte (el arte liberal) debemos añadir a la distinción entre libre y mercenario, distinguir el placer (*plasir*) del gozo (*jouissance*). Esta distinción coincide con la caracterización de las Bellas Artes.

Esta definición, una vez más, no procede por oposición simétrica, por clasificación de género y especie. Las Bellas Artes, ciertamente, son artes libres pero no pertenecen en absoluto a las artes liberales. Algunas de estas últimas hacen parte de las Bellas Artes, otras de las Ciencias (DERRIDA, 1975, p. 64).

Con suspicacia, se pregunta DERRIDA, y señala que KANT nunca se planteó la misma pregunta y aquí aparece una posición, una tesis, que va a caracterizar su, de DERRIDA, posición sobre el arte:

¿Por qué sería bello el arte? KANT nunca se plantea esa pregunta. Esta parece ser invocada por su crítica. Si se transfiere al arte un predicado que, con todo rigor, no le pertenece más que a su producto es porque la relación al producto no puede, es-

tructuralmente, recortarse de la relación con la subjetividad productora, sin importar qué tan indeterminada o anónima pueda ser: he aquí una implicación de signatura [implication de signature] que no debe confundirse con las exigencias extrínsecas de empirismo alguno (sicológico, sociológico, histórico etc.). Lo bello será siempre la obra (tanto el acto como el objeto) el arte cuya signatura/firma permanece inscrita/marcada en el límite de la obra, ni dentro ni fuera, fuera y dentro, en el ancho parergonal del marco [cadre]. Si lo bello no se dice nunca simplemente del producto o del acto productor, sino de un estar en el límite [passage à la limite] entre ambos, entonces depende, dada otra elaboración, de cierto efecto parergonal: las Bellas Artes son siempre del marco y la signatura/firma. Sin duda, KANT no ratificaría estas proposiciones que sin embargo no parecen ser completamente incompatibles con su problema de la subjetividad estética (DERRIDA, 1975, p. 64).

Que el arte está en el límite, que es parergon ante todo. Que este espacio límitrofe acoge a la firma. Pasamos de la signatura a la iterabilidad, clave del placer. ¿Bella ciencia? eufemismo. No hay valor científico del arte. El humor o ingenio, no tiene valor científico. La ciencia debe prescindir: del arte, de la belleza e, indisolublemente, del placer. No debe operar con miras al placer, ni de tomarlo ni de brindarlo. “¿Un placer sin cuerpo? ¿Cómo separar conocimiento, humor y belleza? ¿Qué economía del placer opera aquí? la fuerza del Witz reconduce al origen enterrado o reprimido de la ciencia”. (DERRIDA, 1975, p. 65) Se trata de la pertinencia de las distinciones, de los límites.

Cuando decimos no todo arte procura placer, es porque podemos oponer arte mecánico y arte estético (su fin es el placer): se divide a su vez en las agradables que buscan el gozo y las Bellas artes que buscan el placer (*Lust*) sin gozo (*jouissance*). De allí que se piensen las artes del gozo, como el arte de la conversación.

El arte bello, un modo de representación, DERRIDA (1975) cita a KANT en extenso: “El arte bello, al contrario, es un modo de representación que tiene su fin en sí mismo y que, aunque sin fin (*sans but*) (*ohne Zweck*), favorece el cultivo de las facultades del espíritu con miras a la comunicación social” (§ 44, p. 66).

LA JERARQUÍA DE LAS ARTES EN TÉRMINOS DE LA ECONOMIMESIS

(i) Es así como el placer puro, sin goce empírico, tiende entonces al juicio y a la reflexión. DERRIDA lo plantea en términos de duelo, del concepto y del gozo, se da en la reflexión, en el orden del *socius*, de una cierta intersubjetividad reflexionante.

Lo propio del hombre es, según DERRIDA (1975), su capacidad para encontrar placer en una predicación reflexionante, sin gozar y sin concebir (*concevoir*) (p. 66). Lo propio del hombre es la productividad pura, es decir, no intercambia-

ble: ni en términos de cosas sensibles o de signos de cosas sensibles (dinero), ni en términos de gozo. Ni como valor de uso ni como valor de cambio. (Aquí se mueve ya, desde siempre, el Espectro de MARX). Se trata de la liberación de una suerte de comercio inmaculado.

Intercambio reflexionante, la comunicabilidad universal entre los sujetos libres abre el espacio de juego de las bellas artes. Hay en él una especie de economía pura en la que el *oikos*, lo propio del hombre se refleja (*reflehit*) en su libertad y en su productividad puras (DERRIDA, 1975, p. 67).

(ii) ¿Mimesis? Se tratará entonces de una mimesis analógica: las obras de las bellas artes, en virtud de cierta indiferencia, tienen la apariencia de la naturaleza, en la medida en que se muestran como producciones de la libertad.

“Estas deben semejar los efectos de la acción natural en el momento en el que ellas son, de la forma más pura, obras (opera) de factura artística”. (DERRIDA, 1975, p. 67).

He aquí la manera como la analogía entre arte y naturaleza, la comprensión analógica de las artes conciben la pureza y en el mismo movimiento realizan (siempre ya) el corte de lo puro, en el que el trabajo libre se hace tal en virtud de la subordinación del trabajo mercenario (volveremos sobre ello).

(iii) Como si. Inscripción / signatura teológica.

En esta lectura se trata de hacer patente que la mimesis no opera en la relación de semejanza entre los productos sino de la relación entre dos producciones. Entre dos libertades. Se trata del modo en que estas siguen leyes, así.

El artista no imita las cosas en la naturaleza, o si se quiere en la *natura naturata*, sino en los actos de la *natura naturans*, las operaciones de la *physis*. Pero como una analogía ha hecho ya de la *natura naturans* el arte de un sujeto autor y, puede decirse también, de un dios artista, la mimesis despliega la identificación del acto humano con el acto divino (DERRIDA, 1975, p. 67).

El orden (de los espectadores o de la recepción, diríamos habitualmente), del intercambio entre sujetos con las manos libres, la apreciación de un arte bello, depende de o supone el comercio entre un artista divino y artista humano.

Este comercio es una mimesis en sentido estricto, escena, máscara, identificación con el otro en escena, y no la imitación de un objeto por su copia. La “verdadera” mimesis: entre dos sujetos productores y no entre dos cosas producidas. Implicada por la tercera crítica, si bien el tema explícito, menos aún la palabra misma nunca

aparece, esta clase de mimesis inevitablemente pide la condenación de la imitación, que siempre se califica de servil (DERRIDA, 1975, p. 68).

Es entonces cuando la operación de lectura de DERRIDA devela o muestra, no lo oculto sino el ocultamiento, pone de relieve el movimiento del disimulo y de la borradura, mostrando cómo opera (siempre ya) lo disimulado:

“Primer efecto de esta mimesis antropo-teológica: la teleología divina garantiza la economía política de las Bellas Artes, la oposición jerárquica del arte libre y del arte mercenario. La economimesis pone todo en su lugar, comenzando por el trabajo instintual de los animales sin lenguaje y terminando en Dios, pasando a través de las artes mecánicas, las artes mercenarias, las artes liberales, las artes estéticas y las Bellas Artes”. (DERRIDA, 1975, 68).

La mimesis y la monería (proscrita en PLATÓN y en ARISTÓTELES):

En el punto en que nos encontramos, la estructura de la mimesis disimula (*efface*) la oposición entre la naturaleza y el arte, el *agere* y el *facere*. Y nosotros retomamos tal vez la raíz de un placer que antes de estar reservado al arte y a lo bello, solía pertenecer al conocimiento. Así como para ARISTÓTELES, la mimesis es lo propio del hombre. KANT habla de la imitación como “*singerie*” monerías (lo que hacen los monos/simios) [§ 49] el simio sabe cómo imitar pero no sabe mimar (*mimer*) en el sentido en el que sólo se mimá la libertad de un sujeto. El simio no es un sujeto y no se relaciona con otro como tal –ni siquiera por sujeción–. Y la Poética ubica a la mimesis en el origen conjunto del conocimiento y el placer: “Parece que la poesía debe su origen a dos causas, y dos causas naturales (*physikai*) Imitar (*mimesthai*) es natural (*sympyton*: innato, congénito) a los hombres y se manifiesta desde su infancia –el hombre difiere de los otros animales en que es muy apto para la imitación (*mimetikōtaton*) y es por medio de ella que adquiere sus primeros conocimientos (*matheseis protas*)–, y en segundo lugar todos los hombres hallan placer en las imitaciones (*khairein tois mimemasi pantas*) [1448.b] (DERRIDA, 1975, p. 68).

¿Cómo soldar los dos términos economía y mimesis? de la asociación entre conocimiento y placer a su separación. El placer depende del sentimiento de libertad del juego de las facultades que se da precisamente cuando observamos la naturaleza bella, cuando se nos da como arte. Se trata de la belleza de la naturaleza productora. Dice DERRIDA: (1975) La analogía nos remite al tiempo pre-crítico, anterior a todas las disociaciones, oposiciones y delimitaciones del discurso crítico, más viejo incluso que el tiempo de la estética trascendental (p. 69).

El Genio [...] un theomimo, un physiomimo, por el placer de Dios. (p. 69). Al considerar al genio y el don de reglas de la naturaleza al arte. DERRIDA muestra cómo KANT retoma el lenguaje de la Poética de ARISTÓTELES, como puede concebir la originalidad del genio como cierta forma de imitación y cómo en ella se dan, de manera siempre difícil de explicar, las ideas del genio. Se introduce además la distinción entre buena y mala mimesis, entre:

La oposición entre la imitación y la falsificación, entre NACHAHMUNG y NACHMACHUNG. Lo inasible de esa distinción, que sin embargo lo invade todo, se repite, imita o falsifica en el significante: inversión anagramática perfecta, a excepción de una sola letra (DERRIDA, 1975, p. 70).

La introducción, con el asunto del simulacro, del tema del orador, antecede la cita del segundo comentario sobre el salario (en el texto no hay simetría en el tratamiento de uno y de otro, difieren en longitud los espacios dedicados a uno y a otro pero, vale la pena decirlo, la exposición del primero ha llevado consigo la de una cierta totalidad de la economía de la representación en KANT, tal como DERRIDA lo había “pre-dicho”).

Se impone nuevamente una cita, que intercala otras:

El segundo comentario sobre el salario pertenece al capítulo “Sobre la división de las Bellas Artes” [§ 51]: todo lo que es rebuscado y doloroso debe ser evitado [en las Bellas Artes]; pues el arte bello debe ser arte libre en un doble sentido: no debe, con seguridad, estar bajo la forma de alguna actividad asalariada (Lohngeschäft), un trabajo en el que la cantidad se deja evaluar según una medida determinada, se deja imponer (erzwingen) o retribuir (bezahlen); pero al mismo tiempo el espíritu debe sentirse ocupado, aunque aliviado (apaisé) y excitado sin tener a la vista ningún otro objetivo (independientemente del salario) (DERRIDA, 1975, pp. 70-71).

Este orden lleva, por fin, a una distinción, entre e poeta y el retórico (entre poeta y sofista podríamos deslizarnos a decir) (aquí habría que hablar de la veladura o el disimulo de los textos que anteceden, no sólo en el tiempo sin en el trabajo de las distinciones, no solamente a KANT y a ARISTÓTELES, los textos en la mimesis como producción ha sido ya pensada en un modelo explícitamente jerárquico, en el cual la jerarquía misma opera como modo de ser del pensamiento, como modo de ser productivo el pensamiento, es decir: a la aparición del pensamiento demiúrgico, del dios obrero, del dios trabajador y al mismo tiempo mimétés, doble rostro del imitador y del simulador. Es decir: los gestos de PLATÓN y sus articulaciones de economía y mimesis) (señalo ese orden de inscripciones al que DERRIDA alude, solamente, y que se constituye en mi motivo, en mi razón para recorrer este texto).

Volviendo a la lectura de KANT, DERRIDA nos muestra como la condición de libertad e independencia frente al salario se muestra en las formas del don, en la manera en que el don excede el contrato: El poeta está en la cumbre. De manera análoga a Dios, y precisamente por una vuelta del logos: da más de lo que promete, no se somete a un contrato de intercambio, su subordinación rompe generalmente la economía circular. (DERRIDA, 1975, p. 71).

El don del poeta-imitador de Dios, aparece inscrito en la estructura de la plus-valía:

La economimesis no sufre con ello, al contrario. Se despliega al infinito. Sufre para pasar al infinito. Como el “kantismo” pasa a un “hegelianismo”. Un círculo infinito se juega y se sirve del juego humano para reappropriarse del don. El poeta genial recibe de la naturaleza lo que da, ciertamente, pero recibe primero de la naturaleza (de Dios), además de lo dado, el dar, el poder producir y dar más de lo que ha prometido a los hombres. El don poético, contenido y poder, riqueza y acto, es algo de más (un en-plus) dado como un dar de Dios al poeta que lo transmite para permitir a este plus-valía (plus-value) suplementario retornar a la fuente infinita: esta no puede perderse. Por definición, si tal cosa puede decirse del infinito (DERRIDA, 1975, p. 71).

La forma de este don excesivo residen en la voz, aparece el ejemplo, el ejemplar, el paradigma.

Todo ello debe pasar por la voz. El poeta genial es la voz de Dios que le da voz, que se entrega y que al dar se da, se da lo da, se da el dar (Gabe y es gibt), juega libremente consigo mismo, no rompe el círculo finito del intercambio contractual mas que para contratar consigo mismo un pacto infinito. Desde que el infinito se da (a pensar), tiende a soslayarse/disimularse la oposición entre la economía restringida y la economía general, entre la circulación y la productividad extravagante (dépensier). Esta misma, si puede decirse, la función de paso al infinito: pasaje del infinito entre don y deuda (DERRIDA, 1975, pp. 71-72).

Dios y el poeta, Dios y el Rey. El rey poeta, una cita, una cita única.

2. CUERPO JERARQUIZADO:

El trabajo libre, realiza la humanidad del hombre, la genialidad del genio, en una palabra su libertad como lo más propio. El movimiento, del discurso, del texto, supone, espero haber mostrado, la puesta en marcha de un mecanismo analógico que opera jerarquizando allí donde solamente pretendía distinguir, un mecanismo que no puede pensar la libertad de otro modo que justificando la subordinación (opresión, explotación) del trabajo mercenario, del trabajo asalariado.

Esta estructura económico-política se inscribe en la cuestión estética misma, en la jerarquía de las artes y en modo en que se comprende el arte como producción. En la misma operación en la que se conciben las relaciones entre actividades libres y mercenarias, se comprenden también las reglas del arte y su relación con la naturaleza. El genio, la naturaleza y Dios se comprenden como parte de un mismo orden moral y teológico que opera al interior de las distinciones Kantianas. Que apuntala el puente de entre las facultades, que se pone en juego para salvar el sistema.

Este sistema es también el que permite comprender el modo en el que la poesía, *dichtung*, se concibe como paradigma, ejemplo, ejemplar de las artes. Todo movimiento idealizante, todo movimiento sublimador vela, disimula, un movimiento político, una instauración del poeta-dios-rey en una economía política.

En la segunda y más extensa parte del texto de *Economimesis* DERRIDA muestra, lentamente, la manera en que la poesía como paradigma de las artes (de las artes libres) goza de este privilegio porque aprovecha, goza, en cierto sentido del privilegio que le concede cierta comprensión del cuerpo y de sus potencias.

Hay que decir que en este punto las citas de KANT se multiplican y se alargan, que en ese mismo espacio tiene lugar la minuciosa intervención de otro texto y de otro autor, otro trabajador y otro trabajo, DERRIDA va a citar en extenso, a intervenir, la traducción de la Antropología en sentido pragmático que realizó MICHEL FOUCAULT. Los pliegues del texto se multiplican y así mismo deben multiplicarse los puntos de atención de los lectores. No es este el lugar para hacerlo, si se tratara de un negocio, considero que habría pagado por su atención a la primera parte y las numerosas citas incluidas en mi lectura de ella, con cierta renuncia a hacer lo mismo en la segunda.

Por eso disimularé (la velocidad o el espaciamiento de mi lectura), en los siguientes minutos y me daré, a la tarea ficcional de la síntesis, a una ilusión de brevedad para hacer unas pocas afirmaciones, consecuencias demasiado generales para ser atribuibles a DERRIDA y que sin embargo no puedo explicar más que por referencia a su trabajo.

El modo en que KANT opera en la Antropología es muy distinto a la manera de trabajar que se impone a sí mismo en la Crítica. En efecto las pretensiones parecen ser más “descriptivas”, podríamos hablar de cierta forma de objetividad y de trabajo con un asunto prácticamente empírico: el cuerpo humano. DERRIDA va a guiar nuestra mirada (licencia profesional, pedagógica, no de KANT ni de DERRIDA) hacia la descripción de los cinco sentidos en KANT y al modo en que en ella está inscrito y operando lo que podemos llamar cierta organización del cuerpo.

Una comprensión de sus sensaciones, sus placeres y sus modos de relación (con otros cuerpos) en términos de funciones, de finalidades. Cuando KANT nos

habla de lo propio de la naturaleza del cuerpo humano, del cuerpo humano como naturaleza, pone en marcha su comprensión de la naturaleza y la finalidad, sin que pese claramente sobre ella la regla del “como si”. Aquí DERRIDA nos muestra cómo opera la inscripción de la economía política en el cuerpo. Una filosofía de los fines y de los sin fines, que hemos pensado en el ámbito del trabajo opera en la comprensión del cuerpo y, al hacerlo, vehicula –como también lo hacía la filosofía del trabajo– una moral y una teología.

Si la primera parte de *Economimesis* culmina con una especie de transubstanciación entre Dios, el Rey y el Poeta (tres hipóstasis de la indeterminación reglada) la segunda trata de explicar cómo el decir, el oírse-hablar, son el paradigma según el cual se comprende el cuerpo (no puedo decir aquí tan ligeramente el cuerpo todo, ni del hombre, ni del *corpus* kantiano, ni mucho menos de un *corpus* derrideano) el cuerpo todo.

Lo ejemplar, lo paradigmático, es lo oral. ¿Cómo ha llegado la boca a ponerse en ese lugar y cuál es el precio que ha pagado? El acenso hacia el logos. El origen es el logos. El origen de la analogía, aquello a partir de lo cual procede y hacia lo cual retorna, es el logos, razón y palabra, fuente como boca y desembocadura.

“Nuestro Da se llama así y pasa por la boca. El Da de Sein se da lo que no puede consumir afuera, ni consumir formando la condición de posibilidad del gusto en tanto que nos referimos al sin fin”. (DERRIDA, 1975, p. 76).

Capacidad natural de manifestación (comprensión moral de esta potencia). Analogía entre el juicio de gusto y el juicio moral. La bella forma -lenguaje- naturaleza y moral: imperativo de autenticidad, distinguimos al farsante que simula con su boca, lo que con su boca hacen otros animales.

En la primera ejemplaridad, en la oralidad ejemplar, se trata de cantar y de oír (*ouïr*), de voz sin consumación o de consumación ideal, de una sensibilidad elevada o interiorizada, en el segundo caso de una oralidad consumidora que en cuanto tal, como gusto interesado o como degustación, no puede tener nada que ver con el gusto puro. Lo que ya se anuncia, es una cierta alergia, en la boca, entre el gusto puro y la degustación. Tenemos pendiente la cuestión de saber donde inscribir el disgusto. Este, al volverse contra la degustación, ¿No estará también en el origen del gusto puro, según una especie de catástrofe? (DERRIDA, 1975, p. 79).

El lugar de la boca, su posición, función jerarquía, su posibilidad de ser substituido o intercambiado, su carácter de oficio, su posibilidad de intercambio, penetración, consumo. Es el modo en que sufre y acoge determinaciones sobre ella el que la convierte en paradigma, el modo en que llega a convertirse, ante todo en lugar del logos ¿A qué precio?, ¿según qué exclusiones o represiones?

El os por ejemplo no es ya un término substituible al *ano*, pero se determina, jerárquicamente, como absoluto de todo análogo. Y la división (*clivage*) entre todos los valores opuestos en un momento o en otro pasará por la boca: lo que le parece bueno o lo que le parece malo, según la sensibilidad o la idealidad, como entre dos maneras de entrar y dos maneras de salir de la boca, uno de los cuales sería expresivo y emisor (del poema en el mejor de los casos), el otro vomitivo o emético (DERRIDA, 1975, pp. 79-80)

Se trata del modo en que el gusto aparece como un cuarto término que viene a unificar las facultades que intervienen en las bellas artes: imaginación, entendimiento y espíritu. (DERRIDA cita el parágrafo 51, se trata del final del 50)

El capítulo sobre la división de las Bellas Artes nos interesaría según sus tres motivos principales. 1. Pone en obra la categoría de expresión. 2. Se deja guiar por la organización expresiva del cuerpo humano. 3. Por estas razones, organiza la descripción de las artes en jerarquía. Estos tres motivos son inseparables (DERRIDA, 1975, p. 80).

La deconstrucción del gusto opera mostrando que este llega a ser concebido como disimulo del disgusto. Se trata del modo de comprender la expresión. El lenguaje. Esta comprensión (basada en la distinción entre palabra, gesto y tono) de las Bellas artes implica que las artes son tres: la hablante (*redende*), la figurativa (*bildende*), y el arte del “juego de sensaciones (*Spiel der Empfindungen*)” como impresiones externas de los sentidos. [Privilegio de la poesía, relación con el arte del orador, disimulo y enmascaramiento]. (No engaña, pues presenta una plenitud al pensamiento (*Gedankenfülle*) pero también porque el confiesa que juega con la imaginación con esquemas inadecuados). No engaña porque juega, y declara que juega. Por oposición al engaño y a su disimulo. (El sistema de las *technai* sofísticas, una vez más.). (DERRIDA, 1975, p. 81).

La *interioridad*, Ella es el origen del valor. Todo se mide con la escala en la que ella ocupa la altura absoluta. Ella es el equivalente analógico general y el valor de los valores. Es en ella que el trabajo del duelo, al transformar la hetero-afección en auto-afección produce el máximo placer desinteresado (DERRIDA, 1975, p. 83).

Papel de lo negativo, del placer negativo.

Es en este punto donde comienzan a operar las citas de la Antropología.

El oído detenta cierto privilegio entre los cinco sentidos. La clasificación de la Antropología lo escalafona entre los sentidos objetivos (tacto, vista, oído) que nos dan

una percepción mediada del objeto. Los sentidos objetivos nos ponen en relación con un afuera. Esto es lo que no hacen ni el gusto ni el olfato. Lo sensible se mezcla, por ejemplo con la saliva y penetra el órgano sin atender (*garder*) su subsistencia objetiva. La percepción objetiva mediada se reserva a la vista y al oído que requieren la mediación de la luz o del aire. El tacto es objetivo e inmediato (DERRIDA, 1975, p. 84).

La analogía funciona entre los sentidos según un criterio de distancia con respecto a sus objetos propios, a las sensaciones y al modo en que estas alcanzan o no la *interioridad* y al grado de compromiso (afección-interés) que esto genera. Vemos que no podemos disociar la oreja y la boca, el oírse-hablar.

Es por eso que la boca puede tener análogos en el cuerpo en cada uno de sus orificios, más altos o más bajos que él, pero no es simplemente intercambiable con ellos. Si hay alguna vicaría de todos los sentidos es menos verdadero de él, del oído. Es decir, del oírse-hablar. Este tiene una posición única en el sistema de los sentidos. No es el más “noble” de los sentidos. La nobleza más grande se le abona (revient) a la vista que se aleja lo más posible del tacto, se deja afectar menos por el objeto que todos los demás sentidos. En ese sentido lo bello tiene una relación esencial con la visión toda vez que ella consuma (*consomme*) menos. El duelo supone la vista. La pulchritud vaga se da sobre todo a ver y, al suspender la consumación por el *theorein*, forma en la naturaleza un objeto de gusto puro. La poesía, en tanto que arte bello, supone un concepto anterior y da lugar a una belleza más adherente en un horizonte de moralidad más presente (DERRIDA, 1975, p. 85).

Tener experiencia legítima a través del otro. [Problema del sentido interno]

Si el oírse-hablar, en la medida en que también pasa por cierta boca, transforma todo en auto-afección, asimila todo al idealizarlo en la *interioridad*, domina todo al hacer su duelo, renunciando al tacto, a digerirlo naturalmente, sino digerirlo idealmente, consume aquello que no consume y viceversa, produce el progresivo desinterés en la posibilidad de enunciar los juicios, si esta boca preside un espacio de analogía en el que ella no se deja incluir, es desde el irremplazable lugar de este enorme “fantasma” (“phantasme”) (pero uno no sabe lo que es un fantasma antes al sistema de estos efectos) que ordena el placer, cual es el límite del desbordamiento absoluto de esta problemática? ¿Cuál es el borde (interno y externo) que traza su límite y el marco de este *parergon*? En otras palabras, ¿qué es lo que no entra en esta teoría así enmarcada, jerarquizada, regulada? ¿Qué es lo excluido de ella y qué, procediendo a partir de esta exclusión, le da forma, límite y contorno? ¿Y qué ocurre con este desbordamiento con respecto a lo que uno llama la boca? Porque la boca ordena un placer dependiente de la asimilación, en pos de la auto-afección ideal, ¿que es lo que no

se permite a asimismo ser transformado en auto-afección oral, tomando los os como telos? ¿Qué es lo que no se deja a sí mismo ser regulado por la ejemploraldad? (DERRIDA, 1975, p. 87).

El vómito (gusto/disgusto) y el parergon.

El vómito da su forma a todo este sistema, comenzando con su desbordamiento parergonal específico. Debe entonces mostrarse que el esquema del vomito, como experiencia de disgusto, no es meramente un término excluido entre otros. ¿Cuál es entonces la relación entre el disgusto y el vómito? Se trata más del vómito que del acto de vomitar, lo cual es menos desagradable que el vómito en la medida en que implica una actividad, algunas iniciativas por las cuales el sujeto aún puede al menos imitar (mimer), soñar el dominio en la auto-afección y creer que él se hace vomitar. La hetero-afección no se permite a si misma ser per-digerida en un acto de provocarse el vómito a sí mismo (DERRIDA, 1975, pp. 87-88).

El vómito y lo sublime como placer negativo

[El sentimiento de lo sublime] es un placer que no se produce (entspringt) más que indirectamente, es decir, que no excita más que por el sentimiento de una inhibición [Hemmung: una detención, una retención] instantánea de las fuerzas vitales seguida inmediatamente de una efusión [Ergiessung: desbordamiento, deversement], y que viene a ser más fuerte que esas mismas fuerzas (KANT). (DERRIDA, 1975, p. 88).

En el arte aparece lo sublime, podemos comprender cómo el cálculo económico permite tragar lo sublime.

Aunque repulsivo en una de sus caras, lo sublime no es lo otro absoluto de lo bello. Provoca, además, cierto placer. Su negatividad provoca, con seguridad, un desacuerdo entre las facultades y un desorden en la unidad del sujeto. Pero ella todavía es productora de placer y el sistema de la razón puede dar cuenta. Una negatividad interna todavía no reducida al silencio, ella se deja decir. Lo sublime mismo puede emerger en el arte. El silencio que impone al quitar el aliento, y privar de la palabra es menos que nunca heterogéneo al espíritu y la libertad. El movimiento de reappropriación, por el contrario, es mucho más activo. Aquello que, en este silencio, opera contra nuestros sentidos o contra nuestros intereses sensibles (resistencia y sacrificio, dice Kant) mantiene vigilada la extensión de un dominio y de un poder. Sacrificio [Aufopferung] y la expoliación [Beraubung] a través de la experiencia de un Wohlgefallen negativo, permite adquirir un dominio y una fuerza [Macht] superiores a aquello que es sacrificado a ellos (Comentario general sobre la exposición

de los juicios reflexionantes). El cálculo económico permite tragar lo sublime. Lo mismo se aplica para todo tipo de “placeres negativos” (DERRIDA, 1975, pp. 88-89).

Lo feo malo falso o monstruoso (idealizable, hecho bello por las artes)

De la misma forma, las Bellas Artes pueden proporcionar belleza a cosas feas o displacenteras y en ello radica su superioridad. [§ 48] Lo feo, lo malo, lo falso, lo monstruoso, lo negativo en general puede ser asimilado por el arte. Un viejo topos: furias, enfermedades, los estragos de la guerra, etc. Puede proveer la descripción bella y “también ser representados en pinturas”. Lo feo, lo malo, lo horrible, lo negativo en general no son entonces inadmisible al sistema (DERRIDA, 1975, p. 89).

Una sola cosa no puede ser idealizable: lo que disgusta

No se trata pues de uno de esos valores negativos, uno de esos objetos feos o dañinos que el arte puede representar y por tanto idealizar. Lo excluido absoluto no pes deja conferir tampoco el estatuto de un objeto de placer negativo o de fealdad redimida por la representación. Es irrepresentable. Y al mismo tiempo innombrable en su singularidad. Si lo podemos representar o nombrar, comenzará a entrar en el círculo auto-afectivo de la destreza [maîtrise] o de la reappropriación. Una economía sería posible. La X asquerosa no puede tampoco anunciararse como objeto sensible sin ser inmediatamente enmarcada en una jerarquía teleológica. Es entonces in-sensible e in-inteligible, irrepresentable e innombrable, es el otro absoluto del sistema (DERRIDA, 1975, p. 89).

En una obra maestra de la deconstrucción, DERRIDA nos regala esta cita literal de KANT:

Pues en esta sensación singular [sonderbaren], que reside en la mera imaginación [por lo tanto no hay ninguna] el objeto es representado de cierta forma[der Gegenstand gleichsam ... vogestellt wird] como si se impusiera al gozo[als ob er sich zum Genusse aufdränge: lo desagradable, el vomito se presenta ya como si se forzara a gozar y es por esto que disgusta] mientras que nosotros lo resistimos con fuerza [wider den wir mit Gewalt streben]: la representación artística del objeto no se distingue ya más, en nuestra sensación, de la naturaleza de este objeto y este no puede ya ser tenido por bello (DERRIDA, 1975, p. 90).

Rechazamos con fuerza un objeto que se nos ofrece, sin embargo, como un objeto de placer. Lo colosal, irrepresentable

El vómito tiene relación con el gozo si no con el placer. Este representa lo que nos fuerza a gozar: nuestro cuerpo (corps defendant). Esta representación se anula a sí misma y es por ello que el vómito permanece irrepresentable [nota: Representación de lo irrepresentable, presentación de lo impresentable, es también la estructura de lo colosal, tal como se lo describe o se marca el contorno en §26, cfr Lo colosal] *Al violar nuestro gozo sin límite, sin dejar ningún límite determinante, abole la distancia representativa –en el mismo golpe también abole la belleza– y prohíbe el duelo. Pone irresistiblemente a la consumación pero sin dejar oportunidad de idealización. Si permanece irrepresentable o indecible, absolutamente heterogéneo, no es porque sea este o aquél. Mas bien al contrario. Forzando a gozar suspende el suspenso de la no-consumación que es el placer ligado por la representación (Vorstellung), el placer ligado al discurso, a lo poético en el sentido más alto.* No puede ser bello, ni feo, ni sublime, dar lugar a un placer positivo o negativo, interesado o desinteresado. Da más a gozar por ello y brûle [quema, se salta] todo trabajo como trabajo del duelo (DERRIDA, 1975, p. 90).

El problema de lo forcluido.

Aquello que está absolutamente forcluido (forclos), no es el vómito, sino en principio la posibilidad de una vicariancia del vómito, de su reemplazo por otro irrepresentable, innombrable, ininteligible, insensible, inasimilable, obsceno, otro que fuerza el gozo y cuya violencia irreprimible viene a desafiar la autoridad jerarquizante de la analogía logocéntrica: su poder de identificación (DERRIDA, 1975, p. 92).

El nombre indica:

Un remedio parergórico aducido por la palabra, consuela, exhorta con el verbo. El nombre indica. La palabra vómito detiene la vicariance de un asco, pone la cosa en la boca, substituye, pero sólo como ejemplo, lo oral por lo anal. Está determinado por el sistema de lo bello “símbolo de la moralidad”, como su otro: es entonces para la filosofía, además, un elixir, en su propio mal gusto (DERRIDA, 1975, p. 93).

REFERENCIAS

- DERRIDA, J.; NANCY, J.; KOFMAN, S.; AGACINSKI, S. and LACOUE-LABARTHE, P. (1975) *Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion.

GINETTE MICHAUD**

“*El designio, el dibujo*”*: *Releer Memorias de ciego de Jacques Derrida*