

Emy Manini y Patricia Saldarriaga

**Hacia la búsqueda del sentido
en la representación:**

Juan Damasceno y Jacques Derrida*

El debate iconoclasta de los siglos VIII y IX sigue teniendo validez en las discusiones teóricas contemporáneas. La pregunta inicial que se debe considerar sería si la devoción a las representaciones de la divinidad se proyectaba hacia aquello inalcanzable que se consideraba divino o si, en un acto blasfemo, se dirigía a la estatuilla de madera o a la piedra misma. Esta pregunta, sin embargo, se adhiere a una larga tradición que cuestiona e intenta racionalizar la utilización de las imágenes. El problema de la representación, la creación de imágenes y palabras que substituyen un significado específico, ha existido por lo menos desde Platón. Sin embargo, cuestiones sobre la representación, la presencia y la ausencia de aquello

* Todas las citas provenientes de ediciones en idiomas que no sean en español han sido traducidas por las autoras.

que se representa, temas que se vienen debatiendo incluso desde antes de Cristo, siguen constituyendo dilemas sin resolver en la historia del pensamiento posmoderno.

En la época de san Juan Damasceno (675-749), el asunto de la correcta interpretación de la palabra de Dios era uno de los puntos álgidos del debate iconoclasta. El *Logos* o la *Palabra* en la teología del cristianismo fue interpretada literalmente por los iconoclastas: La *Palabra* era la escritura. El primer emperador que prohibió los íconos fue León III el Isaurio (680-741), quien redactó un decreto al respecto en el año 726. Esta prohibición se basó en la reiteración del segundo mandamiento. Sin embargo, se desconocen los textos específicos sobre su posición iconoclasta. La carta del papa Gregorio a León III reconstruye parcialmente algunos de sus argumentos (Sahas 1986: 24-28). A partir de este documento se puede inferir que su pensamiento iconoclasta se basó en la creencia de la Palabra ligada a una literalidad extrema para la interpretación de las escrituras, pues estas fueron concebidas como la Palabra de Dios y, por lo tanto, tenían que ser seguidas y respetadas en forma muy literal. La Palabra había instruido a la humanidad a adorar a Dios en forma exclusiva y no a construir imágenes de adoración, pues estas convertían a los hombres en idólatras. Esta interpretación tan literal anuló la posibilidad de un pensamiento semiótico respecto de los íconos divinos. Cualquier veneración dirigida hacia objetos que representaran lo divino estaba orientada, por lo tanto, de acuerdo con esta concepción literal, al objeto terrenal en sí y no al significado intencional del objeto que representaba la divinidad.

La condena oficial de los íconos continuó hasta el reinado de Constantino V (741-775), el sucesor de León III. Este nuevo emperador bizantino se esforzó por encontrar una justificación teológica para los íconos religiosos, pero solo pudo

ratificar la validez de la Eucaristía. Lo que durante el imperio de su padre se consideró una simple idolatría, ahora, con Constantino V, asumió el rango de herejía (Sahas 1986: 36). Esta nueva clasificación de la iconodulia como herejía posibilitó la condena (*sea anatema*) de algunos defensores de los íconos como Juan Damasceno, a quienes se les acusó de ‘incierto’ y ‘adoradores de la madera’ (Sahas 1986: 170).

Juan Damasceno y los iconoclastas compartían la opinión de que Dios no estaba presente en el objeto. Damasceno sabía que, como ‘lector’ de los íconos, era posible estar consciente de la ausencia de Dios en estos y dirigir su adoración según las circunstancias. Más aún, creía en la imposibilidad de contemplar a Dios sin la ayuda de los íconos para representarlo. En este sentido, la posición de Damasceno se acercaba más a la propuesta en el Evangelio de san Juan: la Palabra no es un libro. El cristianismo se basa en la creencia de la palabra de Dios hecha carne. En san Juan Damasceno, por lo tanto, la defensa de los íconos divinos es la extensión de este principio básico de la fe.

En su lectura de las Escrituras, Damasceno empieza permitiendo una cierta flexibilidad interpretativa. Al referirse a las palabras del Espíritu Santo dirigidas al apóstol Pablo: “Dios le habló del pasado a nuestros padres y profetas de muchas y diversas maneras”, san Juan Damasceno hace hincapié en que el modo de hablar ‘en muchas y diversas maneras’ en realidad va en contra de la literalidad de los iconoclastas:

Un médico hábil no le receta lo mismo a todos sus pacientes ya que cada uno tiene sus propias necesidades... De la misma manera, el médico de las almas por excelencia, prescribe lo adecuado a aquellos que todavía son niños y susceptibles de la enfermedad de la idolatría y que consideran a los ídolos como dioses (1997: 54).

Según este pasaje, a los israelitas, a quienes se les había prohibido esculpir imágenes, la Verdad todavía no les había sido revelada en la forma de Cristo. De alguna manera su posición era desventajosa. Se les había prohibido construir imágenes de su Dios ya que “es imposible crear una imagen de Dios, quien es incorpóreo, invisible, inmaterial, sin forma, no circunscrito e intocable” (1997: 54). Por esta razón, afirma Damasceno, era necesario aclararles explícitamente el qué y el cómo de la veneración. Como cristiano, el teólogo bizantino afirma que habiendo sido iluminado por la circunscripción de lo divino en forma humana, estaba por lo tanto capacitado para utilizar esta Verdad y re-interpretar semióticamente el argumento de los iconoclastas.

De acuerdo con Damasceno, la Palabra de Dios fue hecha carne para que nosotros pudiéramos aproximarnos a una conceptualización del rostro inaprensible de Dios. Al crear a Cristo como la imagen perfecta, Dios nos ha permitido reproducir dicha imagen por medio de la iconografía. Por lo tanto, los creadores de íconos no intentan reproducir o crear un Dios a partir de un objeto material. Simplemente se trata de la construcción de un símbolo del referente divino como medio instrumental para posibilitar la contemplación de la Verdad. Damasceno afirma: “[...] las cosas visibles son modelos corporales que nos proporcionan un vago entendimiento de aquello que es intangible” (1997: 20).

El conocimiento del hombre de que los íconos contruidos por la mano humana son significantes imperfectos es lo que le permite venerarlos. Así, se reserva la verdadera adoración para aquello que es intangible e irrepresentable: “Hacemos visible [para nosotros mismos] aquello que no puede describirse, de tal manera que podamos construir analogías entendibles” (1997: 20). Para Damasceno, esta es la razón por la que Dios se ha vestido de nuestra propia carne: para que podamos hacerlo más

entendible a nosotros mismos. Si el intento de describir la divinidad incorpórea es por cierto un pecado,

No incurrimos en un error si construimos una imagen de Dios encarnado, a quien se le ha visto en la tierra hecho carne de forma próxima al hombre, y en su grandeza infinita asumió su naturaleza, sintiendo la forma y el color de nuestra carne. Anhelamos saber cómo era, y como dice el apóstol, “ahora vemos oscuramente como a través de un vidrio”. El ícono, por lo tanto se ha convertido en un vidrio oscuro, adaptado a las limitaciones de nuestra naturaleza física (1997: 52-53).

El principio básico de fe de Juan Damasceno, que Dios se hizo carne por nosotros, se convierte en el pilar de defensa para los íconos divinos. Para el teólogo de Damasco, la construcción y veneración de los íconos se transforma en la extensión lógica de la ideología cristiana.

Damasceno comparte los principios de una teología negativa con Pseudo Dionisio Areopagita. Ambos se basan en la carencia de símbolos para representar aquello que no puede concebirse dentro de ningún símbolo que sea lo suficientemente simple para que el hombre pueda interpretarlo. Como lo afirma Pseudo Dionisio en los *Nombres de Dios*:

Ahora aprehendemos estas cosas de la mejor manera que podemos, y ellas vienen hacia nosotros arropadas en los sacros velos de amor hacia la humanidad con el que las Escrituras y las tradiciones jerárquicas cubren las verdades de la mente con cosas que provienen del mundo de los sentidos. Y así, lo Trascendente se viste en términos del ser, en la forma y la silueta de objetos que no poseen ninguna de estas cualidades y se emplean numerosos símbolos para representar los diversos atributos de aquello que es de una simplicidad supranatural y sin imagen (1987: 52).

El elemento de lo inaprensible al pensamiento que compartieron Pseudo Dionisio y Juan Damasceno fue lo que permitió una interpretación semiótica de las palabras y los íconos. Para ellos, la literalidad de los iconoclastas era hasta blasfema en el sentido de que presumían de poder aprehender el conocimiento exacto de la Palabra de Dios. Los iconófilos o iconódulos continuaron usando los misterios de la fe para posibilitar argumentos filosóficos sofisticados necesarios en sus refutaciones de las acusaciones cargadas de literalidad por parte de los iconoclastas. Por ejemplo, si los iconoclastas afirmaron que la eucaristía era el único ícono apropiado de Cristo, los defensores de las imágenes sostuvieron que era incompatible a sus creencias substituir el ícono por la eucaristía. Leonid Ouspensky lo explica: “[...] para los iconoclastas, solo algo idéntico a su prototipo podría ser considerado un ícono verdadero, solo los regalos divinos podrían aceptarse como íconos de Cristo. Pero para la ortodoxia, los regalos divinos no son precisamente íconos y que son idénticos a su prototipo” (1978: 123). El misterio de la transustanciación está fuera del alcance del debate semiótico de la representación de lo divino, y por lo tanto no puede incluirse como argumento en contra de los íconos.

Esta utilización de la mística “naturaleza doble” de los regalos divinos fue un eco de la doble naturaleza de Cristo, la cual utilizó San Teodoro Estudita (759-826) para fundamentar sus argumentos durante la segunda fase iconoclasta. Respondiendo al pensamiento de Damasceno de que Cristo circuncrito es representable, los iconoclastas arguyeron que representar a Cristo en forma humana fue solo un rechazo a la presencia irrepresentable de Dios en el Cristo humano. La respuesta de San Teodoro fue que para negar la representabilidad de Cristo se tenía que “sacar todo lo ‘visible’ y ‘tangible’ y

‘aprehensible’ y cualquier otro adjetivo en la misma categoría” (1981: 22), y que si se hacía esto se negaba que la Palabra se había hecho carne, es decir que se estaría refutando el principio más básico del cristianismo. Sin embargo, la presencia de la divinidad en Cristo no se extiende a los íconos. San Teodoro admite que “la copia comparte la gloria de su prototipo que como un reflejo comparte la brillantez de la luz” (1981: 28). Pero el reflejo de la luz no implica presencia.

Si bien desde la época de Gregorio Magno (540-604) en Occidente prevalece la idea de que la imagen es de rango inferior a la palabra: “Las imágenes son útiles para que los iletrados vean en ellas lo que no son capaces de leer en los libros”, el pensamiento teológico respecto de la imagen durante el período posiconoclasta parece, por lo menos en teoría, equiparar la imagen a la palabra. El octavo concilio ecuménico de 869-870, a pesar de haber sido antifociano y de no haber sido reconocido oficialmente por la Iglesia ortodoxa, afirma que la imagen es útil para que tanto letrados como iletrados puedan sacar provecho de la misma manera que se puede hacer con las palabras y las sílabas escritas (Ouspensky 1978: 212-213).

Como respuesta a las acusaciones iconoclastas de que la descripción con imágenes no implica veneración a diferencia de la descripción con palabras, San Teodoro, quien escribe a comienzos del siglo IX, afirma que “escuchar es igual a ver y es necesario utilizar ambos sentidos” (1981: 37). Y esto va en concordancia con los principios ortodoxos de que las Sagradas Escrituras y la imagen divina son de igual importancia para la comprensión de lo divino. Si bien los iconoclastas nunca cuestionaron la veneración debido al Evangelio, y de hecho basaron su argumento central en el entendimiento literal del *logos* del segundo mandamiento, ellos definen las imágenes

como falsas y absolutamente diversas de las Escrituras. Los iconódulos, por otro lado, pueden verse como *lectores* de íconos que tienden a utilizar de forma intercambiable dos tipos de símbolos: la pintura y la palabra. “Así como la palabra de las Escrituras es una imagen, así es la imagen pintada una palabra” (Ouspensky 1978: 138). Cuando Juan Damasceno se refiere al enunciado de san Pablo de que “la palabra mata, pero el espíritu da vida”, está dándole el mismo tratamiento a las Escrituras que al ícono, está leyendo su “significado espiritual escondido” (1997: 16). Es justamente este significado espiritual y escondido al que se refiere Ouspensky cuando afirma que “[...] el arte sagrado tiene una doble dimensión: Su propia esencia es incambiable y eterna debido a que expresa la verdad revelada, pero simultáneamente es infinitamente diversa en sus formas y expresiones, lo que corresponde a diferentes momentos y lugares” (Ouspensky 1978: 9).

En su descripción de la inspiración divina en el arte sagrado, Pavel Florensky se refiere a esta verdad revelada. La creación de una obra de arte la describe como un ascenso de la *psyche* o del alma del artista al reino celestial donde puede conocer “la *noumena* permanente de las cosas” (1996: 44). A este tipo de arte lo clasifica como “simbolismo”, el cual “encarna en imágenes reales las experiencias del reino más elevado; así, esta imaginiería —que es una imaginiería simbólica— alcanza una *super* realidad.

Estas referencias de teólogos modernos como Florensky y Ouspensky respecto del doblamiento o del aspecto “super-real” de los íconos hace hincapié en la separación necesaria entre el arte terrenal y la presencia espiritual. Asimismo, permite la presencia como un producto de la fe religiosa en el Dios invisible. Podemos apreciar, por lo tanto, la manera en que estas ideas se basan en el pensamiento de Damasceno,

específicamente en el ejemplo de Cristo como representación de Dios. Y se utiliza el ejemplo de la naturaleza dual de Cristo para mostrar la forma en que el arte explora los misterios de la fe sin desobedecer los mandamientos de las Escrituras.

El reconocimiento del Segundo Concilio de Nicea (787) durante el concilio ignaciano de los años 879-880 como el Séptimo Concilio Ecuménico tuvo grandes consecuencias en la historia de la teología, pues es allí cuando se produce la derrota última de la iconoclasia: no solo se rechazaron los argumentos en contra de la iconodulia promulgados en el Quinto Concilio de Constantinopla (754), sino que se sentaron las bases para la veneración de las imágenes como fundamento del cristianismo. Como lo afirma Ouspensky, la Iglesia entera le atribuyó a la iconoclasia el rango de herejía de forma irrevocable (1978: 216). Durante el Octavo Concilio Ecuménico (869-870) se confirma el concilio de 843 en el cual se produce el triunfo de la ortodoxia. Esto implica tanto el reconocimiento de la imagen sagrada, así como el triunfo del dogma de la encarnación divina. En el *kontation* o poema bizantino en el que se trata el triunfo de la ortodoxia, también se menciona la relevancia del arte sagrado. El objetivo del arte es pues mostrar la realidad dual de la Iglesia. De la misma manera que Cristo es dual, hombre y divino, la Iglesia reúne esas dos realidades en sí misma: “la realidad histórica, terrenal y la gracia del Espíritu Santo, la realidad del mundo y la de Dios” (Ouspensky 1978: 167).

En este mismo *kontakion* se sientan las bases para el cambio de giro posterior en el arte de la Iglesia, ya que de un énfasis en lo cristológico, el arte tiende a mostrar la llamada “espiritualización” gracias al relieve que adquiere la *pneuma* así como el aspecto escatológico. El canon del arte sagrado empieza entonces a formarse y alcanza su punto máximo en la segunda mitad del siglo XI (Ouspensky 1978: 217-218).

De Damasceno a Derrida

Se puede intuir la manera en que el símil platónico de la cueva puede haber influido en la argumentación iconódula damascena, ya que San Juan describe las imágenes como sombras de verdades inexpresables. Para ambos, Platón (427-374 a. C.) y Damasceno, la creación y la contemplación de estas sombras es la única manera en que nuestro entendimiento limitado pueda siquiera aproximarse a una conciencia de un Dios no aprehensible o de un ideal incomprensible. El uso damasceno de la imagen del ícono como un vidrio oscuro nos recuerda ciertamente las sombras en las paredes de la cueva que, para Platón, manifestaba la manera de percibir la realidad. En ambos casos, el símil de la distorsión visual equivale a la inhabilidad de percibir lo divino, lo cual es inherente a la condición humana.

La imagen platónica de los prisioneros localizados en la cueva a quienes se les incita a creer que las sombras son la Verdad, todavía sigue resonando en la filosofía moderna. En san Juan Damasceno vemos estas reminiscencias en su insistencia de que las verdades divinas solo pueden ser perceptibles por nosotros en formas reconocibles: “El deseo de Dios es que no seamos totalmente ignorantes de las criaturas incorpóreas, y así Él las vistió con formas y sombras y utilizó imágenes comprensibles a nuestra naturaleza, formas materiales que podrían ser aprehensibles por la visión espiritual de la mente” (1997: 79). Si bien para Damasceno Dios se hace concepto cognitivo para nosotros a través de estas formas, Platón concibe nuestra inhabilidad de salir a la luz como una debilidad inherente de la mente. Para Platón, a través de la Verdad filosófica, nos es permitido ver la forma de lo bueno. La desavenencia entre lo que se ve y la verdad representada por lo

tanto no es necesaria y se puede superar. Con esta interpretación en mente, la condena de la escritura de Platón, aunque contradictoria, es tal vez más fácil de comprender. Los poetas son expulsados de su *República* acusados de pronunciar enunciados no verdaderos respecto de Dios. Sin importar la distorsión de estas falsedades, para Platón siempre representarán un fracaso, ya que siempre debemos aspirar hacia la verdad y la bondad de lo divino, independientemente de la dificultad para lograrlo.

La dialéctica de Platón, como método de conocimiento, implica un ascenso progresivo de los objetos sensibles (dentro del cual se incluyen las imágenes) al mundo inteligible. A través del órgano de la vista se trasciende de la observación del mundo visible al inteligible y a la contemplación de la verdad. La diferenciación entre los ojos externos, prisioneros de las ilusiones y los internos, capaces de contemplar la idea, influirá en el pensamiento occidental por los siglos venideros ya que, como lo afirma Cruz, es desde esta oposición de la que nacerá el rechazo a las imágenes (2009: 41). No solo se devaluará la imagen, sino también el arte y se dará prioridad al concepto. Para Platón, las obras de arte son copias de tercer grado. Con su famoso ejemplo de la cama, queda claro el proceso por el que pasa el artista. Primero, el ebanista que construye una cama con sus manos, ya está copiando la idea de la cama. Luego, el artista hace una copia de una copia, es decir que su pintura será una copia de la que hizo el ebanista. Es decir que la cama del artista se convierte en un engaño, en una apariencia de la cama.

La influencia de Platón en las ideas posteriores tiene vigencia hasta hoy en día. En la Edad Media, por ejemplo, a pesar de que el cristianismo se inclinara por la encarnación, los padres de la Iglesia también diferenciaron entre la belleza

trascendente y la belleza sensible. En otras palabras, se sigue pensando en términos de la ontología platónica. Lo mismo sucede en el neoplatonismo de Plotino o con la teología negativa propuesta por Pseudo Dionisio Areopagita. En el modelo de las tres hipóstasis o tres caminos propuesto por Plotino, a saber, el espiritual, el del alma y el de la realidad del cuerpo, el alma individual se distrae por el cuerpo y esta irá descendiendo por los caminos y solo volverá a ascender hacia las escalas superiores gracias al recuerdo de su origen divino. Pseudo Dionisio distingue entre lo que sería una teología catafática, la misma que se expresa en forma positiva de Dios y le atribuye determinadas propiedades, y una teología apofática llamada también teología negativa, según la cual Dios está más allá de toda definición. Se trata pues, como en Platón, de la adquisición del conocimiento por medio de un proceso de purificación del alma, pero el artista nunca podrá plasmar la belleza interior puesto que esta es trascendente. Lo paradójico, sin embargo, es que si bien el cristianismo apoyó la imagen sagrada como representación de lo trascendente, sí creyó en la imagen de la eucaristía como la encarnación de lo divino. Esta posición fue punto de ataque durante la reforma protestante y es allí donde vuelven a surgir las posiciones antagónicas de la iconofilia y la iconoclasia.

La obra de Descartes (1596-1650) marca un cambio importante en la historia de la representación. En su estudio *Dioptrica* publicado en 1637, este filósofo francés revoluciona la óptica moderna y desarrolla la primera versión de lo que hoy se conoce como lentes de contacto. Con respecto a la visión, sostiene que la significación no depende de la similitud. Es decir que, con terminología anacrónica, puede haber una discrepancia entre significado y significante. Como lo afirma Cruz, Descartes cuestiona la concepción mimética platóni-

ca en la medida que ya no es el ojo el que ve sino la mente. Es la mente la que tiene la capacidad de decidir qué es lo que va a representar (2009: 51-53). Según Descartes:

[...] todos los modos de pensar que observamos en nosotros, pueden ser referidos a dos formas generales: una consiste en percibir mediante el entendimiento y la otra en determinarse mediante la voluntad. De este modo, sentir, imaginar, concebir cosas puramente inteligibles, sólo son diferentes modos de percibir, desear, sentir aversión, afirmar, negar, dudar, son diferentes modos de querer (1995: 32, 40).

La percepción y el conocimiento, por lo tanto, se logran a través del entendimiento y la voluntad. Este lineamiento de Descartes, al diferenciar el conocimiento que se adquiere por medio de la vista y de la mente, coincide con la de otros escritores barrocos como sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y Francisco de Quevedo (1580-1645). En ambos autores, es la situación enunciativa del sueño lo que les permite plasmar la misma discrepancia cartesiana entre lo que se ve y lo que se representa.

En el *Fedro*, Platón condena la escritura por la separación de su momento de origen: se trata de una forma inferior de comunicación. El uso derrideano del vocablo *pharmakon* con el que el filósofo griego se refiere a la escritura, que a la vez designa el “remedio” y el “veneno”, es una forma acertada para expresar esta contradicción. La escritura comunica (remedio), pero intrínsecamente también empaña el significado (veneno). Esto nos lleva a la investigación derrideana de la presencia y ausencia en la escritura, la cual, afirma, es fundamentalmente metafísica en su lectura de Saussure. La condena de la escritura, que constituye el punto de partida para Derri-

da tiene hondas raíces en la tradición teológica y filosófica. Tomemos como ejemplo el enunciado de san Pablo: “La palabra mata, pero el espíritu da vida” (II Cor. 3:6), al que hace referencia Juan Damasceno (16). Se trata, asimismo, de una concepción fonocéntrica en la cual solo la palabra hablada (o la *fuentes* de lo escrito) y la presencia implícita contenida en ella, puede transmitir la verdad. Podemos ver entonces la resonancia de este tópico en la concepción de las Escrituras de Damasceno: se pueden reconocer las figuras, los significantes, y no captar la verdad, ya que el sentido espiritual, el significado, está escondido. Es solo a través del espíritu, es decir, de la voz, que uno puede acceder a la verdad.

Derrida encuentra el mismo prejuicio en la obra del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), quien concibe la escritura como una destrucción de la presencia, e incluso como una enfermedad del habla. Para Rousseau, de gran influencia durante la Revolución Francesa, una comunidad humana verdadera solo puede existir a través de encuentros frontales, presenciales. La escritura se convierte en un instrumento de control social dado que los legisladores y los sacerdotes pueden ejercer su control por medio de la palabra escrita. Los ataques de Derrida hacia aquellos que privilegian el habla sobre la escritura se basan en la idea de que todos los argumentos utilizan figuras de la escritura y en última instancia se expresan de forma escrita. Por lo tanto, los críticos de la escritura participan de esa ‘enfermedad’. Pero la crítica derrideana del fonocentrismo va un paso más allá e incluye una crítica implícita al logocentrismo en el sentido que no solo privilegia la palabra hablada sobre la escrita. El sentido original se valora por encima de la iterabilidad, esto es, el origen (trabajo original) está valorado por encima de la copia. La desconstrucción derrideana, por lo tanto, se dirige hacia la noción

metafísica de presencia absoluta y orígenes absolutos. La escritura en sí implica la capacidad de una iterabilidad infinita. Cada trazo hace referencia a otro trazo. La noción de la presencia en san Juan Damasceno —si queremos utilizar un anacronismo derrideano— desconstruye la noción iconoclasta de presencia puesto que este teólogo afirma que un ícono no contiene ninguna presencia absoluta. San Juan Damasceno redefine la noción de presencia. Para él, el error de los iconoclastas fue considerar el significado divino como algo tangible. La iconicidad para san Juan no representa la presencia absoluta de Dios; por el contrario, Damasceno resalta la diferencia entre la imagen y la cosa que se representa, entre el significado y el significante. Los íconos, como en Derrida, están vistos no como representaciones logocéntricas, sino más bien como una construcción que considera una dialéctica entre el pasado y el futuro. La imagen representa las cosas que están escondidas y que van a suceder.

En su explicación de la filosofía derrideana, Culler trae a colación la paradoja de Zenón sobre la presencia del movimiento en el vuelo de una flecha. Del mismo modo, san Juan Damasceno implica una paradoja similar en las imágenes divinas. Derrida afirma que la realidad no solo es aquello que está presente en cada instante. La flecha está en movimiento a cada instante, pero su movimiento nunca está presente durante cada momento de presencia. La presencia del movimiento solo es aprehensible si este se concibe dialécticamente entre los trazos del pasado y del futuro. La presencia, como en san Juan Damasceno, por lo tanto, está marcada por la diferencia y el desplazamiento. Una imagen, afirma san Juan, “es de un carácter similar al de su prototipo, pero con una cierta diferencia” (1997: 19). Queda claro que San Juan está desconstruyendo la noción absoluta de la presencia. Simultáneamente,

sin embargo, también privilegia la palabra hablada sobre la escrita en el momento en el que afirma que “la palabra mata”. Sólo en las imágenes divinas es donde se suprime la diferencia ontológica entre significado y significante. Sólo por medio de la encarnación Dios se vuelve aprehensible a los humanos y sólo a través de su sacrificio podemos percibir la mimesis perfecta dado que Cristo mismo es una imagen de Dios. La iconicidad en San Juan Damasceno se basa en la valorización de Pseudo Dionisio del arte como un proceso mimético que media todo conocimiento sagrado. Pero para Juan Damasceno, el potencial icónico depende de nosotros puesto que es nuestra propia capacidad para involucrarnos en el proceso mimético precisamente aquello que constituye la diferencia.

Derrida, por otro lado, también considera la historia de la mimesis y estudia las oposiciones entre el objeto y la representación, la copia y el original. En “Economímesis” el filósofo francés resalta la superioridad de la copia sobre el original. Esto, sin embargo, solo puede lograrse si el artista imita la capacidad demiúrgica de Dios. En otras palabras, la imitación será mejor que el original si el artista le da rienda a su creatividad, la misma que es una imitación de la *poiesis* de Dios. En *La Diseminación*, Derrida, arguye a favor de la existencia de una correlación entre la mimesis (o representación) y la memoria puesto que esta es una forma de mimesis como representación. La mimesis se articula en base al concepto de la verdad e implica *aletheia*, el proceso de desvelar aquello que ha estado escondido. Es precisamente el desdoblamiento de la noción del origen lo que crea la ilusión de la presencia. La mimesis solo se limita a referir sobre la relación entre una imagen y su correspondencia (Culler 1982: 186). San Juan Damasceno formula de manera explícita la diferenciación entre la representación y la cosa descrita. También afirma que “todas

las imágenes revelan y posibilitan la percepción de todas las cosas que están escondidas” (1997: 74). Las imágenes, de acuerdo con la visión damascena, están hechas para que nosotros podamos desvelarlas y adquirir así el conocimiento. Solo a través de la imagen podemos aspirar a la salvación.

Estamos por lo tanto en la paradoja central de Damasceno. El cuerpo humano constituye un velo que no nos permite aprehender el espíritu. Este cuerpo significativo, el mismo que equivale al significante en términos semióticos, viste al espíritu, el significado, y no permite la aprehensión de lo inconmensurable dada la imposibilidad de hacer una imagen de un Dios no circunscrito. Solo a través de la encarnación, esto es, solo cuando Dios ha sido circunscrito en el cuerpo de Cristo, el Uno invisible se vuelve visible a la carne. La paradoja se explica mejor puesto que el cuerpo constituye simultáneamente la imposibilidad para aprehender el espíritu y la posibilidad de aprehender la apariencia de Dios a través de la encarnación.

San Juan Damasceno concibe la encarnación como el resultado de un vaciamiento: “Dios se vacía a sí mismo, toma la forma de un sirviente y se le encuentra en cuerpo de carne”. Este proceso de vaciamiento se convierte en el punto de partida o incluso podríamos afirmar que *es* la causa de la encarnación, pero la apariencia de Dios solo es visible a través del efecto, esto es, por medio del cuerpo carnal. Hay claramente una inversión de la causa y el efecto, una especie de metonimia o metalepsis. Solo después de tener una imagen corporal de Cristo es que podemos reflexionar sobre la causa. El efecto hace que la causa sea una causa y en este caso, el efecto se puede ver como el origen. Es la encarnación misma y no el vaciamiento de Dios lo que nos permite percibir una imagen análoga de lo inconmensurable. Como en Derrida, quien parte

de la desconstrucción de la causalidad de Nietzsche, Damasceno subvierte la oposición jerárquica del esquema causal.

El vaciamiento de Dios, por otro lado, también implica un proceso de des-significación. En “La sesión doble” Derrida reacciona a la lectura que Jean-Pierre Richard hace sobre Mallarmé y afirma que la inagotabilidad de significados no se construye con una plurivalencia prolífica, sino más bien por medio de un proceso de pobreza (*La diseminación* 268-276). Para ilustrar este desplazamiento, Derrida utiliza la metáfora de un abanico o un movimiento plegable. Así, describe un *corpus* de significados que se abren y se cierran como un abanico. En los íconos divinos, por lo tanto, el significado de Dios se cierra durante el proceso de vaciamiento y se despliega por medio de Jesús circunscrito.

En *La verdad en pintura*, Derrida examina una carta de Cezanne dirigida a Emile Bernard, fechada en 1905, y analiza las siguientes palabras: “Le debo la verdad en pintura y se la diré” (2001: 16). Tomando este enunciado performativo como punto de partida, Derrida reflexiona sobre la noción de la verdad y su transposición al arte. Distingue entre la presentación y la representación, el arte y los discursos sobre el arte, el exterior y el interior, la verdad y la no-verdad. Derrida se concentra en el *parergon*, un suplemento que en este caso se identifica con un *passe-partout*. Esta superficie, cuya localización no se encuentra ni en el interior ni el exterior, se despliega pero no permite ser enmarcada. Es un espacio virgen que ha sido cortado por el medio y a través del cual se percibe una obra de arte. Por lo tanto, a esta superficie se le considera una estructura con una base móvil, ya que el trabajo puede ser reemplazado por otro, el mismo que se desliza entre el *passe-partout*. El *passe-partout* constituye el marco y el marco dentro del marco que permite la aparición de la obra

de arte. Según Derrida, constituye la orilla interna de la obra y la externa de lo que nos permite ver: la pintura, el color, los significados. En otras palabras, constituye un espacio donde el significante y el significado están en una permanente dialéctica, ya que “los bordes internos de un encuadre suelen estar biselados” (2001: 26).

El encuadre podría leerse como una dialéctica entre el espacio interior y el exterior. En su ensayo “Vivir en”, Derrida utiliza el término “invaginación”, concepto similar a la noción bachtiniana del cuerpo grotesco. Con esta expresión se describe la forma en que las partes interiores del cuerpo (vagina, intestinos, etcétera) en realidad son el soporte en que se sujeta lo externo. De esta forma, la parte más entrañable de una obra constituye una sinécdoque que incluye el exterior y su opuesto. En san Juan Damasceno, este encuadre se incluye en el ícono; de hecho, es el ícono mismo: “Todas las imágenes revelan y hacen perceptible todas las cosas que están escondidas” (1997: 74). Esto significa que lo escondido está paradójicamente incluido en aquello que es revelado. Si para Derrida el *passe-partout* constituye una asociación espacial, para Damasceno también podría implicar una relación temporal que incluye el presente, pasado y futuro.

En *La verdad en pintura*, la estrategia derrideana es resaltar la incertidumbre de la verdad, ya que afirma que en su presencia, la verdad está ausente y viceversa. En otras palabras, crea una noción de la presencia basada en su ausencia dentro de la cual se puede aprehender el arte. No hay interpretación de la obra de arte que contenga o que pueda mostrar la Verdad. Derrida construye un paralelo entre el arte y la escritura que parece paradójico, puesto que las letras o las gráficas se convierten en una galería: se observan a sí mismas y se liberan entre ellas. Los textos, o mejor dicho, los textos filosóficos,

deben ser interpretados como obras de arte y por lo tanto constituyen la base para nuevas interpretaciones.

La diferencia entre el ícono y lo santo o la palabra y el 'significado trascendental' es crucial tanto en el pensamiento de Derrida como en el de Damasceno. Sin embargo, para el filósofo francés, el ideal de la presencia en la escritura está siempre deslumbrado por la ausencia: la ilusión de la presencia es el efecto de una ausencia generalizada del significado. La ausencia del significado en san Juan Damasceno es la base para la justificación de los íconos: por un lado acepta la existencia de lo divino como aquello no aprehensible al conocimiento, por el otro, reconoce nuestra inhabilidad para comprenderlo. La imagen, afirma, "no es igual a su arquetipo en todos los sentidos" (1997: 19). Si para Damasceno, esta diferencia se convierte en potencial para dedicarse a la perfección y contemplarla, en Derrida, sin embargo, esta ausencia es simplemente una causa de ansiedad, una inquietante paradoja del significado.

Esta imposibilidad de alcanzar el significado trascendental está ligada a la era en la que vivimos: la posmodernidad. En términos de Lyotard, la condición posmoderna se basa en la pérdida de confianza hacia las metanarrativas que son parte de la construcción básica de una sociedad:

Simplificando al extremo, defino el *posmodernismo* como la incredulidad hacia las metanarrativas. Esta incredulidad es sin duda un producto del progreso de las ciencias. [A] lo obsoleto del aparato metanarrativo le corresponde, más notablemente, la crisis de la filosofía metafísica [...] la función de la narrativa es [...] estar dispersa en las nubes de los elementos lingüísticos narrativos (1984: xxiv).

Ha desaparecido la pretensión de que nuestras metanarrativas poseían una verdad ligada a lo metafísico o lo trascendental. Lyotard resalta la idea de que los avances científicos han desencadenado la crisis. El conocimiento científico ha revelado la falta de legitimización empírica del conocimiento narrativo, el cual incluye tratados de religión, metafísica y filosofía.

El reconocimiento de la sociedad moderna de que en general la narrativa “Verdad” siempre ha sido un lenguaje producto de juegos lingüísticos expone una gran debilidad de nuestras metanarrativas. El escepticismo hacia la creencia de cualquier posible Verdad es fundamentalmente la falta de credibilidad en la palabra: “Se reconoce que la condición de verdad, en otras palabras, las reglas del juego [...] son inmanentes en aquel juego, que solo pueden establecerse dentro de los límites de un debate [...] y que no hay otra prueba que las reglas son buenas, excepto el consenso que les ha sido otorgados a ellos por los expertos” (Lyotard 1984: 29). Para el pensador moderno, la confirmación de que la palabra lleva consigo su propia justificación, una basada en el valor de la palabra misma, provoca una ruptura ente el ser posmoderno y las narrativas básicas de la fe. Las ideas de Realidad, Presencia y Verdad solo son accesibles gracias a la falta de credibilidad de la palabra y que por lo tanto ha sido desacreditada. Estas ideas se muestran como productos de juegos lingüísticos de toda clase con los que se ocupa Derrida. En él, podemos decir que la ansiedad respecto de lo trascendental es el resultado de su presencia en Francia, cuando coincidió con el pensamiento posmoderno. Pero también es importante considerar su niñez en Algeria y la persecución que sufrió por su identidad judía. La condición posmoderna lleva consigo una pérdida de fe en las metanarrativas, siendo la más importante la narrativa reli-

giosa. El punto de ventaja de Derrida, como judío en Argelia y luego en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, le permitió tener la posibilidad de sospechar de la noción de la Verdad trascendental.

Si bien Derrida se ubica en una era de escepticismo, san Juan Damasceno, a pesar de que estuvo en el exilio y que por lo tanto se preocupó por cuestiones de marginalidad y centro, creía absolutamente en la Verdad divina, aunque fuera en una que en última instancia no podía ser representada en los íconos ni tampoco en la palabra escrita. Ambos autores compartieron un entendimiento semiótico, pero sus métodos y conclusiones también permiten visualizar las diferencias fundamentales entre ellos.

¿Y la iconoclasia más allá del Estado moderno?

El estudio de Gauchet sobre la noción de la identidad en el Estado moderno nos da la pauta para revalorizar la respuesta a lo sagrado durante este, término que de por sí implica un largo proceso histórico de separación entre la Iglesia y el Estado. La paradoja en la sociedad actual es que si bien existe una fuerte iconoclasia a partir del Estado moderno, la importancia del ícono no ha podido minarse ni detenerse en la posmodernidad. Más aún, las diversas estrategias de utilización de la imagen en la sociedad contemporánea parecen reproducir el debate ente iconoclastas e iconóduos hasta ahora explicado.

Si bien en la época posmoderna, como lo propone Jean Baudrillard, se ha eliminado la diferencia entre la representación y lo que se quiere representar (lo que hasta hoy hemos llamado realidad), actualmente, gracias a los simulacros, lo virtual supera a lo real. Ya no existe lo real, se han eliminado todos los referentes; ahora se trata más bien de lo hiperreal

(12). En el campo de la religión, la imagen participaría del simulacro de la divinidad. Para Baudrillard, la iconoclasia se da por el temor a que el ícono contuviera la divinidad y que fuera, por lo tanto, la divinidad misma o un simulacro perfecto. Existía, asimismo, el miedo a que Dios fuera reemplazado por el ícono mismo, y que Dios nunca hubiera sido otra cosa más que su propio simulacro. Baudrillard considera a los iconólatras o defensores de la imagen como los más aventureros y modernizadores, ya que al creer que la divinidad se podía representar, estos asumían la muerte de Dios en la representación misma. Es decir que se podía eliminar la presencia de Dios en la imagen. En otras palabras, los iconoclastas, que de hecho rechazaron la imagen, identificaron a esta con la divinidad misma. Los iconólatras, por otro lado, si bien aceptaron la imagen con la representación de la divinidad, destruyeron, eliminaron a Dios de la misma imagen (1978: 14-16). En términos baudrillardianos, san Juan Damasceno sería entonces simultáneamente defensor y destructor de la imagen en la medida en que apoya la representación en vez de la inclusión de la divinidad y que al hacerlo elimina a Dios del ícono mismo.

En su libro *¿Imagen, signo, ícono o ídolo?*, Juan C. Cruz señala la relevancia de la iconoclasia en el pensamiento democrático de pensadores como Spinoza, Kant, Hans Kelsen, Joseph Roth, entre otros. Todos coinciden en que en el Estado moderno se desvincula “la representación del Estado de toda referencia a una imagen concreta” (2009: 30) y este no puede ser encarnado en una representación específica. La alegoría presentada por Thomas Hobbes (1588-1679) en su *Leviatán* publicado en 1651, así como el cuestionamiento romántico respecto de la representación del poder por medio de los conceptos del genio y lo sublime son los grandes ante-

cedentes que influirán en la concepción de la imagen en el Estado moderno. Si la intención de Hobbes es desligar el poder político de los poderes invisibles como la religión, los románticos se desligan totalmente de la concepción mimética de la representación y cuestionan incluso la representación en el arte (Cruz 2009: 104-108).

La laicidad, entendida, según lo propone Blancarte, como “autonomía de lo político frente a lo religioso” y no necesariamente como la separación tajante entre Estado e Iglesia (2008: 7), hace explícita esta necesidad de desligar al Estado de la representación por medio de la imagen. La laicidad supone el respeto de todos los seres humanos, especialmente el de las minorías, incluyendo las religiosas. Una única imagen no puede, por lo tanto, representar al pueblo. La sociedad pluralista y diversa no puede ser representada en torno a una imagen sino más bien alrededor de la voluntad del pueblo. Para Cruz, el arte contemporáneo expresa la iconoclasia de las sociedades democráticas en la medida en que el arte “atiza la destrucción de la imagen del Estado” y simultáneamente “se empeña también en aniquilar cualquier expresión de poder” (2009: 32). El mismo Cruz nos recuerda que ya desde la concepción de Maquiavelo, Pascal e incluso Hobbes, el poder es “imagen y representación” (2009: 32). Si en *La tempestad* de Shakespeare el rey solo es rey mientras actúe como tal, el poder, para Cruz, es una “pura representación de imagen que es válida como en el teatro: solo mientras el actor convenza a su público” (2009: 32). Pero una vez que la naturaleza de la imagen es visible, es decir que cuando es obvio que el poder se limita a su sola imagen, solo puede conllevar a su propia destrucción.

Pensemos, por ejemplo, en el caso del Estado mexicano, un estado laico de fuerte tradición religiosa. Si bien hay una separación tajante entre el nivel público y el privado de acuer-

do a la Constitución y por ley se respeta el laicismo de Estado, la proliferación y destrucción de la imagen de la Virgen de Guadalupe en el México actual es absolutamente visible. El ícono, a pesar de los muchos programas de evangelización dentro del Estado laico, está siendo destruido por los mismos devotos en el momento que han incorporado al ícono a la vida cotidiana. La imagen de la Virgen aparece, por ejemplo, en bolsos de mercado, *kleenex*, delantales para cocinar, por nombrar algunos. Y su consumo pragmático llevará por fuerza a la destrucción misma del ícono. El uso, por lo tanto, de la imagen guadalupana en la sociedad mexicana contemporánea, laicista, pero religiosa, parece coincidir con lo propuesto por Baudrillard en la medida en que se defiende la iconodulia, la representación de la divinidad de la imagen, pero también se destruye puesto que se elimina la divinidad del ícono mismo.

La representación, a partir del proyecto del Estado moderno, presenta, en palabras de Cruz, algunas desviaciones y patologías, entre las cuales se pueden identificar una nostalgia por la imagen y una banalidad de esta (2009: 33-38). Si bien, como lo menciona este filósofo, ya hay antecedentes por cierta nostalgia de una imagen totalitaria desde la época de Platón, la nostalgia más fuerte a partir del Estado moderno es la que se produce durante la Revolución Francesa, el romanticismo, hasta llegar al nazismo. Cuando cae la monarquía en Francia y se instaura la República, en una primera instancia, la religión seguía considerándose un elemento de integración nacional y de legitimación política. Como bien lo explica Blancarte,

[...] se transitó de la concepción de la religión como elemento constitutivo del orden social en 1789, al culto al Ser Supremo en 1791, al culto de la Diosa Razón en 1793, [...], a la Ley de Libertad de culto en 1795, [...] al régimen del Concordato en 1801, al catolicismo como religión de Esta-

do en 1814, [...] hasta que en el II Imperio se comienza a gestar la idea de que la religión es un obstáculo al progreso social de los pueblos (23-24).

Es decir que al Estado se le otorga una representación estética. Y es ya en el romanticismo cuando la práctica política se equipara con la creación artística. Durante el nazismo, y sobre todo con *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl (1935), se solidifica la imagen estética y el poder al representar al pueblo fusionado con su *Führer* (Cruz 2009: 35). La segunda anomalía propuesta por Cruz se refiere a aquella estatización en la que la sociedad se convierte en su propia imagen y espectáculo. Y este es el caso específico de Disneylandia, donde desde la arquitectura hasta cada detalle de las mercancías se ha vuelto *kitsch* y este exceso de productos estéticos carentes de significado produce un efecto estético en el espectador (Cruz 2009: 35).

Las reminiscencias del debate iconoclasta de los siglos VIII y IX están latentes en las teorías contemporáneas y de hecho han sido una constante en la historia del pensamiento. Los mismos temas que preocuparon a san Juan Damasceno todavía resuenan en las discusiones sobre cómo nos conceptualizamos a nosotros mismos y a nuestras sociedades. A pesar del giro lingüístico o del giro icónico de nuestra sociedad, vivimos inmersos en la misma paradoja: somos meros lectores de íconos. Vivimos el Estado moderno, rechazamos la imagen unificadora pero estamos abrumados por la multiplicidad de esta. Por último, nuestra sociedad es un espectáculo icónico, un simulacro hiperreal. Si el potencial para captar el significado, como lo ha propuesto Descartes, lo posee el espectador, el lector de los íconos (en palabras de Damasceno), tiene la responsabilidad de unirse al debate que simultáneamente nos describe, nos inventa y nos anula.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Blancarte, Roberto J. (coord.) (2008). *Los retos de la laicidad y la secularización en el mundo contemporáneo*. México D. F.: El Colegio de México.
- (2008). *Para entender el Estado laico*. México D. F.: Nostra Ediciones.
- Calderón Sánchez, Humberto (2009). *Introducción al conocimiento de la imagen*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Cruz Revueltas, Juan Cristóbal (2009). *¿Imagen, signo, ícono o ídolo?* México D. F.: Siglo XXI.
- Culler, Jonathan (1982). *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Ithaca: Cornell University.
- Derrida, Jacques (1997). *La diseminación*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Espiral.
- (2001). *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós.
- Descartes, René (1981). *Discurso del método. Dióptrica, meteoros y geometría*. Madrid: Alfaguara.
- (1995). *Los principios de la filosofía*. Traducción de Guillermo Quintás. Madrid: Alianza.
- Florensky, Pavel (1996). *Iconostasis*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.

- Gauchet, Marcel (2003). *La religión en la democracia. El camino del laicismo*. Madrid: El Cobre.
- Lizarazo Arias, Diego (2009). *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México D. F.: Siglo XXI.
- Lizarazo, Diego y Pablo Bolívar Echeverría (2007). *Sociedades icónicas*. México D. F.: Siglo XXI.
- Lyotard, Jean-François (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Traducción de Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ouspensky, Leonid (1978). *Theology of the icon*. Dos vols. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.
- Platón (1987). *The Republic*. Londres: Penguin Books.
- Pseudo Dionisio Areopagita (1987). *Pseudo-Dionysius: The complete works*. Nueva York: Paulist Press.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1993). *Sueños y discursos*. Madrid: Castalia.
- Sahas, Daniel J. (1986). *Icon and logos: Sources in eighth-century iconoclasm*. Toronto: University of Toronto Press.
- San Juan Damasceno (1997). *On the divine images*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.
- San Teodoro Estudita (1981). *On the holy icons*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.