

# Una “inquietante privación de imágenes”: la escritura

Michel de Certeau lector de Cusa  
A “disturbing lack of images”:  
Michel de Certeau’s writing, Cusa reader.

*Diana Nápoli*

post-doc MSH Paris - EHESS (LabexHastec)

## Resumen

En este artículo, la autora entiende mostrar, a través de la lectura certoliana del *De Icona* de Nicolás de Cusa, un retrato de la modernidad a partir de la invención de un nuevo paradigma epistemológico. Además, ella analiza la relación entre escritura y verdad como presencia, mostrando como Michel de Certeau, practicando la operación historiográfica y, como siempre, al mismo tiempo teorizándola, dialoga con la reflexión derridiana. De esta manera, Certeau se inscribe plenamente en el horizonte filosófico de la segunda mitad del siglo XX, un horizonte que su obra contribuye a definir.

**Palabras claves:** Certeau, escritura, verdad, Derrida, diferencia, modernidad

## Abstract

In this article, through Michel de Certeau’s reading of *De Icona* of Nicholas of Cusa, the author intends to offer a portrait of modernity as invention of the new epistemological paradigm. Moreover, the author analyzes the relationship between writing and truth as presence, showing how Certeau (practicing historiography operation and, at the same time, theorizing about it) converses with a reflection of Jacques Derrida. In this way, Certeau appears inscribed in the philosophical horizon of the second half of the last century, a philosophical horizon that his work helped define.

**Keywords:** Certeau, writing, truth, Derrida, difference, modernity

## Decir lo verdadero sin verdad: escribir

En 1972 Derrida publicó en *La dissémination* un ensayo con un título fascinante: *La pharmacie de Platon*.<sup>1</sup> Por el término “pharmacie”, Derrida entendía la reserva de todos los dobles a los que la dialéctica –y por lo tanto la filosofía– pueden recurrir y pueden poner en escena; entendía el origen mismo de los tru-

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, París, Seuil, 1972. La edición de *La pharmacie de Platon* que hemos citado se encuentra como epílogo a Platón, *Phèdre*, París, Flammarion, 2004 [1989]. El ensayo había sido publicado ya en 1968, en la revista *Tel Quel*, aunque la versión de 1972 presenta una pequeña variación.

cos, los juegos, las ambigüedades, los aparentes contrasentidos de los que los diálogos de Platón son una exposición. Para el filósofo francés, cuando Platón en el *Fedro* califica la escritura de *pharmakon*, ya está removiendo a manos llenas en su farmacia, donde encuentra su lugar hasta Sócrates, cuyo discurso, por una parte, se presenta más venenoso que el mordisco de una víbora, y por otra parte, se propone como su propio antídoto en el momento que estimula y suscita la dialéctica.

En su lectura del *Fedro*, Derrida recorre con el pensamiento, de manera meticulosa, el diálogo entre el homónimo personaje y Sócrates, prestando especial atención al cuento del mito del dios Theut (que recuerda todas las ambigüedades y las máscaras atribuidas por la tradición al egipcio Toht<sup>2</sup>), preparado para ofrecer los servicios de sus artes al rey Thaumos. Entre estas artes se encuentra la escritura, presentada por el dios como un remedio para el saber y la memoria, pero reconocida por el rey como un veneno capaz de hacer deslizarse la memoria en el olvido, de adormecerla, de volverla ausente.

Los dos la definen como un *pharmakon*, uno para curar, el otro para envenenar. En el intercambio de palabras entre el dios y el rey, la escritura aparece en toda su indeterminación, unida al no-ser, a la simulación, al juego, a la magia, a la no-verdad y sobre todo – lo explicita Sócrates – a la ausencia de la voz. Sócrates destaca como el escrito es abandonado por quien escribe y por quien lee, pudiendo los dos ausentarse convencidos de poder confiar la verdad al signo. Analizando los informes entre Platón (quien, escribiendo, da la palabra a Sócrates) y el mismo Sócrates, Derrida considera la escritura, suerte de huella abandonada, como una manera parricida de articular la relación entre el *logos* y la verdad comprendida como presencia; ella es el *logos* transmutado en fenómeno en el momento que, emancipándose –o pretendiendo emanciparse– de la ley guardiana del padre, ya no puede aprovechar la presencia de una voz que la dice, sino únicamente, dejada a sí misma, imitarla – ninguna voz está allí para decirla, para defenderla, para contestar. Ella repite sin saber por qué, como un hijo huérfano, un fantasma, errante, no sabe explicar su propio origen. Imitando la presencia, no se encauza simplemente al no-ser; manteniéndose en un *entre-deux*, entre la presencia y la muerte, sin reducirse ni a la una ni a la otra, ella articula el simulacro de su relación.

---

<sup>2</sup> Derrida enumera las sustituciones, los cambios, las oposiciones que el dios Toth encarna en la tradición egipcia: hijo de Re, sustituye sus palabras, es su representante, su máscara; a veces es él que preside a la organización de la muerte, que cuenta los días por los muertos y que puede representar también la muerte en sí misma.

Y sin embargo, ya en el *Fedro*, Sócrates consigue denigrar la escritura solo haciendo uso de la misma, oponiendo a la escritura huérfana y fantasmática la inscripción de la verdad en el alma, como si la escritura buena pudiera ser definida únicamente por la metáfora de la mala, de la pernicioso, marcando irremediabilmente la filosofía como un recorrido entre dos escrituras – mientras que al comienzo Sócrates habría tenido que defender una oposición entre palabra y escritura.

Además, aunque puede servir al alma, en el momento en que, como en un juego (sin tomarse en serio como doctrina), la inicia en la dialéctica y luego, en cierto modo, en la filosofía, la escritura se caracteriza por una ulterior peligrosa ambigüedad que la liga ineluctablemente a la manifestación de la verdad. Ella, de hecho, suple la desaparición de la verdad como presencia, manteniéndose en una suerte de limbo que le permite tratarse contemporáneamente con esta última y el no-ser. O mejor dicho, puesto que la presencia de la verdad no se ofrece jamás plenamente –sería una obcecación– todas sus manifestaciones tienen que ajustarse a la relación, la no-presencia, la no-verdad. En otros términos, la desaparición de la verdad como presencia se concreta en su volverse sensible, repetición fenoménica, escritura.

Sin cesar por esto de ser peligrosa, de nuevo con la tentación de hacerse pasar por el original, cuando no es más que signo del signo, la escritura genera creencia.

Este texto de Derrida (sobre el que regresaremos al final), aun moviéndose en un ámbito de investigaciones diferentes, nos acerca notablemente a algunos trabajos de Certeau, de los cuales, por algunos aspectos, nos parece también como una especie de introducción, en el sentido que nos ayuda a comprenderlos. Lejos de querer comparar a los dos autores, pretendemos simplemente permitir a sus reflexiones, teniendo presente la diversidad de los contextos en los que estas se articulan, iluminarse recíprocamente.

Por lo demás, la problemática de la escritura –absolutamente en el centro de la filosofía de Derrida– constituye una especie de hilo rojo de la obra de Certeau que ha reflexionado sobre sus usos, sus prácticas y sus puestas en juego ontológicas, sobre todo cuando ha utilizado como terreno heurístico para sus análisis las obras de Freud, en particular en la última parte de *L'écriture de l'histoire* que tiene, en efecto, como objeto las “escrituras freudianas.”<sup>3</sup> Además, Certeau se ha interrogado acerca de las relaciones entre imagen y pala-

---

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 2002, coll. Folio [1973].

bra, y, de manera más exacta, entre el ver y las producciones discursivas que pasan a través de la escritura – relaciones centrales para todas las investigaciones que ha realizado sobre la mística, desde la *Guide spirituelle* y la correspondencia de Surin (publicadas en 1962 y en 1966<sup>4</sup>) hasta los dos tomos de *La Fable mystique*, aparecidos, el primero, en 1982 y el segundo en 2013.<sup>5</sup>

En nuestro aporte, examinaremos únicamente dos textos de Certeau unidos por el hecho de ser organizados por una imagen material en relación a la que una posibilidad – o, veremos, una imposibilidad también – del discurso se articula. Se trata del ensayo que Certeau dedica a Nicola de Cusa, “Le regard. Nicolas de Cues”, que podemos finalmente leer de manera completa en el segundo tomo de la *La Fable mystique*<sup>6</sup> y del texto, insertado en el primer tomo, relativo al *Jardín de las delicias*, el inquietante cuadro del pintor flamenco Jerome Bosch.<sup>7</sup>

Esta irrupción de Certeau en el campo de la filosofía moderna (concretamente a través de la figura de Cusa) se presta a diferentes lecturas e interpretaciones (la corriente más importante es probablemente la que lo asocia a las observaciones de Merleau-Ponty sobre lo sensible<sup>8</sup>) dentro de las cuales hemos decidido destacar una cuestión específica: la escritura como la historia de la pérdida de la mirada, como una historia, en otras palabras, que suple

---

<sup>4</sup> Jean Joseph Surin, *Guide spirituel pour la perfection*, texto editado por M. de Certeau, París, Desclée de Brouwer, 1963; *Correspondance*, editado por Michel de Certeau, París, Desclée de Brouwer, 1966.

<sup>5</sup> El segundo tomo de la *Fable mystique* apareció póstumo y cuidado por Luce Giard aunque con una configuración que no coincide completamente con el bosquejo que de Certeau le había propuesto originalmente a la editorial Gallimard.

<sup>6</sup> Michel de Certeau, “Le regard. Nicolas de Cues”, en Michel de Certeau, *La Fable mystique II*, París, Gallimard, 2013: 51-121. En realidad, el ensayo sobre Cusa fue publicado de manera incompleta en 1984, en la revista *Traverses* (M. de Certeau, “Nicolas de Cues. Le secret d’un regard”, in *Traverses*, 30-31, París, 1984: 70-85) y en 1987, en inglés, en la revista estadounidense *Diacritics*, convirtiéndose, como destacó Paola di Cori, en un texto de referencia esencial sobre la figura de Cusa en el mundo de habla anglosajón, contribuyendo a integrar en el lenguaje de las ciencias humanas conceptos y términos típicos de su filosofía: la coincidencia de los opuestos, la docta ignorancia. cfr. P. di Cori, *Michel de Certeau lector de Cusano*, en *Nicolás de Cusa: identidad y alteridad. Pensamiento y diálogo*, comp. de Jorge M. Machetta y Claudia D’Amico (2010: 341-356).

<sup>7</sup> Michel de Certeau, “Le jardin: délires et délices de Jérôme Bosch”, en Michel de Certeau, *La Fable mystique I* (1982: 71-99). Sobre ambos ensayos, ver también (aunque con una óptica diferente de la nuestra), J.L. Schefer, “Ton regarde parle”, en Luce Giard (ed.), *Michel de Certeau*, “Cahiers pour un temps”, ed. Pompidou, 1987:149-154.

<sup>8</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, París, Gallimard, 1979y Michel de Certeau, “La folie de la vision”, en *Esprit*, junio 1982 : 89-101.

una mirada cegadora cuya insostenibilidad y cuya incredibilidad termina organizando la misma escritura.

Aunque nuestra lectura va a ser incompleta, creemos que nos puede ayudar a poner en evidencia cómo la problemática de la escritura puede constituir una manera de leer y organizar, según un principio de continuidad, la obra de Certeau que, a partir de la confrontación con la mística y el psicoanálisis, no ha dejado de preguntarse qué escribe el historiador, qué palabra lee y qué relación pueda tener esta palabra con el ámbito de los significados conectados con el término “verdad”.

Antes de continuar, sin embargo es interesante preguntarse la razón por la que Certeau se interesa por Cusa.

Nicola de Cusa (1401-1464), filósofo, teólogo, científico y también diplomático, nominado cardenal en 1448, vivió una vida muy agitada,<sup>9</sup> ocupado en seguir, resolver, expresar opiniones acerca de las cuestiones que agitaban el debate político y teológico en la Iglesia y en el Sacro romano impero en plena transformación. Por esto, por ejemplo, Cassirer no duda en definirlo como un hombre de la Edad Media, teniendo en cuenta que sus reflexiones, los problemas en que estaba interesado, se insertaban plenamente en un horizonte de temáticas, disquisiciones y problemáticas propias de aquella época. Pero si Cusa encuentra espacio en numerosos estudios relativos a la modernidad – el mismo Cassirer no deja de calificarlo también como una figura bisagra de las dos épocas<sup>10</sup> – no es únicamente por sus posiciones filosóficas que lo acercan a los estudiosos de astronomía más audaces de los siglos XIV y XV (como testimonian sus intuiciones sobre la no-finitud del universo en las que se ha centrado Alexandre Koyré), sino también por el hecho de que con su filosofía él introduce nuevos puntos de referencia, nuevas constantes en el debate gnoseológico, cuyos términos, precisamente a partir de Cusa, logran transformarse. Si en la Edad Media, de hecho, toda la reflexión sobre el conocimiento giraba alrededor de la transcendencia del objeto con respecto del sujeto, a partir de Cusa esta

---

<sup>9</sup> Cusa estudió en Padua, participó en el concilio de Basilea, cumplió numerosas misiones diplomáticas (también en Oriente, en Constantinopla) antes y después de ser nombrado cardenal. De esta manera viajó toda su vida, tomando las medidas de un mundo cada vez más fragmentado – lenguas, doctrinas, “naciones” – con respeto del cual él introduce un paradigma filosófico moderno: “trouver et mettre en oeuvre un prince qui articule cette dispersion sans pouvoir la réduire à l’unité” (cfr. Michel de Certeau, *La Fable mystique II*, 2013: 58).

<sup>10</sup> Cfr. Ernest Cassirer, *El problema del conocimiento*, 1986 [1906]; *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, 1951 [1927] y A. Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito* (1979 [1957])

reflexión se transforma en la cuestión de la infinidad del proceso del conocimiento mismo, proceso que se convierte en nuevo objeto de investigación, llevando consigo una nueva definición de la medida de la verdad que, reflejada entre la infinita dialéctica en el universo entre *explicatio* y *complicatio*, se puede entender únicamente en la forma de la “docta ignorancia.”<sup>11</sup>

Además Cusa está, posiblemente, entre los primeros que descubrieron la fuerza heurística del razonamiento matemático y de la geometría (fue Toscanelli el que lo introdujo en los estudios matemáticos). Sin creer en el valor ontológico de estas disciplinas (y eso lo aleja mucho de los representantes de la ciencia moderna de dos siglos después, como Galileo Galilei) y no reconociendo a la geometría el carácter epifánico que le atribuían en la Edad Media, Cusa la considera, según Certeau, como una “construction de l'esprit”, capaz de “formuler et régler les productions de l'esprit dans toutes les disciplines. Elle acquiert la valeur d'une langue privilégiée, protégée de l'équivoque ou de la polysémie” (Certeau, 2013: 68). Las matemáticas, para Cusa, podían transformar la experiencia visiva en una experiencia mística poniéndose al mismo tiempo como una ciencia “du voir (une herméneutique des figures) et une science ‘architecturale’ (un art de construire des expériences raisonnées et démonstratives)” (Certeau, 2013: 78).

Certeau también destaca el hecho de que Cusa se coloca en el umbral de dos universos, atribuyendo a su manera de estar “*entre-deux*” la falta de verdaderos discípulos en su época.<sup>12</sup> Sin embargo, no está interesado en el personaje de Cusa como filósofo entre dos mundos culturales, en la indeterminación que subyace a su filosofía o a sus opiniones, sino más bien – según mi interpretación – en un aspecto particular de su discurso, una peculiaridad que le permite incluirlo en el proyecto de un estudio relativo al nacimiento de un *modus loquendi* místico que el título *La fable mystique* expresa perfectamente.

Certeau, recordemos, ha precisado constantemente que no le interesaba inscribirse en la estela de una historia religiosa de la mística,<sup>13</sup> sino que pretendía

---

<sup>11</sup> *De docta ignorantia* es el título de la primera importante obra especulativa de Cusa.

<sup>12</sup> “sa philosophie ne suppose pas l'assurance muette d'un ordre qui en serait le socle, elle doit au contraire prendre elle-même en charge la construction ‘dialogique’ d'une socialité, qui relève d'ailleurs plus de la communication que d'une communauté. Par tous ces aspects, il retire à ses lecteurs la possibilité d'une identification, il les prive d'un repère ‘sûr’ au moment même où la dégradation du cosmos médiéval suscite partout l'instauration de nouvelles unités sociales, politiques et religieuses en quête d'identité” (Certeau, 2013: 113).

<sup>13</sup> Como lo subraya Jacques Le Brun, Certeau se encausa en la tradición de estudios inaugurada por Baruzi y Orcibal (a cuyas clases asistió Certeau en la EPHE), una tradición atenta a

investigar las condiciones de posibilidad del “decir” místico, condiciones conexas al surgimiento de la modernidad, a la manifestación de un mundo que deja de ser contado por Dios, un mundo donde los signos, los significantes ya no remiten establemente a los significados. De este cambio, Cusa, “passant qui a le soucid'etre “reçu” (Certeau, 2013: 113) es, tal vez, intérprete en el momento que comprende la diferencia insalvable que se crea en el discurso entre la verdad y los enunciados que pretenden decirla, una desviación que llega a la paradoja de enunciados que pueden ser verdaderos sin decir la verdad. Cusa, en otras palabras, asume en su discurso la imposibilidad de una palabra en donde la verdad pueda habitar plenamente, puesto que esta puede darse solo en la repetición, en la fenomenicidad, en la distancia respecto a lo que la organiza.

Cusa, quien figura para Certeau en el origen de “fondations’ d’historicités nouvelles”,<sup>14</sup> tiene el mérito de haber comprendido, intuitivo las posibilidades de la enunciación mística antes de su “estallido” por los menos un siglo después. Los místicos intentan recomponer la desviación entre enunciación y enunciado para restaurar la plenitud de una palabra desaparecida con el final de la Edad Media en donde, para comprender el funcionamiento del mundo (que era una alegoría *in factis*) era suficiente comprender su cuento (alegoría *in verbis*). Aun no siendo un místico, Cusa comprende la problemática ontológica (antes que epistemológica) en la base del *modus loquendi* místico y la encarna a través de una enunciación organizada por una locura, un acto de creencia que transforma una cuestión epistemológica en una práctica ética, en un “hacer” que convierte el espacio del discurso en un abrigo por lo indecible y lo imposible. Un discurso que es el del salvaje<sup>15</sup> y del bárbaro que, como aprecia Certeau,

---

la experiencia mística como una experiencia de escritura y capaz de poner en el centro de la investigación el texto escrito de lo que era considerado un testimonio de lo indecible. A esta tradición Certeau aporta importantes novedades a partir de su contacto frecuente con el psicoanálisis y, a través de la enseñanza de Lacan, de la lingüística (J. Le Brun, “La mystique et ses histoires”, in *Revue de théologie et philosophie*, 136, 2004: 309-318).

<sup>14</sup> Según las palabras del mismo Certeau que planteó su proyecto a un colega estadounidense (cfr. L. Giard en la introducción a *La Fable mystique II*, 2013:12).

<sup>15</sup> Se trata de la misma operación que Certeau destaca en el ensayo *Des Cannibales* de Montaigne quien comprende la no coincidencia entre palabras y cosas y al mismo tiempo expresa su nostalgia. Por ejemplo, el nombre “salvaje” se deshace, adelanta y falta siempre lo que designa, se transforma en adjetivo y, frontera móvil de la identidad “svia le identificazioni, provoca un disordine che coinvolge tutto il simbolico” (Michel de Certeau, *Il parlare angelico*, 1989: 33). Sin embargo el texto expresa, para este simbólico ya no garantido, una especie de nostalgia en la figura del “salvaje”, quien “ubbidisce invece alla legge della parola fedele e verificabile”

con Cusa, en los diálogos del *Idiota*, llega a su consagración teórica (la literaria llega con Sancho Panza, término último de una tradición, elaborada por lo menos desde el siglo IV, que, sobre la pauta de la figura del Idiota de los primeros siglos del cristianismo en el área del antiguo Egipto, reconduce el místico al ignorante, al iletrado).<sup>16</sup> Esta especie de barbaridad, Cusa la reivindica ya con su lenguaje que, practicando un tipo de “germanización” del latín, de tránsito constante de una lengua a la otra, se pone de manifiesto como coincidencia de los contrarios, como especificación de una identidad nacional y posibilidad de una comunicación intelectual universal.<sup>17</sup> Por lo demás, para Certeau, Cusa expresa en su lenguaje la sensibilidad naciente para las figuras retóricas que, en los juegos fonéticos (aliteraciones, homofonías), en el acercamiento extravagante y peregrino de términos, manifestaban la posibilidad de suplir a la imposible coincidencia entre palabra y significado, o sea encarnaban el fundamento filosófico de la modernidad.

Certeau pone en el centro de su ensayo el *De Icona* de Nicola de Cusa, un texto que consiste, podríamos decir, en una serie de instrucciones que conciernen a la teología mística. El autor las había enviado a los monjes del Tagernsee en 1453, mientras él estaba en Bressanone y ejercitaba sus oficios como obispo.<sup>18</sup>

El *De Icona* constituye en el fondo una meditación sobre el “ver”; el texto se pregunta cómo Dios puede “hacer ver” a los hombres, aun siendo él invisible, cómo Dios puede “hacer conocer” aun siendo incognoscible, excepto de manera conjetural. La interrogación que, a través del *De Icona*, Cusa dirige al poder de la mirada en relación al conocimiento es en realidad muy antigua. Como destaca Pierre Magnard,<sup>19</sup> se remonta por lo menos al *Alcibiade* de Platón donde la mirada del Otro actuaba en un modo menos especular y complaciente que trascendental, lo que suponía un infinito cara a cara que nos transmite la profundidad del logos del alma. El *De icona* se relaciona a esta tradición (que tiene como referentes el *Alcibiade* de Platón y el *Narciso* de Ovidio) según la cual, la mirada del otro no es nunca un punto de llega-

---

(1989: 41), una palabra que pero en el texto aparece como una ruina (y que por eso autoriza la escritura).

<sup>16</sup> Cfr. Michel de Certeau, *La Fable mystique I*, 1982: 321.

<sup>17</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique I*, 1982: 61.

<sup>18</sup> Los monjes se dirigen hacia Cusano, obispo durante la reforma de sus diócesis, para obtener informaciones sobre la “docta ignorancia” que era muy contestada.

<sup>19</sup> Pierre Magnard, *Voir c'est être vu. Le chiasme de la vision*, in Davide Larre (ed) *Nicolas de Cues penseur et artisan de la modernité*, 2005: 57-66.



da, sino de partida de un proceso infinito que comienza con la idea de que el conocimiento de sí mismo a través de la imagen reflejada es únicamente una ilusión. Además de esta tradición en la que Cusa se inserta plenamente, proponiendo nuevamente sus términos, en el *De Icona*, que está articulado alrededor de las potencialidades de un retrato, convergen también temáticas típicamente contemporáneas: estamos en la época donde el arte de retratar (un arte centrado sobre la mirada del otro) empieza a ser un género extremadamente importante y Cusa (quien había tenido la oportunidad de conocer a los artistas más famosos de la época, como Leon Battista Alberti y Piero della Francesca y, por lo tanto, de estar informado de la reflexión elaborada en el siglo XV sobre la prospectiva<sup>20</sup>) de alguna manera responde a la pregunta acerca del buen uso de la mirada del otro.<sup>21</sup>

La lectura que Certeau nos propone del *De Icona* no se refiere tanto al sentido teológico del texto, como al análisis de las prácticas enunciativas que lo organizan. El *De Icona* no es, de esta manera, un tratado teórico, un ensayo según un sentido canónico, sino una práctica, un paso del “hacer” al “decir”, de un espacio recorrido a un discurso; del ver al creer, a la producción social de un discurso a partir de una problemática central en todo el trabajo que Certeau dedica a la mística: la sustracción fecunda que hace proceder, la falta y la ausencia que articulan la escritura como práctica, como una socialización del insensato que cree en sí misma.

Certeau desarrolla sus análisis en dos direcciones. Por un lado, el “contenido”, podríamos decir, del *De Icona*; por otro lado, las prácticas enunciativas con las que está construido.

Desde el punto de vista del contenido, el texto es un ejercicio; este se concreta, de hecho, en una serie de instrucciones que los monjes del Tegernsee tienen que seguir y aplicar para comprender la accesibilidad de la teología mística. Está compuesto por 25 capítulos precedidos por una prefación donde el autor recomienda la práctica de un ejercicio determinado, que está des-

---

<sup>20</sup> Prospectiva que, como destaca E. Panofsky (*La perspectiva como forma simbólica*, México, Fábula Tusquets, 2010 [1927]), no es un elemento geométrico que da valor al cuadro, sino una forma simbólica reinterpretada en los siglos y que, al umbral de la modernidad, se desarrolló paralelamente al fracaso del mundo aristotélico. La prospectiva geométrica llegaba a representar un infinito en acto, en la natura, un infinito que no existía sólo en Dios porque se desplegaba en la realidad empírica (esto recuerda la articulación de *explicatio* y *complicatio* en Cusa).

<sup>21</sup> Sobre la revolución del ver que caracterizó la modernidad mística, cfr. Michel de Certeau, *La fable mystique I*, 1982: 120.

crito con minuciosidad, relativo a un cuadro, relativo a la mirada de (y sobre) una imagen de la que Cusa envía también, junto al texto, una copia. Se trata del retrato de él que ve todo (eran imágenes muy difusas en la época<sup>22</sup>) cuya mirada parecía seguir al observador, sus movimientos. Los monjes debían disponerse en semicírculo respecto a la imagen que miraría a todos y a cada uno al mismo tiempo,<sup>23</sup> convirtiendo al observador en observado, seguido, desencovado. La incredulidad por el hecho de sentirse mirados, empujaría a los monjes a cambiar sus posiciones para experimentar, para verificar que la mirada los seguía; el testimonio que cada uno podía aportar con respecto de su propia experiencia –es verdad: la mirada me sigue adondequiera que vaya– constituiría la trama del discurso. Un discurso, ante todo, considerado como una conversión, una práctica capaz de cambiar, en un lugar instituido, la operación que está desarrollando, en el momento en que un espacio por recorrer se convierte en una palabra por compartir.<sup>24</sup>

El discurso está originado por el asombro causado por operaciones contrarias (los monjes tienen que recorrer el semicírculo en las dos direcciones), una contrariedad que termina por anidarse en la narración y que transforma la figura dibujada por el movimiento de los monjes en un texto susceptible de múltiples lecturas, de derecha a izquierda y viceversa, como si fuera un texto mágico, un palíndromo (este hecho se relaciona con la naciente pasión de la modernidad por las dobles de la lengua). Este discurso altera la sucesión temporal de la discursividad irreversible y además llega casi a anular la temporalidad lineal y el movimiento que la mide, en el momento en que resulta imposible sustraerse a la mirada que no puede ser dominada, medida, ni alejada, ni acercada.

Pero, más interesante es preguntarse lo que dice este discurso. Con total seguridad habla de la construcción de un espacio social moderno, de una articulación entre el “hacer” y el “decir” en donde el primer verbo no está

---

<sup>22</sup> Cusa cita una imagen presente en la plaza de Núremberg, un retrato de Roger van Weyden, una Verónica en Coblenza, un Ángel en Bressanone – todos lugares en los que él pasó por su carrera. Cusa envía sin embargo a los monjes una reproducción.

<sup>23</sup> El ejercicio intimado a los monjes se inserta en una tradición más antigua en donde, por ejemplo, en las fiestas las personas se disponían en círculo alrededor de la cruz y recuera el “théâtre en rond” con lo que en la Alemania de los siglos XIV y XV se ensenaban los Misterios y los Pasiones.

<sup>24</sup> Lo que da origen, para Certeau, a una comunidad “moderna” que tiene un postulado individualista – es cada uno hace la experiencia que está comunicada junto a la escucha de la del otro y provoca una producción, una práctica.

sometido al segundo, en donde la pluralidad no está suprimida por la concordancia de las experiencias.

Sin embargo, aborda también otro tema que se relaciona con la cuestión con la que hemos dado comienzo a nuestro artículo: dice la experiencia de una mirada subida que priva de la vista, la hechiza, que priva de la posesión de imágenes, de objetos vistos – la búsqueda de los cuales y la tentativa de enumerarlos vuelve una manera para protegerse de la mirada cegadora. Así, introduciendo “une histoire et une narrativité [...] ils [los objetos] racontent, ils épellent en un mythe interminable l'éloignement d'un regard. A' ce stade de l'exercice cusaïn, si le regard est la perte de l'objet, l'histoire naît de la perte di regard” (Certeau, 2013: 85-86).

Cusa cuenta así la experiencia de la mirada que priva de la posibilidad de ver, y entonces, por el contrario, la operación que enumera los objetos hacia la vista como una manera para exorcizar el poder de dicha mirada y sustraerse a su abismo, para engañarla a través de un simulacro que permite la reintroducción de la linealidad narrativa, o sea la escritura (el movimiento de los cuerpos de los monjes escribe en el espacio un texto por leer) definida como el producto de una alteridad insostenible.<sup>25</sup> El texto escrito en el espacio por los monjes constituye la socialización del insensato, es la creencia. Es la constitución de un significante que “está en lugar de”, que es increíble. La mirada, de hecho, no paraliza porque la insensatez es puesta en común, convertida en algo que protege y permite que “la folie du regard se transforme en discours et en histoire” (Certeau, 2013: 91). La única manera de engañar a la mirada es escribir, repoblando el mundo de simulacros.

En otras palabras, la mirada que obceca (en el momento en que sustrae los objetos a la vista) no puede ser dicha en sí misma. De hecho, puede ser objeto del discurso solo el testimonio entre los monjes, un testimonio que, como hemos dicho, ya es en la práctica un texto. Para articular todavía más nuestro razonamiento, podríamos decir que el texto de los monjes plantea una relación expresada por enunciados verdaderos (porque cada uno verifica la experiencia del otro) que no dicen la verdad – que permanece indecible. En este sentido, Cusa manifiesta toda su modernidad: toma consciencia de la pérdida de la ver-

---

<sup>25</sup> En este sentido, se vean las clases de Lacan (inspiradas por un comentario al texto de Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*) sobre el poder de la mirada que nos hace mirados en el mundo, de la mirada que se pone en “objeta”, capaz de simbolizar la ausencia central expresada en el fenómeno de la castración (Jacques Lacan, *Le Séminaire XI*, 1973: 65 y ss.)

dad como presencia plena. Esta sería cegadora, sería insostenible y solo su repetición fenoménica, como imitación que la aleja, permite decirla. Más allá de la metáfora constituida por la figura dibujada por los monjes, como un texto, a su vez, para leer, ¿qué es esta repetición fenoménica si no es la escritura?

Cusa plantea una especie de informe dialéctico entre la mirada y el enunciado, que es verdadero pero no dice la verdad – la cual se ve, o precisamente, se vería, dado que, en lugar de permitir que se vea, ella mira, escruta y genera la escritura. Cusa postula un “*renvoi mutuel* de la perception visuelle à l’*énonciation vraie*, et de celle-ci à celle-là, de sorte qu’elles soient amenées à un point de coïncidence qui ne diminue en rien la différence ou la contradiction entre elles”. El punto de coincidencia resta sin embargo sin positividad, como algo que “ne peut ‘tenir’ en aucune place visible ou dicible” (Certeau, 2013: 98).

De todas maneras, Certeau no se limita a poner en evidencia el “contenido” de este texto, puesto que él, trasladándose al nivel de su organización, subraya como esta mirada llega para ser el ausente del texto, aunque organizándolo. Nuestro historiador destaca que las dos partes del *De Icona*, están estructuradas por una ausencia que actúa una misma operación comediante: un “hacer como si” (en la introducción, la ausencia de la mirada permite la escritura del texto constituido por el cuerpo de los monjes; después, hay un retirarse del “yo”, una sustitución escénica que permite la emergencia de un yo ficticio).

Precisamente, en la primera parte, la prefación, hay una intimación directa a los monjes a que hagan “como si” estuvieran delante del cuadro y estuvieran constreñidos a socializar sus incredulidades, la locura de la mirada. Cuando del hacer se pasa al decir (los capítulos del 1 al 25), esta operación teatral está reproducida por un locutor que pasa de un yo biográfico a un yo ficticio. En los tres primeros capítulos, de hecho, Cusa habla y se dirige a los monjes. En el capítulo 4, Certeau destaca que hay otro “yo” quien habla, un “yo” que ha realizado el experimento (ponerse hacia el cuadro, confrontarse con los otros, moverse...), que sabe lo que provoca la mirada del cuadro, la mirada cegadora que es la de Dios. Cusa, en el capítulo 4, recurre a un monje y le dice: “Tú, hermano, después de haber realizado la experiencia, dirás: Yo...”. De esta manera, el nuevo “yo” se convertirá en el sujeto del resto del texto y el discurso ya no volverá al yo personal y biográfico de Cusa. Cabe destacar que, en una carta, Cusa confiesa que no ha tenido nunca la experiencia de la teología mística que, en cambio, propone. Si quisiéramos sacar algunas conclusiones sobre este razonamiento, podríamos decir que no solo puede

existir un discurso verdadero que no diga la verdad –lo que en otro lugar Certeau definió como un juego al “tu mens”– sino que también este discurso puede ser enunciado (es enunciado) por un yo ficticio.

Ya en *La Fable mystique I* Certeau se había detenido sobre este aspecto paradójico del decir místico. En el mundo moderno que nace sobre las cenizas de un silencio (Dios, el locutor, ha dejado de hablar) el sujeto tiene que recortarse un espacio de palabra para recoser el rasgón entre los signos y sus significados. Es una operación que lo obliga a delimitar el espacio de la enunciación, a definir las reglas de los contratos enunciativos, a buscar el sustituto posible y plausible de una Verdad que ha desaparecido. Por otra parte, constituye el objetivo de toda la filosofía moderna, por lo menos de la línea maestra que va desde Descartes hasta Kant, de entre los cuales Cusa, discutiendo el concepto de verdad relacionado con la palabra y con la enunciación, es el precursor.

Volviendo a nuestro discurso, el decir místico es el duelo de la operación que hemos descrito, o mejor, es el duelo incumplido, perpetuo, una no resignación a la desaparición de la Palabra (“passanstoi” como aparece citado en las primeras páginas de *La Fable mystique I*). Intentando recuperar la plenitud de una palabra que se ha retirado, el sujeto desaparece, se exilia y desde este exilio deja espacio a la palabra del Otro que habla en su lugar. Pero el espacio que la desaparición del sujeto abre no es el campo de la verdad. El lenguaje se convierte en el lugar del Otro en donde cada enunciado “ment par rapport à ce qui se dit dans le dire”. La mentira no es la falsedad, la imposibilidad de verificar un enunciado, sino el “lieu stratégique où le ‘dire’ s’articule sur le dit” (Certeau, 1982: 241).

Cusa no encarna este duelo, no teje la trama nostálgica de una cadena significativa que la modernidad ha quebrado. Simplemente él la adelanta, instaura la condición de un decir en donde los enunciados verdaderos no dicen la verdad y en donde, al contrario, la verdad se ofrece sólo a través de su simulacro: los objetos que pueblan el mundo para distraernos de la mirada, o sea la escritura – que es una especie de *explicatio* que suple la unidad de la visión, una *complicatio* inaccesible).

La comedia enunciativa, la teatralización de Cusa (que asume los diferentes “yo” para hacer ver como si él viera) pone en escena lo de que él habla y hace de la práctica de su escritura “‘l’opération dont il ‘e non ce la théorie’ convirtiendo la escritura en una “pratique conceptuelle” (Certeau, 2013: 106) organizada por

la lógica metonímica (la escritura genera la creencia que está en el lugar del invisible; el texto escrito se desarrolla en el momento en que el “yo” que es “otro” habla y está escandido, desde la prefación hasta el último capítulo, por una serie de deslizamientos comediantes que designan un campo del ficticio que, sin embargo, permite, sostiene y justifica la operación de la escritura.

Por lo demás, destacamos brevemente (es una cuestión que exigiría una ponencia entera) como la operación de escritura que se convierte en teoría es analizada por Certeau, más o menos organizada por los mismos principios, en las escrituras freudianas a las que dedica la última parte de *La escritura de la historia*, dedicada a un análisis del *Moisés* de Freud. En este texto Certeau usa los mismos instrumentos, a la caza de las mismas cuestiones: la ausencia que hace escribir, el sujeto comediante y la escritura como teatralización, como *quid proquo* que puede decir la verdad solo en forma de ficción.

Volviendo al ensayo sobre Cusa, todas las operaciones que hemos descrito son practicadas por el filósofo (la escritura, lo hemos dicho, es una operación conceptual) pero no están sintetizadas desde el punto de vista del pensamiento. Cusa hace una teoría, pero bajo la forma de la “docta ignorancia”, bajo la figura del “idiota” que es para Certeau una táctica pedagógica, sino la única manera de relacionarse con un centro oscuro, con un déficit, con un insensato – y que parece la misma incompetencia con la que Certeau empieza *La Fable mystique I* (recordemos que las primeras palabras del libro son “Ce livre se presente aumon d’un e incompetéce”).

Como hemos adelantado, además el Idiota constituye una figura constante de la mística, una figura que Certeau sigue desde la *Storia lausiaca* de Palladio del siglo IV a.C, hasta la “ciencia experimental de la locura” de Surin. Cabe añadir que en el retrato del Idiota que Certeau nos plantea encontramos por doquier, tanto los elementos de la “idiocia” cusana (la coincidencia de los contrarios, la docta ignorancia, el volverse locos para volverse sabios), como la capacidad de convertir una cuestión cognoscitiva en práctica ética (el del loco se convierte en un gesto de desafío que atraviesa un desierto de sentido, de significado). Y encontramos también, más en general, un cortocircuito del significativo, dado que el Idiota es un loco y la locura se sustrae a la simbolización – o sea no participa en la circulación del significante, falsificando los contratos enunciativos garantizados por la Institución de la cual muestra lo inverso.

La incompetencia, o la docta ignorancia, es al mismo tiempo la manera para ajustarse con lo imposible, para negociar con la necesidad de lo imposi-

ble y para decir la verdad que, en sí misma, resta inaccesible (más bien su pérdida es la condición de la escritura que genera un simulacro de la verdad, una creencia). Pero tanto Certeau, como Cusa, no se asombran por la creencia provocada por la escritura ni por el hecho de que ella sea la única condición de posibilidad para acercarse – aun estando siempre perdida – a la “mirada”, a la verdad (cuyo límite de la visión organiza la escritura). Veremos que en este sentido las consideraciones de Certeau se parecen a las de Derrida con las que hemos empezado esta contribución.<sup>26</sup>

### **La escritura remedio**

La privación de imágenes y la sustracción de la mirada como condiciones para que prolifere una narratividad discursiva, se sitúan en el centro de otro ensayo certaliano, construido alrededor de la mirada imposible del cuadro de Bosch, *El jardín de la delicias*. Este ensayo nos parece importante al menos por dos razones. La primera, más circunscrita, porque articula nuestro discurso aludiendo al nexo entre la mirada imposible y la escritura como remedio. La segunda, más general, excede las temáticas de esta aportación y por eso nos limitamos a mencionarla, se refiere al hecho de que la obra maestra de Bosch define de manera ejemplar la relación entre Certeau y sus objetos de estudio, llegando a ser un papel de tornasol de su práctica historiográfica.

Para Certeau, la característica más importante del amplio cuadro del pintor flamenco no es tanto una abundancia de imágenes como una radical privación de estas. Es verdad que, a primera vista, el cuadro se presenta lleno de objetos, cuerpos, composiciones que pueden, todas, componer una enciclopedia (del fantástico, del cotidiano, de la ciudad...). Sin embargo, las imágenes no permiten que las miren; ellas huyen, se sustraen para ceder su espacio a una mirada interrogante y penetrante hacia muchas dimensiones. No solo por el hecho de que hay por lo menos un ojo que mira al espectador en cada panel (y Certeau destaca mínimo ocho ojos); sino porque las figuras divinas también (en este caso Cristo y el Diablo están en el panel de la izquierda y de la derecha) son a su vez miradas, en un juego de reenvíos recíprocos que mantiene las distancias, provocando una condición de exclusión (del espec-

---

<sup>26</sup> La ilusión de la escritura como verdad encarna la ilusión de la metafísica de la verdad como presencia y, en el mismo tiempo, la imposibilidad de una relación diferente con la misma verdad.

tador, de todas las figuras que quedan excluidas de esta telaraña de miradas) que, en cambio, parece ser la condición para poder hablar del cuadro. Hablar pero de manera superficial, en el sentido de que las operaciones de comprensión – leer, mostrar, escribir – parecen ser posibles solo con ironía y ambigüedad, incluso contragi-comicidad, como si el único secreto del cuadro fuera que él muestra, revela (dado que nada está escondido en las profundidades, sino que todo se despliega) la irreductibilidad, el informe comediante entre la imagen y las discursividades de la historia.

Entonces, el cuadro no permite que se le mire y se propone, al contrario, como el que mira. Pero esto es precisamente lo que estimula las trayectorias interpretativas, llegando a ser una “máquina que fabrica historias”, estimulando la pasión occidental por la escritura y la lectura. En el cuadro, están todos los objetos, situados en un contexto en el que se mueven gracias a los diferentes artificios que Bosch usa: hay fragmentos de todas las series (animal, vegetal, urbano, alquímico) que el espectador tiene ganas de seguir pero lo empujan fuera del cuadro; hay confines “que pasan” entre los espacios (y además los innumerables espacios que es posible recortar los unos en los otros), hay una modificación de los tamaños entre los seres, una fragmentación de los cuerpos haciendo de este modo que pierdan su unidad simbólica. Bosch no debate la frontera entre lo real y lo irreal o entre lo fantástico y lo objetivo, limitándose a reconocer que los significados ya no están ligados a los conceptos por un contrato estable, ya no constituyen la posibilidad de desvelar un mundo que antes, en su conjunto, hablaba. Ellos son signos refundidos, desatados de la lógica tradicional (es un mundo en donde la *allegoria in verbis* no corresponde a la *allegoria in factis* como Certeau afirma en la *La Fable mystique I*, pues la retórica no puede servir para explicar la realidad) y que producen un lenguaje diferente, otra manera de hablar. En el umbral de la modernidad, asumiendo la misma problemática de los místicos (y encuadrando la misma problemática intuita por Cusa), Bosch, podríamos decir, toma prestado de ellos sus operaciones pero construye, en el lugar donde un Locutor ha dejado de hablar, un “Jardín de las delicias”.

Por eso, la mirada del espectador que se despliega en el cuadro, por un lado se pierde en los pasos que el cuadro mismo propone, en los límites que parecen señalados únicamente para que los superes. Por otro lado, en el momento en que se encuentra desorientado, sin referencias, se produce la metamorfosis y el espectador se ve mirado, espiado, interrogado por un ojo que,



observándolo, parece que le propone el enigma de la Esfinge: “Toi, que dis-tu de ce que tu es en croyant dire ce que je suis?” (Certeau, 1982: 99) ¿En qué se convierte entonces el cuadro de Bosch siguiendo la lectura certoliana? ¿Cuál es su secreto? Es hacer creer que hay un secreto. El *Jardín* “engendre paradoxalement son contraire, à savoir le commentaire qui mue chaque forme en graphe et qui veut remplir de significations tout cet espace de couleurs pour le changer en une page d'écriture” (Certeau, 1982: 74). El cuadro es la insensatez invisible – o sea que no puede ser mirada puesto que nos sustrae nuestra propia mirada – que nos empuja a producir un significado, un sentido.

Sin embargo, Certeau asume la incompetencia que el cuadro le muestra (hemos hablado ya del comienzo de *La Fable mystique I*) y asume, también, la mentira necesaria a la escritura que se produce justo a partir de una falta, de una pérdida de la posibilidad de ver. La escritura de Certeau es la confesión de un desconcierto, de un viaje que no ha aportado ningún “saber” con respecto del punto de partida. Es decir, con respecto de la “inquietante privation d'images” (Certeau, 1982: 99) que el cuadro ofrece y de la que la escritura es el remedio porque ella repuebla el espacio entre el ausencia, la privación del origen (la imposibilidad de mirar que se concreta en la privación de la mirada del espectador que de ser observador pasa a ser observado) y el deseo infinito de que se la pueda recuperar (deseo del que Bosch tal vez se burla porque intuye su cualidad de ilusorio). Precisamente como el campesino de Kafka, *Delante de la Ley*,<sup>27</sup> quien no ve lo que está más allá del umbral de la puerta y, a la espera de llegar a lo que ha sido sustraído a la mirada, escribe, engañándose (engañando la espera), Certeau asume que la cuetación de verdad que la escritura invoca (dicho sea de paso, esta invocación se produce desde que Platón la puso en escena en el campo del pensamiento) está siempre destinada a huirnos, excepto en el *quid proquo* que reclama nuestra relación a su pérdida.

Además, lo que emergería desmontando la escena teatral del *quid proquo* sería, con muchas probabilidades, como lo muestra un texto de Certeau, más bien inquietante en la medida en que plantea al lector algunas cuestiones que se apoderan de él, según la expresión de Petit demange,<sup>28</sup> del mismo modo que un enemigo ocupa una ciudad. El texto es *Extase blanchey* fue publicado

<sup>27</sup> Es la imagen que encontramos en comienzo de la *Introducción a La Fable mystique I* como metáfora de la escritura de la historia. La escritura perdida es la misma temática que Certeau reflexiona en la IV y última parte de *L'écriture de l'histoire*.

<sup>28</sup> G. Petitdemange, « Extase blanche ». Un texte de Michel de Certeau, in *Études* 3, 2003 : 293.

por Luce Giard como conclusión de *La faiblesse de croire*.<sup>29</sup> Se trata de una carta muy breve que Certeau compuso en una sola noche en la que el lector asiste a una especie de diálogo surreal sobre “ver a Dios” entre un visitante llegado de “Panotpie” (es decir, donde todo se ve) y el monje Simeone.

Ver a Dios, ver la verdad, equivaldría a morir – se aprende en la Escritura. El éxtasis blanco en el que consistiría esta visión, como Simeone ha leído en los textos antiguos herederos de una tradición todavía más antigua, le asusta. Lo inquieta pensar en lo que quedaría destruyendo los simulacros, destruyendo la oscuridad que nos sirve de amparo con respecto de una visión pura en donde desaparecería incluso nuestro “ser mirado”, en donde las “intimidaciones excéntricas”, en el “vientre”, en la “cabeza” de las que no querríamos jamás deshacernos, en donde nuestro mundo sensible perdería consistencia a beneficio de este “éxtasis blanco”. Un éxtasis del que no hay abrigo, no hay sombra, que no permite secretos – desconsolado, el visitante llegado de “Panoptie” para hablar con Simeone, regresa. Ha buscado otro fin del mundo en vano.

Volviendo a nuestra temática, el único diferimiento posible de este éxtasis perseguido y recusado (solo los místicos se atrevieron a dar un paso más), la única defensa hacia una mirada “omnivalente” a tal punto que los objetos por enumerar se sustraen a la vista, es la escritura, o sea un cuerpo que se ve, que se incide, que se pone “en lugar de”, que protege con respecto de una plenitud de visión que coincide con la ausencia de visión, con la imposibilidad de ver y de distinguir, de analizar y de destacar el particular, que devuelve una especie de experiencia de lo “immémorial, et que d’aucunemanière – escribe Certeau – je ne pouvais garder, [et qui] devait au moins rester sous cette figure que l’appauvriissait et quiméchappait: l’écrit” (Certeau, 1987:13).

Viejo truco la escritura, sin embargo, remedio que además de cuidado y veneno, podría significar también paliativo, “escamotage” para quedarse en el “entre-deux”, entre visión y simulacro, entre verdad y verdadero.

Viejo truco platónico, diría Derrida, salido de la farmacia platónica: “L’invisibilité absolue de l’origine du visible, du bien-soleil-père-capital, le déroberement à la forme de la présence ou de l’étantité, tout cet excès que Platon désigne comme *epekeina tes ousias* (au de-là de l’étantité ou de la présence) donne lieu, si l’on peut encore dire, à une structure de suppléance telle que

---

<sup>29</sup> Michel de Certeau, *Extase blanche*, en *La faiblesse de croire* (textos reunidos por L. Giard), 1987: 307-310.

toutes les présences seront les suppléments substitués à l'origine absente et que toutes les différences seront, dans le système des présences, l'effet irréductible de ce qui reste *epekeina tes ousias*" (Derrida, 2004: 382).

¿Y qué hay entre estos efectos, entre estas diferencias? "La disparition de la face est le mouvement de la différence qui ouvre violemment l'écriture ou, si l'on veut, qui s'ouvre à l'écriture et que s'ouvre l'écriture" (Derrida, 2004: 383).

## Bibliografía

- CASSIRER, Ernst (1951) [1927]. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé.
- \_\_\_ (1986) [1906]. *El problema del conocimiento*, t.I, México, FCE
- CERTEAU, Michel de (1982). *La Fable mystique I*. París, Gallimard.
- \_\_\_ (1982b). "La folie de la vision", *Esprit*, junio 1982, París, pp. 89-101.
- \_\_\_ (1984). "Nicolas de Cues. Le secret d'un regard" in *Traverses*, 30-31, París, pp. 70-85.
- \_\_\_ (1987). *Extase blanche*, en *La faiblesse de croire* (ed. Luce Giard), París, Seuil.
- \_\_\_ (1987). Écritures, in GIARD, Luce (ed.), *Michel de Certeau*, Cahiers pour un temps, París, Centre Pompidou.
- \_\_\_ (1989). *Il parlare angelico* (ed. OSSOLA, Carlo), Firenze, Olschki.
- \_\_\_ (2002) [1973]. *L'écriture de l'histoire*. París, Gallimard.
- \_\_\_ (2013). *La Fable mystique II*. París, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques (2004) [1989]. *La pharmacie de Platon*, epílogo a Platón, *Phèdre*. París, Flammarion.
- DI CORI, Paola (2010). "Michel de Certeau lector de Cusa", en Jorge M., Marchetta, Claudia D'AMICO, (2010) *Nicolás de Cusa: identidad y alteridad. Pensamiento y diálogo*. Buenos Aires, Biblos, pp. 341-356.
- KOYRÉ, Alexandre (1979) [1957]. *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, Siglo XXI, 1979 [1957].
- LACAN, Jacques (1973). *Le séminaire XI*, París, Seuil.
- LE BRUN, Jacques (2004). "La mystique et ses histoires", in *Revue de théologie et philosophie*, 136, París, pp. 309-318.
- MAGNARD, Pierre (2005). "Voir c'est être vu. Le chiasme de la vision", en David Larre, *Nicolas de Cues penseur et artisan de la modernité*, París, ENS.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979). *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard.

- PETITDEMANGE, Guy (2003). “*Extase blanche*. Un texte de Michel de Certeau”, in *Études* (3, 2003), París.
- PANOFSKY, Erwin (2010) [1927]. *La perspectiva como forma simbólica*, México, Fábula Tusquets.
- SCHEFER, Jean-Louis (1987). “Ton regarde parle”, in GIARD, Luce, *Michel de Certeau*, “Cahiers pour un temps”, París, Pompidou, pp. 149-154.
- SURIN, Jean-Joseph (1963). *Guide spirituel pour la perfection* (editado por Michel de Certeau). París, Desclée de Brouwer.
- \_\_\_ (1966). *Correspondance* (editado por M. de Certeau). París, Desclée de Brouwer, 1966.

Recibido: septiembre 2014

Aceptado: noviembre 2014