

(m)

PREGNANCIAS SOBRE CUATRO *LAVIS* DE COLETTE DEBLÉ¹

JACQUES DERRIDA

¿Cómo citar la representación del cuerpo femenino en la Historia del Arte occidental dejándose impregnar por los patrones y modelos pictóricos masculinos pero imprimiendo, a su vez, otras huellas, las de otro cuerpo? Esta pregunta atraviesa el texto del filósofo Jacques Derrida sobre las aguadas (*lavis*) de la pintora francesa Colette Deblé, dando lugar a una reflexión sobre el engendramiento, el parto y la cita pictórica. En el trabajo de Colette Deblé, el legado de la Historia del Arte y su mitología engendrarán una serie infinita de aguadas donde el agua no pretende “lavar” la tradición (deshacerse de ella, acabar con ella) sino inundarla, mojarla, empaparla con nuevas aguas para, escurriéndola, hacerla resonar nuevamente.

PALABRAS CLAVE: representación y cita, cuerpo femenino, falogocentrismo y pintura, Eco y Narciso.

Entre dos aguas –ella ve mejor, ya veis, de lo que se entrevé. Si preferís: a través de las aguas, ella entrevé mejor. Sabe atravesar.

La historia tiembla entre dos aguas. Como sus mujeres impregnada.

Su técnica, decid más bien su mano, su *manera* –manera y materia, manera y memoria– no es la de la *acuarela*, aunque, retenida en las mismas

¹ “Prégnances. Sur quatre lavis de Colette Deblé”, en *Littérature*, 142, 2006: 7-15. Este texto fue publicado anteriormente en edición limitada por la editorial Brandes en 1993 acompañado por cuatro *lavis* de Colette Deblé y ampliado con otras pinturas de la artista, en *Prégnances. Lavis de Colette Deblé. Peintures* (Mont-de-Marsant, L’Atelier des Brisants, 2004). Conservamos el término francés *lavis* (en español “aguada” o dibujo “lavado”) para mantener el trabajo del significante que el autor despliega en este texto: el *lavis*, homónimo en francés de “*la vie*” [la vida] y “*[je] la vis*” [la vivo o la vi], aúna el nombre de esta técnica con la visión y la temática de la vida, el impregnar y el preñar. [N. de los T.]

aguas, deriva de ella. No tanto la acuarela sino, más frecuentemente, un *lavis*.

Lavis, ¡qué palabra de cuántas palabras!

Un *lavis*, no para anunciar que vamos a lavar, con abundante agua, por supuesto, la historia de las mujeres con abundante agua, con vistas a reapropiarnos, a poner, por fin, al desnudo el cuerpo, el verdadero cuerpo, el cuerpo propio de la mujer. Por fin. No, siguiendo la firmeza del trazo, un dibujo coloreado al *lavis* ve tintarse discretamente, *impregnarse* más que anegarse, ve filtrarse, pero también preservarse, el cuerpo de la línea intacto, temblando aún en el elemento líquido.

(De todos modos, con un *lavis* estamos cerca del baño (antes o después: ved aquí *Susana* según Tintoretto, cerca de una orilla o de un lavadero. En inglés, el dibujo al *lavis* se llama *washing* o *wash drawing*. Colorear al *lavis* es también lo que ella hace: *to wash-paint*. No está lejos del *gouache*. Empapar (italiano *guazzo*) es mojar o hacer provisión de agua o de lluvia). El desbordamiento del mismo vocablo *lavis* se infla en la confluencia de tantas frases posibles. Lleno de proverbios, de trozos de palabras, de clamores suspendidos, de ecos a conjugar o a dejar flotar. Preñado como una mujer embarazada o como la carga de un navío a punto de partir. Un *lavis* siempre moja.)

Podemos darle el nombre de *lavadura* o *escurridura*: he aquí un color extendido con agua, sepia, bistre o tinta china. Tinta china sobre todo, ya que si os abandonáis, y a ello se os está invitando, a la atención flotante, soñaréis quizás con lo que Colette Deblé confía de ella misma en una parodia de autorretrato chino:

“Si yo fuera un elemento sería líquido –un animal– la ballena.”

Tentación del relato, desde ese momento: esa ballena habría engullido la pintura occidental, de pies a cabeza, historia y prehistoria comprendidas, todas sus mujeres tragadas una a una, las habría dejado nadar o crecer en su vientre –y hélas aquí de repente (de repente pero después del tiempo que hace falta, como para imitar la duración de la gestación, la pulsión del trabajo), hélas aquí devueltas a su verdad, escupidas todas, todavía húmedas. Paridas. Reengendradas. Engendradas de nuevo por primera vez. Saciadas de amor, inveneradas desde el nacimiento, llenas del porvenir y de la memoria que llevan al salir del baño, todas venerables Diana o Eva, o Venus o Susana: de ellas mismas *impregnadas*, es decir fecundadas –por haber recibido la escurridura de una simiente.

Opus y *corpus* de un arte que parece conjugar lo activo y lo pasivo de dos verbos, más precisamente de dos *operaciones* discernibles pero que no hacemos mal en confundir: *imprimir* e *impregnar*. Dos operaciones sobre el cuerpo. Invadir dejando la marca, pero penetrar como la expresión de un flujo después de levantar una presa de contención, *inundar*, preñar una

matriz, *imprimirse* en la fluidez misma. Nada que ver con un impresionismo. Rastros de agua y simiente de las generaciones, huellas anegadas y trazos en transparencia. Con vistas a sacar de nuevo a flote un cuerpo de la mujer.

(Esto podría ser, mucho tiempo después de la obra de Freud, y de su título bien conocido, otra *Introducción al narcisismo*. Tesis, hipótesis: Narciso es el Pintor.)

Olvidad la *querella* (*quarell*) que suscita, ella, con ellas, sin quejarse jamás, sin inventarse historias pero sin clemencia, en silencio, la querella que suscita contra toda la historia de la pintura, contra esos pintores patronos,² contra tantas manos y tantas maniobras de hombre, contra todos los maestros que han *puesto en escena y representado* (ocultado, sublimado, elevado, violado, velado, vestido, desvestido, revelado, desvelado, re-velado, mitificado, mistificado, denegado, conocido o desconocido, en una palabra *verificado*, todo ello viene a ser lo mismo, la verdad): el cuerpo de la mujer. Que lo ha *soportado* todo. Siempre la mujer soporte y subyectil, la mujer-tema, la mujer habrá sido *su* tema,³ no el de Colette Deblé, a pesar de su apariencia. A través de las abrumadoras capas de la memoria paterna (y Veronese, y Tintoretto, y Tiziano, y Rubens, y tantos otros maestros que han creado escuela, mostradores y directores de escena patentados), ella aguza una visión sin ejemplo. Sin restaurar en ningún momento cuando saca de nuevo a flote, tocando el original (está prohibido en los museos pero basta con que el vigilante esté de espaldas), la emprende con el paradigma más venerable: éstas, sus mujeres por fin liberadas, mujeres que ponen el modelo en franquía, mujeres emancipadas de la obra maestra capiterna que mantienen a distancia y, sin embargo, mujeres fieles, hijas y hermanas que ríen, amantes portadoras de memoria (saben todo lo que están engañando), vírgenes dispuestas o madres ligeras.

La gran y venerable historia de la pintura *aparece mejor*, desde ese momento, ve la luz, no herida pero vulnerable al fin, ahí donde debe seguir siendo vulnerable –es mortal y finita, ya veis– para aparecer.

Pregunta (aunque sólo sea para ver, antes de cualquier relato, esta vez): ¿por qué una historia de la pintura tendría que ser ante todo, después de todo, según todo, una historia de la mujer pintada, representada, mostrada, manipulada, evitada, modalizada? ¿Rehuida? ¿Denegada? ¿Una historia de la persecución? ¿Podríamos resumirla así, como la historia en suma de su verdad? ¿Del inconsciente de su verdad? Esta pregunta quedará suspendida, merece volver a ser empapada. Es siempre la verdad. Qué intérprete. Ella interpreta el sentido (el sentido escondido, si queréis decirlo así) de todas esas obras de maestros respetables, interpreta *según*

² En francés, "*ces patrons de peintres*" se lee también como "esos patronos-modelos de pintores"; los pintores son pues los "patronos" porque erigen los "patrones" o modelos de representación de la mujer. [N. de los T.]

³ En francés, "*femme-sujet*" se lee como "mujer-tema", pero también como "mujer-sujeto". [N. de los T.]

ellos sin ellos, exhibe su otra escena. Todo se juega en el *después* [*l'après*], en la vuelta de tuerca del *según* [*d'après*]. Ya que la intérprete toca tan libremente con sus instrumentos para acabar inventando, a la postre, otra partitura de los cuerpos. Sin préstamo. Ley gozosa y cruel de la herencia, legado de las generaciones, simulacro de la tradición, fidelidad de apresto.

Lo que ella habría querido no hacer, ya veis, de ningún modo, y aunque parezca citar lo que llamaremos por comodidad representaciones, puestas en escena, impresiones de la mujer –a su vez desviadas y repatriadas por interpretaciones impregnadas de todos los tintes retóricos, de todas las modalidades afectivas que queráis (la ironía, la ternura, la compasión, la rebelión, la curiosidad, etc.): ella no habría querido, ya veis, habría querido *no* citar a la mujer, tampoco, a comparecencia ni, más seriamente aún, a aparecer a través de su representación, representada por pintores y abogados, voces y manos de maestro, pues, ante el tribunal de la historia, con vistas a escribir sentenciosamente una historia feminista de las mujeres, de las mujeres perseguidas, sacrificadas, expuestas, martirizadas, raptadas, tomadas, observadas, objetivadas, ahogadas vivas, mujeres rehenes de la pintura, una de esas historias paralelas, pero en imágenes, a las que se publican bajo este nombre en nuestros días por todas partes (empresas elogiadas, ciertamente, y muy necesarias aunque un poco dogmáticas: ¿quién explica la historia de quién, desde qué punto de vista, con qué lenguaje, qué axiomas, qué archivo, qué otro cuerpo? ¿Quién sueña ahí? ¿Quién anda ahí? ¿Y por qué no inventar otra cosa, otro cuerpo? ¿otra historia? ¿otra interpretación?). En este sentido, puede oírse, a través del murmullo de estos dibujos, una dulce y desarmada crítica a las autoridades sentenciosas que presiden las grandes historias historiadoras de la mujer, incluso de la representación de la mujer, las grandes narraciones seguras de lo que estas cosas son, la historia y la representación, el hombre y la mujer, y su aparición estabilizada en un *cuadro*, sin inquietud alguna con respecto a lo que devienen el trazo o el color de una escena, de un mito o de una historia cuando una mujer figura en ella de otro modo que como figurante, cuando ésta toma o también cuando da figura, cuando se ve dibujada o pintada –y pintar o dibujar, lo que puede significar, entre otras cosas, que, por supuesto, ella se ve mirando hacia afuera, y al otro, por la ventana que también es un espejo (pero no es ni voyeurismo ni narcisismo: pienso más bien en una *ecografía*, en la astucia de Eco de la que diré unas palabras, menos de una palabra, más tarde). Y además, ella es una signataria que pretende tan poco reivindicar la autoridad, el derecho de autor, la paternidad, la propiedad legítima de las representaciones: se mezcla con la muchedumbre, una entre otras en esta inmensa historia de las mujeres como historia de la pintura.

Y, como si nada, perdida en la ola de las visitantes, trama algo así como el vuelo-robot⁴ de Venus, entre mar y cielo.

⁴ Explicitamos el doble sentido de la palabra francesa *vol* que el autor pone en juego en este texto. [N. de los T.]

Inventando otra lógica de la cita,⁵ ella los cita, a esos grandes capitanes de la representación, esos pintores autorizados, pero sin citarlos, pues, a ellos tampoco, sin citarlos a comparecencia, sin que un gesto de justiciera redoble la violencia. Se burla suavemente (tendríamos que decir *a so capa*) de la representación magistral, burla su *corpus* familiar. Homenaje irónico quizás: habrá que revisar todo esto. Esta teoría de las mujeres, sólo la radiografía (más precisamente, sólo la *atraviesa* con rayos X, ya que su trabajo siempre *atraviesa*) después de haberla desnudado riendo, siempre cerca del agua, de la orilla, en tal momento del baño (Venus o Susana, Venus una y otra vez...), vedlo.

Sin faltarle (demasiado) al respeto, la emprende con lo más venerable.

¿Qué es lo venerable?

Suponiendo que tengamos claro lo que quiere decir venerar (*venerare*: ornamentar con gracia o con seducción o rezar respetuosamente; *venerari*: venerar, reverenciar, rezar), aún haría falta aclarar lo que se hace cuando, como ella, uno la emprende con lo venerable. La toma con él, la operación no es fácil. En esta historia de la persecución, Narciso, el pintor fascinado, también acaba siendo cazado por su imagen, excluido y perseguido: acosado.

Para comprender lo que hace ella entonces, de contrabando, cuando cita, no olvidar la mitología de la que tanto extrae. Acordarse así, por ejemplo, de *Las Metamorfosis* (quizás la obra aquí más consonante) y, en éstas, de la astucia de la sublime Eco. También ésta hacía ver que citaba, y no lejos de las aguas, justamente, siempre las aguas, que oyeron el gemido de Narciso cuando sueña, a muerte, con la secesión, con la secesión de sí mismo, lo bastante loco, lo bastante lúcido como para querer separarse al fin de lo que ama, el otro, alejarse de su cuerpo propio, a saber, de su imagen entre dos aguas reflejada. El amor de sí como otro en la separación, ésta es la solución elemental. El agua no deja de tener algo que ver tanto en esta crisis como en su solución. El amor en suma, siguiendo y según la secesión absoluta, según la absolución misma: ¡*O utinam a nostro secedere corpore possem!* Pero, ¿qué hizo Eco? ¿Qué había intentado *ya*, condenada por Juno la celosa a no hablar jamás la primera y a repetir solamente, un poco, el final, justo el final de la frase del otro, a citar pues un fragmento, incluso una cadencia? Eco había jugado con la lengua, irreprochablemente, como una intérprete a la vez dócil y genial. Había hecho ver que citaba, siguiendo a Narciso, ahí donde el fragmento repetido se volvía una frase entera, inventada, original y dicha, para quien pudiera oírla, en su propio nombre firmado Eco, sin que la prueba de su sello pudiera exponerla jamás a la venganza divina. Por ejemplo, Narciso: “¿Hay alguien aquí?” –“Alguien, aquí”, había respondido Eco (“*ecquis adest?*” y “*adest*” *responderat Echo*). O

⁵ “La cita pictórica no podría ser una cita literal como lo es la cita literaria, porque pasa por la mano y la manera del citador”, Colette Deblé (1993), *Lumière de l'air*, Creil, Dumerchez/L'Arbre Voyageur: 7.

también: “¡Ven aquí, reunámonos!” [...] “¡Unámonos!” le reenvió Eco (“*huc coeamus*” ait [...] “*coeamus*”, *rettulit Echo*).

En eso que resonó de entrada en mí, según lo que parecía así la estela de un eco, me sorprendí soñando, gracias a ellas, gracias a todas esas mujeres en pintura, justamente, soñando con el final de la palabra sin fin *aquarell[ll]as*. A lo que de entrada me mostré receptivo, confusamente, debo decirlo, hasta perder pie, es al agua (*aqua*) en la que tiemblan, nadan, vuelan o se deslizan esos cuerpos. Y a lo borroso como de una película entre dos aguas. Durante mucho tiempo he estado buscando la línea de flotación de estos cuerpos anfibios. Flotación de tantas mujeres singulares: no tanto según ondas, oleadas u olas marinas, no tanto según el abismo de un océano a cuerpo perdido, apenas quizás según una *escurridura*, como diría ella⁶ de una pintura lluviosa, de lágrimas o de esperma, aunque fuera de ballena o de cachalote, *spermwhale*⁷ no, sino *entre dos aguas* que son también la misma, el mismo elemento (“Si fuera un elemento, sería líquido... ballena...”): el agua del nacimiento de entrada (el líquido amniótico que chorrea de un cuerpo recién nacido que se empeñaría en moverse aún entre las piernas de la mujer para buscar a ciegas, a tientas, la vía láctea), y luego (es decir) esta agua en la que, la única, la misma, se baña el negativo de una fotografía –cuando la revelación tiembla de verdad, tiembla con todo su cuerpo y nos ofrece una imagen turbia, aún inestable, flotante como una asociación de sueño, la reflexión de lo que pronto se fijará sobre la película: inminencia de lo que no tardará ya en darse en persona, en la misma piel: por ver, sino ya que–

Como el de Narciso pero de un modo muy distinto (cuerpos de mujeres expuestos a falta de narcisismo), estos cuerpos son intocables y sólo tengo palabras, trozos de vocablos en suspensión (Colette Deblé: “Pinto para no hablar. Las palabras me hieren. Yo hiero con palabras. Que nos abrumen con palabras, que nos dejen faltos de palabras, siempre es ejercer un poder”, 1993: 16). ¿Intangibles, estos cuerpos? Lo serían ya en su espectro, en su ser de representación –pero ¡qué relación tan extraña mantienen con la representación! La deshacen quizás representando representaciones de cuerpo de mujer, toda una intriga. La impresión de cada dibujo parece impregnada, preñada, imbuida de, embebida en memoria: basta con saber mirar el tierno papel secante desde el otro lado y obtendréis una verdad nueva, en sus formas ensanchadas, móviles, en lenta expansión: invasión

⁶ “Mi materia pintada está hecha de escurriduras, de salpicaduras, que confunden la imagen y la constituyen al mismo tiempo” (Deblé, 1993: 19). “Confunden” y “constituyen”, dice. Todo está dicho, fundir y fundar, sobre el trabajo bullicioso de estas aguas: fundan, hacen y dejan fundir, hacen la imagen deshaciéndola, la “constituyen” “confundiéndola”, la fundan, la imprimen, la instituyen, le dan sus perfiles, y la hacen advenir en su acontecimiento por lo borroso mismo que desplaza y tiembla la línea. En su impresión húmeda, el cuerpo aparece allí donde tiene lugar, a través de su elemento, el elemento de ella, en el medio acuático del *entre-dos*: aquí es *constituir confundiendo*, más allá, volveremos sobre ello, es *borrar subrayando*.

⁷ Me permito hablar inglés porque Colette Deblé se refiere a menudo a California (“Mis grandes cuadros vienen después de mis viajes a California”, 1993: 14) y a menudo se ven pasar ahí, cerca de la costa, familias de ballenas.

de las carnes. La escurridura anega, desborda y absorbe la línea pero sin hacerle jamás violencia, le concede la gracia de una nueva transparencia. Se la concede a sí misma.

Y sin embargo: más allá del contacto, entregados al *tacto absoluto*, a la caricia que consiste en tocar sin tocar, esos cuerpos inaccesibles siguen siendo singulares, cierto, absolutamente solos, solitarios, insulares, pero inventan tanto como reciben su singularidad de una insistente repetición. Por una parte por pertenecer a una *serie* –una galería, el ala de un museo exponiendo tales representaciones canónicas de la mujer en pintura, no, de más de una sola, y la serie no disuelve jamás la singular o la plural en algo mayúsculo como la Mujer en la Pintura. Por otra parte por lo que *citan*, reproducen y dan a pensar, en su incoercible surgimiento, desde su primera generación, la esencia del engendramiento, a saber, de lo que llamamos la reproducción. El agua del nacimiento, decíamos (reproducción, generación), como el estanque mismo, la piscina, el vidrio y el cristal, el vaso para beber, la vitrina, la ventana y la lluvia, el *aguacero*⁸ a través del cristal, el baño de la revelación fotográfica (escritura de la luz en la reproductibilidad técnica: revelad pues vuestras fotos, a partir de ahora, en un líquido amniótico). Serie, cita y recitación no merman para nada la unicidad de cada uno: de cada una.

¿Qué es esta serie-cita? ¿Qué se está haciendo cuando se cita, se alucina y se solicita en pintura? Se toca necesariamente el original, se echa mano de él, se empieza un nuevo cuerpo a cuerpo, se da nacimiento a otro cuerpo, se da a luz –el efecto de verdad de lo antiguo. Algo distinto de un inconsciente. Es todo nuevo. Salvado de las aguas. Pero aún danza en algún elemento marino. Ingravidez. La tierra de esas mujeres en silencio ha dejado la tierra.

El vuelo-robo de Venus. Completamente otra si cabe. Secesión. Disidencia. Desde ahora errante como un hidroavión perdido en la vía láctea.

Querría explicarme tomando mi tiempo, *girando alrededor*, eso a lo que se está reducido con las palabras cuando éstas se atarean junto a cuerpos inaccesibles.

¿En qué signo, de entrada, presentir la fuerza de un dibujo, su fuerza expuesta, por supuesto, su fuerza de exposición, y vulnerable, pues, retraída ya, su extrema fragilidad también? Quizás, entre otras cosas, en la calidad del silencio que ordena. ¿Conminaría un dibujo a no nombrar?

¿Qué? Aquí, por ejemplo, lo que llaman todavía el cuerpo y la mujer, el cuerpo propio de la mujer. El primer error consistiría en precipitarse hacia esas palabras para nombrar tales dibujos de mujer. Y decir: he aquí, aquí presentes, dibujados, firmados y designados⁹ por una mujer que sabe

⁸ En francés "*averse*", que el autor escribe en cursiva para señalar el eco de "*tr-averse*" (atraviesa); literalmente lo que hace Colette Deblé con sus *lavis*: hacer resonar en eco y atravesar con lo líquido. [N. de los T.]

⁹ En francés "*signés et désignés*", significando también literalmente "firmados y des-firmados". [N. de los T.]

manejarlos para jugar con ellos, cuerpos de mujeres, reproducidos o representados *según* puestas en escena canónicas de la historia occidental, desde la prehistoria misma de la pintura, etc. Y la historia empezaría entonces y la gran y venerable historia volvería a caer en la infancia prehistórica. Primer error porque lo mal nombrado en general, y por definición, es siempre un cuerpo (no el otro o el opuesto del alma, del espíritu, de la conciencia, no, un cuerpo único, “psique extensa”, como decía Freud, una cosa *absoluta* (desligada, sola, analizada, absuelta), una cosa tanto más difícil de decir en su secreto por ser un sexo que no tiene contrario: un sexo no tiene contrario, ya veis, he aquí la verdad, haría falta saberlo aceptar o manejar). Y si el cuerpo de la mujer es más un cuerpo y siempre, pues, peor nombrado (éste sería quizás el complot de esta exposición, el nudo de una intriga que la dibujante cuenta, analiza o deshace en silencio), es que esta memoria de la representación, este museo académico de la feminidad, quizás lo habrá calculado todo, para y contra su verdad: para esconderla exhibiéndola, para violentarla a fuerza de respeto o de prohibición. La ironía de Colette Deblé sólo puede hacer jugar la verdad contra la verdad: bajo el aguacero o en el momento del baño, (des-)pinta, viste y desviste, deshace la pintura y de un golpe rehace todo, da a ver lo que ella ve a través de su visión, a través del cristal de su ventana o el ojo de un telescopio. Ya que es una visionaria de los cuerpos, un poco loca, un poco alucinada, rompe a reír con cada una de las apariciones, como si no esperara ver, casi ni se lo cree, lo que acaba de ver, a través de lo que ve –y que vosotros veis aquí: *a través*, a través de la cita amniótica, la congelación de la imagen ecográfica o la alucinación onirradiográfica, veis ese *a través*, eso *a través* de lo cual ella da a ver, por ejemplo, Leda bebiendo [*buvant*] como un papel secante [*buvard*] con el Cisne de Veronese que acoge en su boca, o también (como otra visitación) la Venus en levitación de Lorenzo Lotto, o las *Tres Gracias* de Rubens en el Prado, esta cinematografía de una ronda, de más de una ronda, ello se mueve todavía y ello danza. Ved que ella ve *a través*, ve *lo que atraviesa*, a través de ella, a través de la travesía, a nado, el “*a través*” que es justamente su gesto, su *ductus* o su genio, su poderoso *través de* pintora-dibujante. Ella misma escribe y describe su *través*, su amor por la travesía, en plena agua, “*a través*” –y así hace trabajar la cita en pintura, el trabajo de la cita como trabajo del parto. Trabajo de una parturienta. Recordado o anticipado en la *pregnancia* de las generaciones. El *trabajo a través* pero a través de los elementos sin resistencia aparente: el aire y el agua para un pez volador, el desplazamiento sensual de un mamífero de océano a la vez muy pesado e infinitamente ligero. Estas cosas elementales, estos medios son aún más difíciles de decir y de mostrar, por ser diáfanos y simples como el día; efímeros como el aguacero. Gramática de las generaciones. Serie-cita: “...prosiguiendo este *trabajo día tras día*, persigo una especie de *diario íntimo cotidiano a través de la historia del arte*” (Deblé, 1993: 7, subrayo yo, J.D.). Y aún más (esta vez C.D. escribe en mayúsculas, capitaliza siempre estas dos palabras, A TRAVÉS):

A menudo he sentido la violencia de la duración al pensar que mi madre había expulsado a mi hija A TRAVÉS de mí tal y como la historia del arte empuja su continuación A TRAVÉS de cada artista. Mi proyecto es visualizar este empuje a TRAVÉS de un trabajo paciente y ambiguo de la cita porque borra y subraya a la vez el gesto personal: 888 dibujos¹⁰ son un largo camino que jalono con autorretratos delante de la ventana, no para firmar, sino para dar puntos de apoyo al efecto del trabajo. (Deblé, 1993: 7)

Ella trabaja. Mucho, todo el rato. Todo pasa, todo sucede a través del trabajo (“a través del trabajo paciente y ambiguo”, “el efecto del trabajo”), a través de la doble operación de la que hablábamos y que consiste justamente en *atravesar* dos veces, para *imprimir* y para *impregnar*. Trabajo *con vistas*, con vistas a la vista, trabajo con vistas al nacimiento, pues, el que sólo trae al mundo dando a luz. Pero este trabajo es también un juego. Ella juega –con la autoridad (que *hace falta* –faltante).

¿Cómo se reengendra el autorretrato en la cita? ¿Cuál es el cristal de esta ventana-espejo a través del que tú, el otro, apareces? “A TRAVÉS del torno, y he aquí los ‘ladyablogues’. Soliloquio interior, yo me hablo A TRAVÉS de mí, tú te hablas A TRAVÉS de ti y de mí” (Deblé, 1993: 12).

Hacia ti y hacia mí. Pronuncia Eco en su nombre. Narciso (demasiado tarde pero ya no hay más tiempo irreversible para esta historia o para este mito), en el momento de decir “Adiós” (*Vale*) y de hundirse en las aguas de la Estigia donde todavía se contemplaba, es un poco como si no solamente hubiera oído la declaración de Eco, sino comprendido su lección. Le habría revenido, la lección, desde el adiós. Más allá de la voz, como una lección de pintura, más allá del adiós que ella refleja o cita todavía (... *dictoque vale* “*vale*” *inquit et Echo*).

Traducción de Joana Masó y Javier Bassas

© Marguerite Derrida

¹⁰ Esta serie limitada a 888 *lavis* se ha convertido ya, según la artista, en una “infinitad” [N. de los T.].

LAVIS
COLETTE DEBLÉ

En las páginas que siguen se reproducen algunos de los *lavis* citados por Jacques Derrida, junto con otras obras de Colette Deblé.

Jein. Jacques Fenchère
1807-1852
Léda et le cygne



Michel-Ange
le péché original



Tintoret
Suzanne et les
vieillards
après 1560.



Titian
1506-1576
The Death of Adonis



1.9.03

Tintoret
1518-1594
Adam et Eve



9.2.99

Velasquez
Vénus au miroir -
1650

