
El trazo a ciegas*

Diego Salcedo Fidalgo**

RESUMEN

Recibido: 23 de julio de 2014
Evaluado: 20 de septiembre de 2014
Aceptado: 22 de octubre de 2014

Este artículo se propone situar y determinar la subjetividad manifiesta en el trabajo artístico de Lorenzo Jaramillo (1955-1992). En particular, su obra final *Los hombres yacentes* (1987-1990). La subjetividad en este estudio se refiere a una *tensión velada* que se establece entre su producción artística y la recepción. Se trata entonces de poner en juego los interrogantes sobre las interpretaciones convencionales de la historia del arte colombiano y abrir un campo de contingencia reflexiva sobre la subjetividad, vacío importante en las teorías y conceptos en el contexto local. Para esto, se utiliza el texto *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* de Jacques Derrida, porque abre las perspectivas de mirada que se ajustan a un pensamiento estético de la imagen, pero que establecen un relato potencial, un diálogo a través de conceptos claves que aparecen en su texto respecto a la subjetividad, a saber: la identidad, la otredad, la alteridad y la imagen.

Palabras clave: subjetividad, imagen, desnudo, ceguera.

* Artículo de investigación, resultado del primer año de doctorado. Sin financiación. Cómo citar este artículo: Salcedo Fidalgo, D. (2014). El trazo a ciegas. *Hallazgos*, 12 (23), 19-29 (doi:10.15332/s1794-3841.2015.0023.001).

** Profesor Asociado, Departamento de Humanidades, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia). Correo electrónico: diego.salcedof@utadeo.edu.co

The blind stroke

ABSTRACT

This article intends to place and determine the subjectivity manifested in the artistic works of Lorenzo Jaramillo (1955-1992). Specifically, his final work the lying men (1987-1990). The subjectivity in this study is referred to a veiled tension that exists between his artistic production and the reception. It is then about putting into play the questions on conventional interpretations of the history of Colombian art and open a field of reflective contingency on subjectivity, significant gap in the theories and concepts in the local context. For this, I use the text *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* by Jacques Derrida because it opens the perspective look that adjusts to an aesthetic thinking of the image but that establish a potential story, a dialogue through key concepts that appears in his text regarding subjectivity, namely: Identity, otherness, alterity and image

Keywords: Subjectivity, image, nude, blindness.

Received: July 23, 2014

Evaluated: September 20, 2014

Accepted: October 22, 2014

O traço a cegas

Recebido: 23 de julho de 2014

Avaliado: 20 de setembro de 2014

Aceito: 22 de outubro de 2014

RESUMO

Este artigo tem como objetivo localizar e determinar a subjetividade manifesta no trabalho artístico de Lorenzo Jaramillo (1955-1992). Em particular, sua obra final *os homens jacentes* (1987-1990). A subjetividade neste estudo refere-se a uma *tensão velada* que se estabelece entre a produção artística e a recepção. Trata-se então de por no jogo as interrogantes sobre interpretações convencionais da história da arte colombiana e abrir um campo de contingência reflexivo sobre a subjetividade, importante lacuna nas teorias e conceitos no contexto local.

Para isso, eu uso o texto *Memoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* de Jacques Derrida porque abre as perspectivas de olhar que coincidem com um pensamento estético da imagem, mas estabelecendo uma história potencial, um diálogo através de conceitos-chave que aparecem no seu texto respeito a subjetividade, a saber: A identidade, a outredade, a alteridade e a imagem.

Palavras-chave: Subjetividade, imagem, nu, cegueira.

INTRODUCCIÓN

Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruin es un texto que nos confronta con la búsqueda interior y el origen creativo desde un lugar tan singular como lo es la ceguera. Es un camino laberíntico en principio que exige una particular atención a aquello que describe a través de una selección de obras artísticas e interpreta en términos de conceptos. Dichas interpretaciones sirven para entender y establecer conexiones con la investigación desarrollada en torno al trabajo artístico de Lorenzo Jaramillo. Esto constituye tanto la posibilidad de encontrar elementos de contacto referenciales respecto al dibujo, caso de Lorenzo Jaramillo, como a las posibilidades creativas de la escritura en historia del arte. En breve, el texto de Jacques Derrida se aleja del asunto críptico de su obra filosófica para acceder a un terreno más fértil en el aspecto creativo y cercano a las prácticas que me han acompañado en este camino (historia del arte, museología, curaduría).

El texto constituye una mirada sincera y personal de lo que acontece también en su vida. Un capítulo de ceguera que como bien advierte él no trata de un diario de ciegos o algo por el estilo. La apertura de la lectura proporciona un criterio íntimo de quién lo lee y configura su propia interpretación. Sin desconocer los elementos que pueden ser útiles en términos académicos, *Mémoires d'aveugle* se convierte en un recorrido cercano a lo místico, los restos de obras artísticas que constituyen un sentido diferente al de la tradición histórica. De forma constante, las obras seleccionadas y sus referencias denotan la trascendencia y el contacto con lo invisible que se vuelve visible.

En una primera parte me permitiré exponer lo que me sensibiliza y consciente decir sobre la narración de Derrida para proseguir con ciertas interpretaciones de las obras que él escoge. Enfrentarse a la imagen es corroborar de alguna forma parte de la identidad que uno es. Aquí intentaré desde ciertas asociaciones “libres” visibilizar un sentido “original” de lo que veo: ¿qué significa ser un “verdadero” observador y cómo se accede a ello? Proseguiré con ciertas alternativas interpretativas e interrogantes que se abren en afinidad a los dibujos de papel de Lorenzo Jaramillo.

LA INTIMIDAD DE LA CEGUERA

A pesar de su reiterada afirmación de no tratarse de un diario, *Mémoires d'aveugle l'autoportrait et autres ruin* traza un camino genealógico de la ceguera en la historia del arte, génesis en el sentido de una encarnación¹ a través del mundo y de las representaciones. Las referencias bíblicas y ciertos mitos clásicos nos remiten constantemente al principio de un fin, el fin de una historia —las ruinas de la memoria— para el inicio de “otra”, la puesta en escena de la alteridad y el pensamiento. Para esto Derrida utiliza el dibujo como núcleo del origen, el dibujo antecede al acto de pintar, es la esencia de una revelación. A través de él aparece el índice, aquel que indica algo más allá de lo aparente. No basta con mirar, el dibujo es ciego ante la mano del artista que testifica sin ver. Es más un acto meditativo que surge de una observación interior.

1 Encarnación es un término que he utilizado desde el inicio de la propuesta investigativa sobre Lorenzo Jaramillo. En este caso se refiere a tres conceptos importantes: incorporación, imagen, misterio e idea que se personifican en la interpretación de quién se enfrenta a lo visto (obra artística, dibujo, imagen).

¿Cómo interrogar la propia imagen, los trazos que deja, los diálogos que se construyen? En *Memorias de ciego*, Derrida construye la imagen desde el autorretrato, el retrato de sí mismo en cuanto que espejo. El dibujo y las escenas representadas nos devuelven la mirada —el *regard*, en francés me parece más adecuado— en la construcción de la identidad. Más que un discurso teórico o filosófico (lo es) el recorrido que establece Derrida toca las fibras de la sensibilidad. Está más próximo, en mis términos, a la intuición y a la necesidad del otro para entenderse a sí mismo.

La búsqueda de referencias para enriquecer el ensayo y nutrirme de cierta información llegó de manera espontánea, referencias del pasado y el presente para la integración de lo que el texto me sugiere. Entre ellos los poemas de Chuang-Tzu, los de Sri Aurobindo, en particular, Savitri; *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll y *Mujeres que corren con lobos* de la psicoanalista junguiana Clarissa Pinkola. Lo que se alude en estos textos desde mi perspectiva es lo que Derrida denomina como *otredad*, una búsqueda incesante por saber quién se es. En esa medida el asunto de la identidad constituye un elemento clave en el “viaje” que propone Derrida por los museos y sus obras. Un itinerario singular, muchas veces críptico; por tanto, utilizo el recurso de la intuición en esta navegación a “ciegas”.

En el cuento *Vasalisa la sabia* de Clarissa Pinkola, nos adentramos en el camino de acceso a la profunda iniciación, “entrar en el bosque” (Pinkola, 2005, p. 124). Este bosque no es otro que el del alma y su recorrido infinito, encarnado en la “experiencia”. Más allá de las obras, Derrida propone

una iniciación similar pero en este caso la del pensamiento. Si el otro, en Pinkola, es Vasalisa, la iniciadora del viaje interior, por tanto la que produce el cambio espiritual; en Derrida son las memorias de “la ruina original”, las aporías de un “retrato total” (Nachtergaele, 2011, p. 2) las que nos conducen al interior. La alteridad en este caso es ponerse en el lugar de ese otro por medio del espejo: las obras artísticas. Aún más, la ceguera nos conduce como Vasalisa, al verdadero *ethos*, en este caso más como una referencia de morada: la construcción de sí mismo, el discurso a través del ciego en el camino de la “ruina”. Una “espectralidad identitaria”, como lo atribuye Magali Nachtergaele a través del dibujo y las pinturas. Quizás es esta identidad la que permite navegar con libertad a través de sus palabras, el observador que es el otro, es decir, uno se vulnera al entender que más allá de la ceguera está la verdadera visión.

Asistimos entonces a una construcción subjetiva² que no es cerrada, ni finita, que implica no solo la experiencia de mirar e interpretar, sino también la posibilidad de solicitar el otro en la construcción del uno, en un efecto de reflejo. Es algo similar a lo que vive Alicia a través del espejo y lo que encuentra al otro lado, llevando hasta sus últimas posibilidades los juegos de palabras, las parodias de su propia invención, de su ruina.

2 La subjetividad va cobrando un sentido más propio. El texto de Derrida me ayuda a situarla en tres nociones principales: identidad, alteridad y otredad. Una reflexión identificadora por medio de la imagen, vía la imagen.



La *Bienheureuse pasitea Crogi* de Francesco Vanni y *Autoportrait dit l'homme blessé* de Gustave Courbet. Imágenes tomadas del libro: Derrida, Jacques (1990). *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et d'autres ruines*. Reunion des musées nationaux, París.

DE LAS RUINAS A LAS OBRAS

La ruina es la experiencia misma, como bien lo explica Derrida, no en el sentido de la destrucción o el abandono de un pedazo; es el continuo construido y reconstruido, desde el origen hasta su presente transformación. Desde esta perspectiva, las obras de arte aparecen y desaparecen en un ciclo de vida-muerte infinito en el tiempo y el espacio. Como consecuencia, el tiempo deja de ser lineal con un principio y un fin, deviene sincrónico y eucrónico.³

Las esencias femenina y masculina reveladas en un mismo retrato de ciego. La ceguera al igual que la ruina son términos para Derrida que constituyen lo "contrario". La ceguera es la posibilidad de ver más allá del velo, es traspasar la realidad aparente y salir del círculo de lo común, de la esclavitud y marginalización. Destapar el velo es ver, pasar la frontera de lo visible y descubrir lo que es. La ruina sucede por medio de la contingencia, es decir, por el dibujo. El dibujo antecede la pintura, el retrato, el tema y la composición de la pintura, es el original en forma de trazo, de índice que guía sin mirar. ¿Qué hace el ciego à tâtons (tantaando)? Traza el dibujo, figura la forma, reconoce las texturas pero no las ve. Las imagina, las recrea y accede a otra extensión, lo aparente y lo que miro es lo que ciega. Hermann Hess, en un corto cuento sobre ciegos, alude a esta experiencia: en un hospital de ciegos, todos conocedores de esta exploración, reconocían las formas y olores de las cosas, desde vinos succulentos hasta texturas de finos textiles. Catadores absolutos del sentido pierden su "secreto"

3 Atemporalidad revolucionaria es un término utilizado por Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo* (2008).

cuando intentan por medio del “error” distinguir los colores de las cosas. El engaño está en que un ciego no puede ser un experto en colores porque no los puede ver, intentar reconocerlos como el vidente es una pretensión al fracaso. El cuento nos lleva al mundo de las apariencias en las que estamos atrapados, en realidad no vemos nada, como afirma Daniel Arasse en su libro *On n’y voit rien* (2000). Las pinturas según él revelan su potencia y “nos deslumbran, demostrándonos que no vemos nada de lo que nos muestran” (Arasse, 2000). Al respecto Derrida coloca lo invisible en lo visible, nos desnuda sin el desnudo y “sorprende a lo que no se deja sorprender, podemos dibujar con los ojos cerrados” (Derrida, 1990). En esto consiste el juego con la alteridad, “el autógrafa del dibujo es una máscara”, y al quitársela surge la experiencia colectiva, la otredad.

Hay dos retratos yuxtapuestos en momentos diacrónicos, el primero del siglo XVII y el segunda del siglo XIX, reunidos en un mismo instante *Ecce Homo*, “he aquí el hombre”, la escena sucede casi justo antes de mirarla, el instante mismo del trazo ciego es el de los ojos cerrados dentro de las tipología *Vir Dolorum* Cristo doliente, Cristo del dolor, Cristo de la paciencia, Cristo pensativo, Cristo en desgracia...

¿Qué ha pretendido por tanto la historiografía? Registrar los tiempos de experiencias distorsionadas, “La Historia raramente registra las cosas que fueron decisivas pero que ocurrieron detrás del velo, pues ella sólo registra lo que ocurre en el frente de la cortina” (Sri Aurobindo, 2011, p. 26). Qué mejor respuesta que la que nos concede Sri Aurobindo respecto al relato histórico.

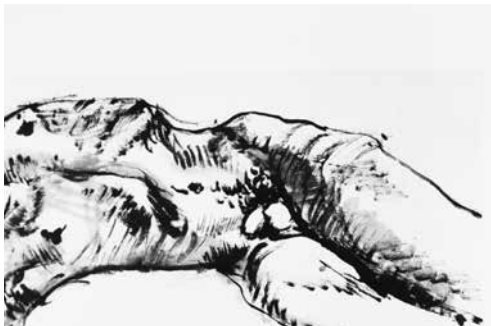
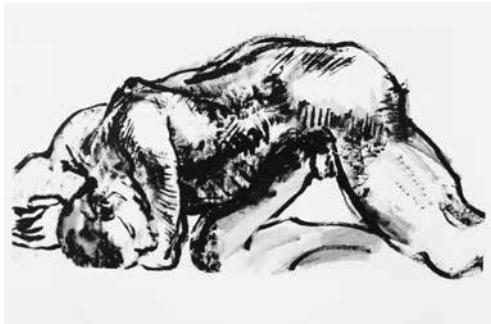
¿Qué es lo que hay detrás del velo de estos dos retratos? La herida interior, el signo de la “desnudez viva”, casi sexual, extática, mortífera.

El rastro, el trazo, el dibujo son actos si se quiere preexistentes de la pintura. El retrato es el autorretrato “arquetípico” del otro, esencias derivadas de la historia y de los roles que han ocupado en la vida humana. Los museos están saturados de estas formas y yacen “muriendo” esperando un nuevo ciclo interpretativo que cobre un verdadero valor de significado. Derrida nos conduce al abismo del que ve, aquel capaz de develar antes que revelar. Desmontado el relato histórico, emerge el diálogo con la noción de historia construida a través de los ojos “ciegos” del que pone en escena lo invisible.

Los hombres de papel

Son una serie de desnudos de los cuales el artista colombiano Lorenzo Jaramillo realizó aproximadamente treinta. Este trabajo se ha exhibido en pocas ocasiones y su circulación ha sido escasa en las galerías. El Fondo de Cultura Económica expuso en 2011 una gran parte de los que quedan y conserva su hermana Rosario. Fue allí donde tuve el primer contacto visual con ellos y de los cuales me voy a referir.

De los 26 que había en esta exposición, escogí cuatro para esta reflexión. No hubo una preferencia en particular ya que la selección fue “automática”. Este primer reflejo me sugiere que estas decisiones son muchas veces las acertadas y están vinculadas más a una serie de conexiones tanto mentales, físicas y emocionales que hace el observador ante la obra. La opción de esta mirada es una operación que relaciona las fuentes primarias,



Imágenes tomadas del Catálogo Lorenzo Jaramillo, Seguros Bolívar, 2002, pp. 162-163.

las entrevistas y los relatos sobre Lorenzo con la observación que yo realizo. Para esto me remití a un análisis formal de los cuatro dibujos en su conjunto, en el cual la descodificación de diferentes aspectos que van desde la identificación (título, dimensiones, técnica) hasta la composición me permiten aplicar una metodología de la etnografía, la de la antropóloga de origen cubano, Ruth Bihar. Dicha metodología es denominada el *observador vulnerable*, es aquel que se deja permear, vulnerar por la experiencia y el encuentro con el otro. Así mismo, el observador vulnerable es, en palabras de Behar, “el que es capaz de establecer conexiones profundas entre una experiencia personal y el objeto de estudio” (Behar, 1996, p. 13). Es a través de esta metodología de la observación que puedo aclarar un poco más el asunto de la subjetividad que implica mi estudio.

Hombres yacentes u *Hombres de papel*⁴ es un título que me puso a pensar en su significado y si detrás de él había algo oculto. El yacer es una acción del cuerpo de estar tendido horizontalmente; en efecto, toda la serie está realizada en esta dirección. Sin embargo, pese al formato, los hombres de Lorenzo están tendidos de manera horizontal, todos generan alguna distorsión, un movimiento contraído, una ondulación dependiendo de las diferentes poses como los capta. Este dato me impulsó a mirar otros posibles significados del sentido *yacente*. Si para Jacques Derrida la ceguera fue la forma de “desocultar” el significado de las obras (Derrida, 1990), el yacer en este caso me permite vislumbrar por un lado la

4 Hago hincapié en esta referencia, pues el soporte es papel de arroz, propio para la caligrafía en tinta en la tradición oriental japonesa y china.

alusión a la muerte y, por el otro, la copulación. Las dos acepciones tienen que ver con las experiencias de Lorenzo, los desnudos son realizados entre 1987 y 1990, un periodo en el que se enferma o intuye la enfermedad que inevitablemente lo llevará a la muerte.

¿Son los fantasmas del deseo que lo arriman a su tumba? En la entrevista realizada a dos de sus amigas más cercanas y que lo acompañaron en su última etapa, surgió el viaje a la India. Una invitación de Inés Reichel, en ese momento cónsul para Colombia en Nueva Delhi, y de paso la organización de una exposición promovida por ella. Cuando Reichel le preguntó qué obra había traído, Lorenzo desenrolló los hombres de papel. La observación de esta anécdota me revela por un lado la flexibilidad del artista, su humor y la capacidad para adaptarse a los viajes que le encantaban; por el otro, el sentido profundo que significó el viaje a la India y sus compañeros, los dibujos de papel enrollados como los rollos vietnamitas, fáciles de transportar. Volver la mirada a los yacentes luego de esta mediación, cambia por completo la posibilidad de aproximarlos. Algo en lo que insiste Ruth Behar, y que comparto con ella, es la gran dificultad que tiene la academia por vincular este tipo de singularidades en la interpretación. Pese a la experiencia subjetiva (la vida del artista) la perspectiva objetiva no se pierde, la obra y su recepción en la voz de mi interpretación: la afición por la comida y la simpatía sexual por los hombres.

¿Constituyen los yacentes una posibilidad de leer su enfermedad, el deseo por los hombres, el acto fatídico del deseo que lo

lleva a su muerte? ¿Es la tinta en el papel de arroz un indicio de sus experiencias?

¿Qué veo? Cuatro cuerpos masculinos apoyados en posturas diferentes, 1) pasivo-receptivo; 2) contorsión arqueada; 3) garabato; y 4) despenancarse. Son desnudos masculinos y en ellos la desnudez es indisociable de la virilidad, es decir, todos tienen pene.

1. *Pasivo-receptivo*

Un plano que constituye la línea hecha por la tinta en postura de copulación, un volumen dado por la mancha gris, lo positivo y lo negativo del plano que se va completando por esa relación. Es como una silueta, una radiografía que interpone al objeto (modelo) entre lo que irradia, el trazo, la línea negra y la tinta con partes más densas en diferentes tonos de grises. Aparecen las fisuras, las grietas y los poros expuestos ante el receptor que puede convertirse a su vez en emisor. Con esta descripción sobre la forma y su contenido no llego al sentido simbólico como tradicionalmente lo hubiera podido hacer. Las experiencias y vivencias de Lorenzo, reminiscencias de su hermana y sus amigas me permiten revelar su “otro” significado, el hombre como objeto de deseo, la insinuada copulación, yace atento a la mirada del observador.

2. *Contorsión arqueada*

Un cuerpo sin extremidades yace arqueado en el papel. Restos de tinta en forma de puntitos recorren el contorno como rastros del pulso en el momento de pintar. En este desnudo me llamó la atención la forma flexionada y el detalle de la columna. Pese a su formato horizontal, el cuerpo sin cabeza,

ni manos, ni pies produce plasticidad y movimiento. ¿Qué significa esta columna vertebral? Es un órgano vivo, un tallo longitudinal, que permite el movimiento y que sostiene el cuerpo humano. Sobresale la caja torácica que a su vez cumple la función de proteger los órganos. La realización durante cuatro años de este proyecto, por parte de Jaramillo, permite entrever la relación obra-vida. ¿Algún daño interior en el cuerpo se manifiesta? La enfermedad ya está, existe, inconscientemente la vive, la siente. Podemos afirmar que a través de este cuerpo “mutilado” se da una forma de mirarla, de reconocerla. Es una segunda radiografía del interior. La línea gruesa que contorna el cuerpo es el flujo de la vida, la sangre en tinta que recorre el desnudo.

3. *Garabato*

De las axilas salen los vellos, rasgo de la virilidad. Como el primero, son los únicos en esta observación que tienen cabeza y rostro. Un ciclo de vida-muerte es lo que puedo sugerir en esta comparación. Dos desnudos con identidad y dos decapitados. Lorenzo, según su hermana, convivía con los extremos, la vida como una montaña rusa, en su continuo del vértigo entre el culmen y la caída.

La caja torácica en el sentido radiográfico que le he dado es un estudio de la respiración; recorremos la zona del abdomen en una exhalación, prosigue el pecho en una inhalación. La cara es un garabato. Hago aquí una posible alusión a la danza de la Costa Atlántica “Garabato”, que caricaturiza un enfrentamiento entre la vida y la muerte. Invocación de las *Talking Heads* de 1982, unos rasgos “mal” hechos cuando se sabe escribir, escribir en el cuerpo, conoce el dibujo y la anatomía humana.

4. *Despernancarse*

Sobresale la “v” de las piernas, “la piel que habito”, un cuerpo sin cabeza, la caja torácica protuberante, la pierna derecha suelta, la postura sostenida por la contracción de la pierna izquierda, desaparecen nuevamente las extremidades como en contorsión arqueada. Tres trazos con énfasis en la huella de franjas negras completan un triángulo en tres puntos de tensión, el hombro, la cunca de la rodilla derecha, la ingle izquierda, todas puntos articulares del movimiento, ¿qué es lo que voy a recibir?

Desde esta aproximación, lo que intenté fue posibilitar un diálogo entre la interpretación desde la observación y el análisis formal de la obra con la de la vulnerabilidad del observador. Esta es el archivo y las posibilidades metodológicas de la investigación, las entrevistas y los testimonios que surgen de ellas. Como bien lo afirma Behar en su libro de *Vulnerable Observer*: “el testimonio como una forma clave de aproximación y transformación de la realidad [...] los géneros de la vida histórica y las historias emergen con el testimonio” (Behar, 1996, p. 33).

La vulnerabilidad en este caso tiene que ver con la observación de esos momentos claves en la vida de Lorenzo y que se refieren a situaciones como la enfermedad, la vida, la muerte permeados por las emociones y sus obras. No se requiere de una completa mirada autobiográfica, sino de un entendimiento clave de cuáles aspectos del “ser” son los filtros más importantes por los que se percibe el mundo, y de manera particular, el tema que se estudia (Behar, 1996). Los hombres de papel son un escenario de trazos y líneas, de tinta y puntos suspendidos en un espacio de tiempo indeterminado.

“Se montrer nu, montrer la nudité, le nu qui n’est rien sans la pudeur, l’art du voile, de la vitre ou du vêtement.” “Mostrarse desnudo, mostrar la desnudez, el desnudo nos es nada sin el pudor, el arte del velo, del vidrio o del vestido”. (Derrida, J. 1990).

Al igual que Derrida, Lorenzo se desnuda ante el dibujo, ciego y yacente entre la muerte y la vida, se sorprende aún de la existencia. Los dibujos de papel son el rastro de su autorretrato, expandidos al otro que los contempla y significa en principio objetivamente la muerte de la ceguera. El otro puede ver lo que el artista no ve, deja como huella lo inmanente en el trazo, la referencia de aquello que es posible, el ciego puede siempre devenir el vidente, el visionario.

Llegado a este punto, la travesía por este fascinante y sensible recorrido me conduce a la pregunta de cierre: esa repetición del otro en uno mismo, es decir, el fantasma, el ciego, la ruina y demás, implicaría cerrar el ciclo temporal y sus diferentes planos en una apuesta que integre el retorno al original.

REFERENCIAS

- Arasse, D. (2000). *On n’y voit rien*. Folio essais. París
- Aurobindo, S. (2011). *Letters on Himself and the Ashram*. Pondicherry Publication.
- Behar, R. (1996). *The Vulnerable Observer*. Beacon Press. Boston, Massachusetts.
- Caroll, L. (1973). *Alicia a través del espejo*. El libro de bolsillo. Buenos Aires.
- Derrida, J. (1990). *Mémoires d’aveugle, L’autoportrait et d’autres ruines*. París: Reunion des musées nationaux,.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Hesse, H. (s.f.). *La fábula de los ciegos*. Recuperado de http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/hesse/la_fabula_de_los_ciegos.htm
- Pinkola, C. (2005). *Mujeres que corren con lobos*. Zeta. París
- Nachtergaele, M. (2012). Jacques Derrida, l’autre en soi.. Pre-print (Sandrine Lascaux et Yves Ouallet dir., Autoportrait et alt’érité, PURH, a` paraître).