

Shut your eyes and see Emergencias y medialidades de la forma

Franziska Humphreys *

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Paris, Francia

Recibido: 26/1/2020 – Aprobado: 18/2/2020

Resumen:

El *medio* puede ser definido como una condición de lo visible que vincula la percepción y el pensamiento, mintiéndose exento de todo intento de formalización. Al producir formas, el *medio* solo puede ser captado por las huellas, reconfiguraciones o desplazamientos que causa. En un retorno a la etimología de este término en Aristóteles y en su traductor latino, Tomás de Aquino, intentaremos ubicar el campo de tensión, entre el empirismo y la metafísica, que acompaña todo proyecto de teorización de él. En una lectura del comienzo del tercer capítulo de Ulises, estudiaremos la influencia de este debate en la literatura de James Joyce. Proponemos que Joyce inclina el problema filosófico hacia un principio poético ubicado en el corazón del lenguaje mismo. Así, Joyce crea nuevos cuerpos de lenguaje llevados por el ritmo que involucra el acto de interpretación en una experiencia sensorial necesaria a toda forma de comprensión.

Palabras clave: Teoría de los medios | Estética | Ritmo | Imagen | Lenguaje

Abstract:

Shut your eyes and see. Emergencies and medialities of the form

The medium can be defined as a condition of the visible which links perception and thought while remaining itself withdrawn from any attempt of formalization. Producing forms, the medium can only be grasped by the traces, reconfigurations or displacements it causes. By retracing the etymology of this term in Aristotle and his Latin translator Thomas Aquinas, we will try to situate the field of tension between empiricism and metaphysics which accompanies any attempt to theorize this concept. In a reading of the beginning of the third chapter of *Ulysses*, we will study the influence of this debate on James Joyce's literature. We propose that Joyce tilts the philosophical problem towards a poetic principle. Thus, Joyce creates new language-bodies carried by the rhythm which engages the act of interpretation in a sensual experience necessary for any understanding.

Keywords: Media theory | Rhythm | Aesthetics | Image | Language.

¿Qué hace que una línea negra se separe del blanco del papel para hacerse legible, que una secuencia de letras haga palabra, y que estas palabras hagan texto? ¿Cómo una mancha de color en un lienzo se convierte en una forma identificable, el ruido grabado en un disco se hace música, o las señales transmitidas por un dispositivo de comunicación devienen mensaje? Para identificar estos trazos diversos como escritura, pintura, sonata o, simplemente, un discurso dirigido a otro, nos basamos en algunos supuestos comunes que nos permiten distinguir el significado del sinsentido y la forma de lo informe. Una forma no tiene un estatuto ontológico en sí mismo, pero solo existe gracias a ciertas operaciones de diferenciación e inscripción que la hacen perceptible. Por lo tanto, la pregunta que nos hacemos no es qué *es* una forma sino

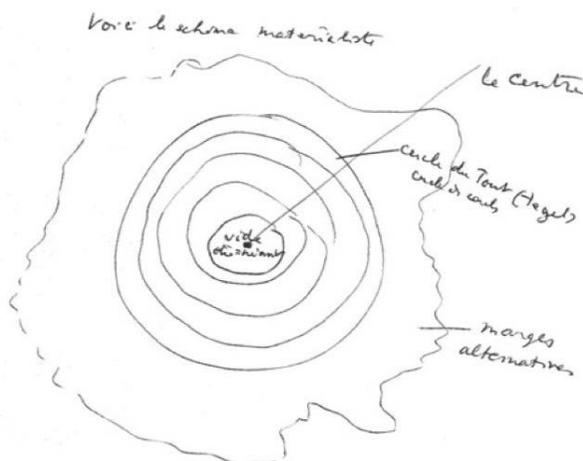
* franziska.humphreys@gmail.com

cómo se produce. En busca de un campo de investigación o experimentación en el que podamos profundizar esta pregunta, naturalmente recurrimos al arte, que siempre ha jugado con las condiciones de producción estética de la forma. Incluso podríamos definir las artes visuales, la literatura o el cine como procesos diferentes y siempre renovados que negocian la relación entre ciertas prácticas culturales y técnicas, y el surgimiento de formas estéticas.

Para comprender mejor esta triangulación entre estética, lenguaje y técnica, quisiéramos asociar nuestra reflexión sobre las condiciones de surgimiento de la forma a una discusión sobre la noción de *medio/médium*. Entendemos por *medio* aquello que genera formas pero que solo puede ser captado indirectamente, por las huellas, reconfiguraciones o desplazamientos que causa. El *medio* es, entonces, la condición de lo visible, asociando la percepción y el pensamiento, pero manteniéndose exento de todo intento de formalización. Negándose a los registros de la representación, el *medio* es el punto ciego constitutivo del orden de lo visible o, para citar a Dieter Mersch: “sin medio, no vemos nada”ⁱ. Dejando así de lado las implicaciones sociales, históricas y tecnológicas del *medio*, el enfoque que hemos elegido aquí es ciertamente limitado. Siguiendo la definición de Mersch nuevamente, podemos afirmar que “hay medios porque hay otredad. Por otredad, nos referimos a un otro que requiere, igualmente esquivo, de un tercero capaz de hacer su propia mediación, que lo simbolice, que lo conserve, lo transmita, que lo comunique.”ⁱⁱ Esta idea se basa en las primeras apariciones del término *médium* en el *Peri Psychès* de Aristóteles o, más precisamente, en la traducción latina de este texto por Tomás de Aquino, *De Anima*. Al referirnos al artículo esencial de Wolfgang Hagen sobre este temaⁱⁱⁱ, deseamos recordar brevemente la etimología y la historia de la traducción de la palabra *medio* para ubicar los problemas teóricos que esto suscita. La palabra latina *médium* significa “lo que está en el medio”. A partir de este primer significado latino, la trayectoria conceptual de esta palabra como condición de emergencia y principio de mediación parece obvia. Esta evidencia es sin embargo engañosa. Si la etimología latina de la palabra parece clara, sus raíces en el texto original de Aristóteles en griego, lo es mucho menos. El término latino ha podido imponerse a través del tiempo, borrando sus orígenes griegos, ya que hemos podido conocer el texto de Aristóteles gracias a la traducción y al interés de Tomás de Aquino. Sin embargo, si comparamos el texto original a su traducción, encontramos que la introducción del término *médium* constituye una interpolación importante. De hecho, el neologismo creado por Aquino no se encuentra en ninguna parte en el texto original de Aristóteles, sino que se deslizó en él mil quinientos años después de su redacción original. La fisiología de Aristóteles, que sirve de predecesor, hasta el día de hoy, de la teoría moderna del *medio* tal como lo entendemos en la actualidad, no conoce este término. Para comprender las razones de esta intervención masiva operada por un efecto de traducción, debemos analizar más detenidamente el texto.

Peri psychès es un trabajo considerado como incompleto, marginal y dispar que, de forma aparentemente incoherente, combina la fisiología sensual y la filosofía del conocimiento para establecer categorías que permiten asociar la percepción al pensamiento. La interpolación de Aquino llega en un momento de gran inestabilidad conceptual en el texto original. Así, Aristóteles escribe acerca de la percepción óptica: “Ahora lo visible es, en primer lugar, color y, en segundo lugar, un tipo de objeto que es posible describir mediante el discurso, pero que, de hecho, no tiene nombre”^{iv}. El término griego para lo que “no tiene nombre” es *ἄωνυμον*, el anónimo. Lo que no se puede ser dicho con palabras, lo que no puede ser captado a través del discurso, es confiado al anonimato. Para Aristóteles lo visible corresponde, por una parte, a una cualidad, el color, y también a algo que va más allá de lo decible y que por esta misma razón tiene múltiples nombres. Aristóteles continúa: “Hay, entonces, lo diáfano. Y por diáfano,

quiero decir lo que, aunque visible, no es visible por sí mismo, dicho estrictamente, sino con la ayuda de un color diferente”^v. Lo visible se basa, entonces, en una cualidad que le es extraña, un tipo de color o de luz sin estatuto propio en el registro de la representación. En Aristóteles, este fenómeno de lo “diáfano”, de una visibilidad que permitiría mostrar sus condiciones de producción, es descrito más adelante en el texto como μεταξύ, designando así un espacio intermedio vacío, una brecha producida por la diferencia y que haría posible la percepción^{vi}. Es este término, *metaxy*, que Aquino traduce al latín como *médium*. En sí mismo, la *metaxy* no significa nada, no es precisamente un concepto, sino más bien un nombre para el vacío del entre-dos. En sus escritos póstumos dedicados a una teoría del materialismo del encuentro, Louis Althusser afirma que toda teoría está organizada a partir de un concepto vacío que existe solamente para permitir la construcción de una teoría.



Se podría decir que la *metaxy* corresponde, en Aristóteles, a este concepto vacío capaz de constituir un pensamiento sin pertenecer realmente a él. Es el tercer elemento, que interviene cuando las dicotomías fallan; que no es parte de la diferenciación, pero la hace posible. Se dice que Tomás de Aquino no sabía leer el griego y que estableció su propia traducción a partir de traducciones ya existentes del siglo XIII.

Como acabamos de mostrar, Aquino inventa la noción del *médium* precisamente para suavizar ciertas asperezas o inconsistencias de este texto palimpsesto, del que se sirve sobre todo como vehículo para su propia teoría de la percepción basada en un *Weltanschauung* cristiano. Así, por ejemplo, mientras Aristóteles evita cuidadosamente dar un significado ontológico a los elementos que cumplen un rol de *medio* (el aire, el agua, la luz, etc.), Aquino los eleva al rango de *medium* omnipresente, que inscribe como parte de una metafísica de lo divino. El término *medio* / *medium* aparece entonces como un efecto de traducción en un punto neurálgico, en el que nos vemos confrontados a una falta de designación inequívoca y unívoca, para devenir, en sí-mismo, un verdadero *medio*, es decir, un medio conceptual para construir, traducir y transmitir una nueva teoría, católica, de la percepción que pretende apoyarse en un texto desconocido de la antigüedad. A partir de esta ‘escena original’, el término *medium* /

medio, así reinterpretado, conlleva una importante tensión entre el empirismo y la metafísica que se refleja a lo largo de toda su historia.

El médium renace constantemente, cada vez con nuevos vestidos filosóficos: se esconde en la idea de una naturaleza viva irrigada por Dios, vive en el concepto de la natura *naturans* que surge en la era del romanticismo y, finalmente, vuelve con un vigor renovado bajo el disfraz de la teoría de las ondas o del éter (Lorentz et Poincaré) a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En cada momento de su aparición en la historia de las ideas, el *medio* se utiliza para renegociar la relación entre la naturaleza y la percepción, abarcando tanto los enfoques de la filosofía especulativa (en Hegel o Kant) como las revoluciones de la física moderna en sus manifestaciones mecanicistas (en Descartes) o matemáticas (en Newton). Esta doble herencia, tanto especulativa como física, también abarcó el siglo XIX, que fue decisivo para la revolución mediática en la que vimos el nacimiento del telégrafo, la radio y el cine. En los textos que hablan de nuevas técnicas de amplificación, del descubrimiento de las ondas y la transmisión, de los efectos de la retroalimentación y la distorsión de la voz, así como de la nueva relación entre el tiempo y el espacio que todo esto produce, la más grande tecnicidad se ve acompañada de una completa mistificación. En las primeras películas de los hermanos Lumière y de Georges Méliés, esta tensión crea efectos asombrosos y a veces ominosos. Si consideramos, por ejemplo, la famosa película “Desaparición de una dama en el teatro Robert-Houdin” de Méliés (1896), la primera película en la historia del cine francés que usa técnicas de efectos especiales, el vínculo primitivo entre técnica y fantasía se vuelve inmediatamente palpable.



En esta película, vemos a un mago en el escenario de un teatro que presenta una dama a su audiencia para hacerla luego desaparecer, transformarla en un esqueleto, y hacerla reaparecer. La desaparición y reaparición de la dama se obtiene mediante detenciones y reinicios de la cámara y por soldaduras de acetona que reparan estos cortes efectuados sobre las imágenes sobreexpuestas. Resulta obvio que la exploración de las posibilidades que ofrece el progreso técnico, lúdico, podríamos decir travieso y casi gozoso de este ejemplo, como en la mayoría de las obras que marcan los inicios del cine, produce su propio reverso, a menudo macabro y aterrador, cuyos motivos recurrentes son la feminidad y la muerte como símbolos o, mejor dicho, como síntomas de la absoluta otredad establecida por los procesos técnicos. Es el ‘borramiento’

del sujeto frente a la cámara lo que crea este horror, a menudo acompañado de una carcajada. El concepto del *medio*, que siempre mantendrá una estrecha relación con el enigma, está al servicio tanto de la Ilustración como las fuerzas oscuras de la magia. Una de las pruebas más obvias de esto lo encontramos en el *medium* del espiritismo mesmeriano del que heredan las histéricas de Charcot en el Salpêtrière. Los experimentos de Mesmer fueron una de las fuentes teóricas para el desarrollo de la psicología empírica y clínica de Pierre Janet, William James o Sigmund Freud. Conceptos como “aparato psíquico”, “automatismo psíquico”, “inconsciente”, “transferencia” o incluso “flujo de conciencia” (*stream of consciousness*) dan testimonio de este encuentro entre el mesmerismo y las nuevas técnicas culturales.

Lo que acabamos de exponer a nivel filosófico es puesto en escena a nivel literario por James Joyce en el tercer capítulo de “Ulises”, titulado “Proteus”. Este capítulo se lee como una discusión explícita de las condiciones de lo visible en el trasfondo del *Peri psyquès* y de los conflictos entre el empirismo y la metafísica que emanan de él. Joyce, por lo demás gran lector de Tomás de Aquino, profundiza las fuentes conceptuales del *médium*, inclinando el problema filosófico hacia un principio poético ubicado en el corazón del lenguaje mismo. En “Ulises”, Stephen camina junto al mar, reflexionando sobre oscuros pasajes de *Peri psyquès*. Las percepciones visuales y los ruidos se mezclan en esta reflexión, infiltrando la escritura misma de este párrafo que se convierte así en un complejo sensorial no solamente legible sino también palpable:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his scone against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, maestro di color che sanno. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see. Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells.

La alusión a Aristóteles se hace explícita en la expresión italiana “maestro di color che sanno”, el maestro de los que saben, que es una cita directa de la Divina Comedia de Dante.

La palabra “color” funciona aquí como un pronombre demostrativo de la tercera persona plural, pero hace también resonar la palabra misma, “color”, de manera particular, tejiendo un vínculo homonímico entre Aristóteles y la teoría medieval del símbolo (*De signature rerum*). Como hemos podido demostrar, el problema del color se sitúa en el origen mismo de la idea de *medium* en Aristóteles. Y si la idea de diáfano está directamente tomada del *Peri psyquès*, la expresión “*coloured signs*” se refiere a la tradición del trascendentalismo místico de Jakob Boehme y George Berkeley. Al confrontar el empirismo de Aristóteles con el misticismo medieval, Joyce se pregunta qué es ver y cómo una percepción puede devenir texto: ¿nuestros ojos nos dan acceso a una realidad física, o nos ofrecen una experiencia espiritual que no dice nada sobre el mundo, pero transmite un significado inmaterial? Para probar este “*thought through my eyes*”, Stephen se entrega a la extraña experiencia de caminar con los ojos cerrados en la playa: “*Shut your eyes and see*”. Al probar así la “*ineluctable modality of the visible*”, no descubre, sin embargo, regiones místicas sino, por el contrario, otras percepciones sensoriales, en particular la “*ineluctable modality of the audible*”. Con los ojos aún cerrados, a tientas en la oscuridad con su bastón (su “*ash sword*”), la situación se vuelve grotesca, hacia una escritura que casi podríamos casi calificar de *slapstick*:

You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably! I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it: they do. My two feet in his boots are at the ends of his legs, *nebeneinander*. Sounds solid: made by the mallet of Los Demiurgos. Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick.

Siempre ciego, Stephen avanza lo mejor que puede en las arenas movedizas de la metafísica de lo visible que choca con el ridículo de lo concreto. Tropezando, Stephen teme caerse de un acantilado y apenas logra mantener el equilibrio. Finalmente, la tensión entre el mundo visible y las esferas eternas se resuelve en una postura irónica que continúa refiriendo los problemas filosóficos a un significado literal, muy anclado en la realidad. Esto se vuelve particularmente hilarante en el juego en torno al *nacheinander* – *nebeneinander*. El *nacheinander* que Joyce cita en alemán son una alusión directa a Gotthold Ephraim Lessing y su “Laocoon”^{vii}. En este famoso texto que se ubica en la tradición de la *ékphrasis*, Lessing propone que la poesía y las artes plásticas movilizan de manera fundamentalmente diferente la percepción sensual. Si la poesía presenta estos temas en un orden necesariamente cronológico, uno tras otro, es decir en un “*Nacheinander*”, las artes visuales los dan a ver a través de una organización espacial, en un “*Nebeneinander*”. La secuencia temporal se opone a la coexistencia en el espacio: la poesía es movimiento en el tiempo, las artes plásticas, disposición espacial de los objetos. En este párrafo, la referencia a la teoría poetológica de Lessing resulta así muy cómica porque el *nacheinander* adquiere un significado literal cuando Stephen da un paso tras otro, retrocediendo ante la espacialidad del *nebeneinander* que se abre bajo sus pies como el abismo de un acantilado y buscando apoyo y equilibrio precisamente sobre la base de las fantasmagorías de William Blake^{viii}. En Joyce, estas dos categorías, estrictamente separadas en el texto de Lessing, se imbrican de manera inédita, formando un nuevo complejo sensorial que la lectora o el lector recorre temporalmente, explora en el espacio y capta tanto por el ojo como por la oreja. “*A very short space of time through very short times of space*”, la “*ineluctable modality of the visible*” y la “*ineluctable modality of the audible*” se superponen formando una imagen estética en el sentido estricto de la palabra: una imagen lenguajera que refleja en sí misma sobre sus propias condiciones de percepción. Joyce acuñó un término que se ha hecho famoso por este fenómeno de imbricación inextricable de los dos registros: la epifanía^{ix}. Joyce lo introduce en *The portrait of the Artist as a young Man*. Durante un paseo por la ciudad, Stephen se detiene frente a un campanario que solía contemplar: “I will pass it time after time, allude to it, refer to it, catch a glimpse of it. It is only an item in the catalogue of Dublin’s street furniture. Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany.”^x En esta frase, el cuadrante del campanario deviene palabra, la sucesión temporal se convierte en una expansión espacial en la página: “time after time” es al mismo tiempo una tautología que dice lo que vemos, es decir, el hecho que la palabra *time* aparezca justo al lado de la palabra *time*, y el espaciado del tiempo en la imagen de la escritura. La duración temporal del instante da paso a la expansión espacial de las palabras en el papel. La epifanía es el nombre de esta cualidad espacializante y, en este sentido, literal del lenguaje. Del mismo modo, Ulises explora la intersección de modalidades espaciales y temporales integrando en su discurso modos de percepción derivados del cine, la fotografía, la música y la vida urbana.

El principio de la epifanía “time after time” está también en acción en el comienzo del capítulo que nos interesa aquí, más precisamente en la frase “I am, a stride at a time”. Dado el contexto, “I am” se refiere a una acción en curso, en el sentido de “yo estoy haciendo”. Sin

embargo, por su posición sintáctica, “I am” aquí también significa simplemente “yo soy” - “yo soy, un paso a la vez”. En la dinámica de este párrafo, Stephen se identifica cada vez más con estas piernas, sus pies, hasta ser su propia marcha y devenir salto - una medida en el espacio, una ruptura en el tiempo, un ritmo poético. Crush, crack, crick, crick. Caminando por la playa, Stephen escucha el ruido de sus pasos - “His boots crush crackling wrack and shell”, y el chapoteo del mar que gradualmente se transforma en una escritura onomatopéyica, cada vez más intensa. El significado de las palabras se borra para dar paso a una *Gestalt* del lenguaje que se impone con su propia materialidad. Al imitar el gesto de Tomás, el incrédulo que pone los dedos en la herida de Jesús para poder creer lo que sus ojos le muestran, Stephen prueba la resistencia física del lenguaje. *A gate or a door*: una entrada en ambos casos, pero de diferente permeabilidad. Se podría decir que la literatura de Joyce consiste precisamente en golpearse la cabeza contra este cuerpo de lenguaje - *knocking his sponce against them* - y, a partir de este encuentro, tomar la medida de la brecha infinitamente fructífera entre el descubrimiento de la materialidad de la escritura y la proliferación de los significados de las palabras por medio de los desplazamientos semánticos o los cambios operados por la traducción o por la cita de un discurso aparentemente extranjero. Este cuerpo de lenguaje, sin embargo, no tiene nada de ontológico. Corresponde, más bien, al orden del simulacro: la aparición y desaparición de formas estéticas depende de la mirada, de un *momentum* en la interpretación del texto que no es más que la actualización incesante de la relación entre la lectora o el lector, y el texto. Bajo el nombre de *Proteus* y sus transformaciones múltiples, proteiformes, este capítulo escenifica la apuesta filosófica al referirnos a la condición misma de producción poética, que es la diferencia al origen de todo trabajo poético que hace que podamos entrar el juego interminable que se abre entre blanco y negro, el silencio y el ruido, una lengua y otra. Esta dinámica, de una manera tan particular y pronunciada en Joyce, se hace ritmo, canto y música como manifestaciones del movimiento propio del texto. Así, el texto de *Proteus* se hace progresivamente, cada vez más imagen y sonido que finalmente conducen a una pequeña melodía, tal vez una canción de marinero. Las piernas de Stephen caminando por la playa se transforman en metros yámbicos, el cuerpo de un hombre se convierte en el cuerpo de un poema:

Won't you come to Sandymount,
Madeline the mare?

Rhythm begins, you see. I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop:
deline the mare.

Estos versos se asemejan al estribillo de una canción, su ritmo yámbico se usa comúnmente en canciones y poemas populares. El primer verso, “Won't you come to Sandymount” luego se convierte en un juego de palabras que se organiza en torno de un nombre de mujer: “Madeline the mare”, Madeline la yegua, Madeline el mar, pero también Madelaine Lemaire . Esta última era una pintora conocida por sus retratos y composiciones florales y una figura ilustre en los salones parisinos de principios del siglo XX. Gran amigo de Marcel Proust, es posible que Joyce la haya conocido en París. Su nombre también resuena con esta otra magdalena, un dulce pastel que se ha convertido en un *medio* de memoria y un motivo eminente de la revolución literaria provocada por la “Búsqueda del tiempo perdido”. Es una mujer que desea y también una efigie deseada, una figura histórica y una imagen de sí misma, mediatizada por el movimiento artístico de su tiempo. Además, es madre y alcaldesa (*maire*), doble autoridad andrógina que se encarna en cuerpos efímeros: la “emperatriz de las rosas”, como ha sido llamada, crea universos florales mágicos, desbordantes y lujosos que transforman el cuerpo femenino en torrentes de tul, satén y pétalos.



Así, a través de los intersticios de las palabras, las explosiones de ritmo, el juego de la traducción y el delirante trabajo de la metonimia, surge la visión fantástica de una feminidad erótica y desbordante llevada por “a catalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop: deline the mare”. El principio cataléctico que evoca la falta de una sílaba se aplica en un gesto performativo inmediatamente sobre la frase misma, cortando “Madeline” de su primera sílaba: “deline”. La mujer pierde su pronombre posesivo para convertirse en una línea de espuma, la línea de fuga de una yegua galopante, un simple gesto que se traza en el horizonte. Al final, el cuerpo femenino se encarna en el ritmo yámbico que ahora tiene piernas reales, que se ponen en marcha, que galopan. Las líneas trazadas entre la visión y la escucha, el mundo físico y el mundo espiritual, los límites categoriales entre los registros de percepción se borran en el ritmo galopante de un mar-yegua, que es el movimiento mismo del texto. El ritmo es el cuerpo del lenguaje y el *medio* del fantasma.

Traducción: Derek Humphreys

ⁱ Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg : Junius 2006, p. 19 (traducción F.H.).

ⁱⁱ Mersch, *Medientheorien*, p. 9 (traducción F.H.).

ⁱⁱⁱ Wolfgang Hagen, «Metaxy. Eine historiosementaische Fußnote zum Medienbegriff», in: Stefan Münker, Alexander Roesler (éd.), *Was ist ein Medium ?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, p. 13-29.

^{iv} Aristóteles, *De l'âme*, traducido al francés por Jules Tricot, Paris : Vrin 2003, p. 105 (II, 7)

(ὄρατον δ' ἔστι χροῦμα μὲν, καὶ ὁ λογῶ μὲν ἔστιν εἰπεῖν, **ἄνωυμον** δὲ τυγγανει ον)

^v Aristóteles, *De l'âme*, p. 107 (II, 7) (ἔστι δὴ τι διαφανές, διαφανές δὲ λέγω ὃ ἔστι μὲν ὄρατόν, οὐ καθ' αὐτὸ δὲ ὄρατόν ὡς ἀπλῶς εἰπεῖν, ἀλλὰ δι' ἄλλότριον χροῦμα).

^{vi} *Ibid*, p. 110 (II, 7) (οἶν γὰρ καλῶς τοῦτο λέγει Δημόκριτος, οἰόμενος, εἰ γένοιτο κενὸν τὸ μεταξὺ, ὄρασθαι ἂν ἀκριβῶς καὶ εἰ μύρμηξ ἐν τῷ οὐρανῷ εἶη).

^{vii} Esta alusión a la obra de Lessing fue notada por la primera vez por Fritz Senn en el artículo «Aesthetic Theories», in: *James Joyce Quarterly*, vol. 2, n°2, 1965, pp. 134–136.

^{viii} Blake menciona Los, el creador (el demiurgo), en *The Book of Urizen, The Book of Los, America a Prophecy, Europe a Prophecy et Jerusalem*.

^{ix} Hemos discutido con anterioridad el proceso de la epifanía con más detalle en el artículo: Franziska Humphreys (2017) «Catch a glimpse: Szenen der Epiphanie und widerständige Schrift», in : Stefanie Heine, Sandro Zanetti (éds.), *Transaktualität. Ästhetische Dauer und Flüchtigkeit*, Fink: München, p. 117-128.

^x James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917), Ware : Wordsworth Editions Limited 1992, p. 211.