

Imágenes entre lo óptico y lo háptico: performatividad y regímenes de sensibilidad

Images between the Optical and the Haptic: Performativity and Regimes of Sensibility

Imagens entre o óptico e o háptico: performatividade e regimes de sensibilidade

Megan Sara Zeinal Werba¹

ORCID: 0009-0003-9616-7154

¹Universidad Católica del Uruguay, Uruguay.

Correspondencia: meganzeinal@gmail.com

Recepción: 04/12/2025

Revisión: 21/01/2026

Aceptación: 19/02/2026

RESUMEN. Este artículo tiene como objetivo analizar la relación entre visualidad y tactilidad desde una perspectiva teórica que comprende las imágenes como agentes performativos capaces de incidir en la configuración de lo real. La metodología combina un enfoque filosófico-hermenéutico con el análisis conceptual de la tradición contemporánea de la teoría de la imagen, en diálogo con los aportes de Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy y Catherine Malabou. Como principal hallazgo, se muestra que la imagen excede su función representacional al producir efectos de afectación, contacto y transformación sensible, articulando dimensiones ópticas y hápticas en un mismo campo de experiencia. Se concluye que esta potencia performativa permite repensar los regímenes de sensibilidad y abrir un horizonte crítico donde la imagen opera como instancia de alteración, plasticidad y producción de alteridad en lo sensible.

Palabras clave: percepción; imaginación; estética; filosofía.

ABSTRACT. This article analyzes the relationship between visibility and tactility from a theoretical perspective that understands images as performative agents capable of intervening in the configuration of the real. The methodology combines a philosophical-hermeneutic approach with a conceptual analysis of contemporary image theory, in dialogue with the contributions of Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, and Catherine Malabou. As a principal finding, the study demonstrates that the image exceeds its representational function by producing effects of affection, contact, and sensory transformation, articulating optical and haptic dimensions within a single field of experience. It concludes that this performative power enables a rethinking of regimes of sensibility and opens a critical horizon in which the image operates as an instance of alteration, plasticity, and the production of alterity within the sensible.

Keywords: perception, imagination, aesthetics, philosophy.

RESUMO. Este artigo tem como objetivo analisar a relação entre visibilidade e taticidade a partir de uma perspectiva teórica que compreende as imagens como agentes performativos capazes de incidir na configuração do real. A metodologia combina uma abordagem filosófico-hermenêutica com a análise conceitual da teoria contemporânea da imagem, em diálogo com as contribuições de Georges Didi Huberman, Jacques Derrida, Jean Luc Nancy e Catherine Malabou. Como principal resultado, demonstra-se que a imagem excede sua função representacional ao produzir efeitos de afecção, contato e transformação sensível, articulando dimensões ópticas e hápticas em um mesmo campo de experiência. Conclui-se que essa potência performativa permite repensar os regimes de sensibilidade e abrir um horizonte crítico no qual a imagem opera como instância de alteração, plasticidade e produção de alteridade no sensível.

Palavras-chave: percepção; imaginação; estética; filosofia.

Introducción

El presente ensayo tiene por objeto analizar la dimensión performativa¹ de las imágenes en la intersección entre visualidad y tactilidad con el fin de indagar cómo estas intervienen en la constitución de la experiencia sensible y en la configuración de lo real. Su objetivo principal consiste en revisar críticamente las tradiciones teóricas que han reducido la imagen a un régimen representacional para proponer, en cambio, una comprensión de las imágenes como agentes de afección, contacto y transformación sensible. Esta delimitación responde a la necesidad contemporánea de repensar los regímenes de sensibilidad desde marcos conceptuales capaces de dar cuenta de la eficacia material, afectiva y política de las imágenes más allá de su estatuto de duplicación de lo visible.

La hipótesis que orienta el trabajo sostiene que las imágenes poseen una eficacia propia y despliegan formas de acción que inciden en la organización de la percepción, el afecto y la materialidad de la experiencia. En esta dirección, resulta decisiva la afirmación de Jean-Luc Nancy según la cual “la imagen no es representación, sino contacto: ella toca el sentido en su aparición” (Nancy, 2003, pp. 22-23), formulación que desestabiliza la oposición clásica entre imagen y realidad, y permite pensar la imagen como acontecimiento que afecta, modifica y reordena el campo de lo sensible. Desde esta perspectiva, reconocer la performatividad de las imágenes implica atender a su capacidad para transformar las coordenadas de lo visible y redistribuir lo sensible, lo que habilita la emergencia de modos de aparición que desbordan los marcos representacionales heredados.

La elección del recorrido teórico se fundamenta en la convergencia problemática entre las obras de Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida y Catherine Malabou, cuyos aportes permiten articular una teoría de la imagen atenta a las relaciones entre visualidad, tacto, afección y plasticidad. Aunque heterogéneas, estas perspectivas comparten una interrogación por la potencia material de las formas sensibles y por los modos en que las imágenes participan en procesos de alteración, memoria, contacto y transformación. Su puesta en diálogo habilita una hermenéutica crítica de la sensibilidad capaz de superar la escisión histórica entre mirada y tacto, así como de examinar las implicaciones estéticas, políticas y ontológicas de dicha separación.

En este marco, el ensayo se organiza a partir de una tensión entre dos registros históricamente jerarquizados. Por un lado, la tradición oculocéntrica, que ha privilegiado la mirada como vía principal de acceso al conocimiento y ha configurado un régimen epistémico donde la imagen se comprende primordialmente como representación. Por otro, el campo de la haptología, entendido como el estudio de las interacciones táctiles y de los modos en que el contacto estructura la existencia ética, política y ontológica. Lejos de concebir el tacto como complemento secundario de la visión, este trabajo lo sitúa como operador fundamental de la experiencia sensible, cuya articulación con la visualidad permite repensar la imagen como instancia activa de relación.

El desarrollo del ensayo se despliega en tres movimientos. En primer lugar, se examinan las críticas contemporáneas al paradigma representacional de la imagen y las condiciones teóricas que permiten pensar su eficacia performativa. En segundo término, se analizan las nociones de contacto, afección y plasticidad en la constelación filosófica considerada, con especial atención a la articulación entre lo óptico y lo háptico. Finalmente, se propone una lectura de la imagen como operador crítico de redistribución de lo sensible capaz de intervenir en la configuración del mundo común y en la apertura de nuevas formas de experiencia. Desde esta perspectiva, la imagen deja de figurar como objeto subordinado a la mirada para presentarse como acontecimiento sensible que actúa, afecta y transforma, así se pone en juego una política de la percepción que redefine los modos de aparición de lo real.

El tacto de la imagen

Tal como recuerda Andrea Soto Calderón, “el deseo de ver y mostrar es inseparable del deseo de conocer, tocar y crear” (Soto Calderón, 2022, p. 41). Son acciones que forman un

1:: Lo que aquí se denomina *dimensión performativa* o *performatividad* remite al anglicismo *to perform*, utilizado para caracterizar la dimensión realizativa del signo. Los términos *performativo* y *realizativo* se emplean en este trabajo como equivalentes para designar la capacidad de la imagen de producir una acción que excede su mera aparición o función comunicativa. La referencia clásica de esta noción se encuentra en los planteamientos de John L. Austin, quien, en *How to Do Things with Words* (1962), define lo performativo como la capacidad del lenguaje de realizar acciones en el mismo acto de enunciarlas.

mismo nudo sensible, algo clave para entender la imagen como contacto y no como simple mediación. La afirmación permite situar a la imagen como una fuerza formadora cuya eficacia no remite a elementos predeterminados, sino a una configuración que se produce en el propio acontecimiento de su aparición. Pensar la imagen desde esta perspectiva implica atender a su carácter operativo: las imágenes funcionan como dispositivos capaces de articular y moldear lo real, de instaurar nuevas formas de organización de la vida, de intervenir en las condiciones materiales de existencia y de abrir otros órdenes de lo posible.

A través de una secuencia de registros que vinculan la fenomenología del tacto con la visualidad, se exhiben problematizaciones que permite pensar esta asociación prolongada a declinaciones realizativas. El recorrido no se limita a contraponer dos sentidos o forzarlos, sino que rastrea las formas en que se entrelazan y se reconfiguran en cada contexto teórico, desde intuiciones que permiten un mapa heterogéneo en el que el tacto y la visión dejan de ser meras categorías sensoriales para convertirse en modos de relación, de organización de lo común y de la configuración de la política de las imágenes. De modo que la investigación incluye un análisis de menciones en las que ambas dimensiones sensibles aparecen superpuestas para bordear la frontera entre lo real y lo posible.

Según Walter Benjamin “el espacio de acción imaginal directa, donde las imágenes son directamente actantes, obedece a una lógica del inconsciente, del *lapsus* (...) ese espacio del límite, donde las imágenes son llamadas a tocarse, a golpearse, frotarse o propagarse sin retardo ni distancia” (Benjamin, 2011, p. 29). También en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* piensa el efecto del choque que produce la experiencia del cine como un efecto táctil. Así dice que el cine tiende a producir en el espectador un “choque” similar al de una experiencia de golpe que le resulta más táctil que visual. Benjamin ya anticipaba, en su análisis sobre la pérdida del “aura” en la era de la reproducción técnica, una transformación en la experiencia perceptiva que hoy puede releerse desde las teorías háptico-ópticas. Su diagnóstico sobre el desplazamiento de la “contemplación aurática” hacia una percepción distraída y táctil prefigura, en cierto modo, el actual entrelazamiento entre visión y tacto en las prácticas artísticas contemporáneas. Benjamin observó que la técnica moderna convierte al espectador en un sujeto en

movimiento, que “toma el arte con la mirada igual que el distraído toma la arquitectura con el tacto” (Benjamin, 2003, p. 51). Ahora bien, ¿cómo se figura ese tacto?, ¿y qué acontece en ese contacto?

Desde una perspectiva actual, Didi Huberman en *Au fond des images* propone no solo la idea de una visualidad ponderada en función de un tacto, o que por su afección le concierne, sino que va aún más lejos y afirma que es la experiencia del tacto lo único que constituye o sostiene la escena de lo visible, es decir, lo que la retiene. En otras palabras, Didi Huberman sugiere que lo que vemos vale para nosotros en la medida de lo que nos toca. Pero ¿por qué figura ese tacto de la imagen?, ¿cómo se hace visible –o pensable– ese tacto? En “Lo que vemos, lo que nos mira” se desarrolla la visualidad en relación con una metáfora presente en el *Ulises* (1922) de James Joyce para figurar la escena de una afectación visual a la de una travesía física. “Lo que pasa a través de los ojos se comporta como una mano que pasaría a través de una reja” (Didi Huberman, 1997, p. 33).

Las respuestas que se ofrecen encuentran su núcleo en un conjunto de reflexiones paradójicas pero entramadas. Por un lado, el ver aparece como lo contrario del tocar, asociado a una falta de contacto y a una escisión constitutiva que inaugura la escena visual –la separación entre sujeto vidente y objeto visible–. Por otro lado, emergen asociaciones que asemejan o aproximan la experiencia del tacto a la experiencia visual.

La aparente disyunción se inicia en lo que Didi-Huberman denomina la paradójica e ineluctable escisión del ver, en la cual el acto de ver se despliega al abrirse en dos. En este sentido, la mirada se organiza a partir de una separación mínima que habilita las condiciones mismas de la visualidad. Esa separación constituye la base fundante de la mirada, su condición de posibilidad: para ver se requiere una distancia que hace posible el mirar. Se parte de la idea de estar frente a algo porque para mirar es necesario situarse frente a aquello que se presenta, pues la visualidad se organiza a sí misma desde una separación, desde una supuesta falta de proximidad y una diferenciación que la posibilitan. Es, en definitiva, una falta de contacto. Un objeto visual de fondo muestra la pérdida de lo que ya no se está tocando porque la mirada agrieta.

De forma análoga, Jean-Luc Nancy dice que la imagen “es lo que queda a distancia en el alejamiento, y con lo que

se entabla un lazo demasiado paradójal”. A esto llamaré “lo distinto”, remitiendo a la producción y organización de un extrañamiento o alteridad que se realiza en la escena visual. Incluso anuncia que es ahí donde empieza la mirada, a raíz de la distancia. “Lo distinto está a lo lejos, como opuesto a lo próximo” lo que no se puede tocar, se pone a distancia de las cosas” (Nancy, 2014, p. 18). En la mirada hay un desdoble, y la producción de tal doblez produce un frente, es decir, una organización de división política y cognitiva que al mirar produce una escisión entre sujeto que ve y objeto mirado. En estos términos, mirar en todo caso siempre es un acontecimiento de separación y fractura en: ver y ser visto, disponer y ser afectado, que también debe ser desplazada a lo epistémico.

Rousseau ya advertía esto en la *Carta sobre los espectáculos* presente en el *Ensayo sobre las lenguas...* critica la ópera y el teatro como espectáculos de pura visión que rompen el lazo comunitario directo. Allí, elabora un registro de lo visual que rompe una fusión. La comunidad originaria era de cuerpo a cuerpo, de contacto, y el teatro urbano convierte esa presencia en un espectáculo visual y distante. Para Rousseau, la vista representa la mediación y la distancia social, y el tacto representa la inmediatez originaria del cuerpo y de la comunidad; la educación y las artes modernas, como la ópera y el teatro, tienden a sustituir el tocar por el ver (Rousseau, 1781). Desde una visión que parece impulsada por Rousseau, aparece la de Jaques Derrida, quien en se lanza a una desconstrucción del tocar (Derrida, 2000). En ese sentido, a partir de la relación contrapuesta entre mirada y tacto en Rousseau, la visualidad es entendida por Derrida como una prolongación —o incluso como la consecuencia— de esa falta de contacto. Nancy y Derrida leen en Rousseau la nostalgia de una presencia táctil originaria que nunca puede recuperarse (Derrida, 2000). Para Rousseau, la vista opera precisamente allí donde falta ese principio primero del tacto. Se trata, entonces, de ver que no hay nada que ver, para adentrarse en una noche fundada en un deseo originario. ¿Es desde ese deseo de contacto que proviene nuestra incesante tendencia a tocar imágenes? La lectura derridiana del tacto apunta a nombrar una profunda afinidad que asocia el *pathos* de la mirada al del tacto; Derrida incluso habla de un “cierto beso de los ojos”, un tacto que se prolonga en el sentido de la vista (Derrida, 2000, p. 76). Tal formulación expone una manera singular

de comprender la sensibilidad: un modo de pensar cómo se configura la percepción sensible y los intercambios que la constituyen.

Por su parte, Didi-Huberman formula la cuestión en términos de exposición: “las imágenes nos tocan porque se nos exponen, porque nos devuelven algo de nuestra propia visibilidad” (Didi-Huberman, 1997, p. 14). Así, cuando invita a abrir los ojos para experimentar lo que no vemos, “lo que ya no veremos o, más bien, para experimentar que aquello que con toda evidencia ya no tocamos” señala que la visualidad adviene de una separación, de una diferenciación. Las imágenes nos tocan porque nos exponen, y porque nos devuelven algo de nuestra propia visibilidad (Didi-Huberman, 1997, p. 36). La tensión reside en la instauración de una distancia, de un franqueamiento, que hace que aquello que se encuentra en el fondo de la imagen sea precisamente lo retirado. Por eso sostiene que vemos por doquier cuerpos que intentan escapar en las imágenes, porque “tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace inevitable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos está sostenido por, y remitido a, una pérdida” (Didi-Huberman, 1997, p. 36).

El síntoma de la visualidad: la pérdida de contacto

La intimidad que asoma en la imagen es, entonces, la manifestación sintomatológica de una profunda pérdida de contacto. Y esa falta instituye el *pathos* visual entramado con lo háptico. Subyace un anhelo —una nostalgia de contacto ya inconmensurable— que suscita un deseo de proyección de lo imaginario en la visión, porque, de fondo, lo que se juega en las imágenes es la pregunta por su capacidad de devolvernos la mirada.

Se constituyen campos semánticos reducidos, horizontes petrificados por una afectación relativa a un volumen indigerible de imágenes y fragmentos ópticos, necesariamente heterogéneos y anacrónicos, pues provienen de lugares y tiempos separados, comportándose como auténticas cartografías del deseo. Didi-Huberman retoma de Aby Warburg la idea de montaje y la aplica a la sensibilidad: dos dimensiones vinculadas que se evocan mutuamente, instituyendo aquello que reconocemos, de manera desgarrada, como experiencia interior. Del mismo modo, Jean-Luc Nancy afirma que “el cuerpo es una

colección de piezas, de pedazos, de miembros” (Nancy, 2011, p. 36). Se trata de una apuesta relacional que invita a pensar la sensibilidad entramada; pero en el caso de Didi-Huberman, esa sensibilidad es montada (se organiza como un montaje).

La imagen puede pensarse como un “lazo de lo separado” o como un deseo que surge de lo disociado en la configuración de lo visible. No solo somos tocados y atravesados por lo agrietado en la imagen, sino que la mirada vale y se organiza a sí misma a partir de esa diferenciación y de esa producción volitiva. Esto implica –según Didi-Huberman–invertir y volver a revisar ciertas proposiciones heredadas acerca de un ver que ya no se reduce a “lo que se piensa” o “lo que se siente”, sino que se define en última instancia como “una experiencia del tacto o de su ausencia” (Didi-Huberman, 1997, p. 38).

La obra visual no se limita a mostrarnos aquello que vemos: exhibe, más bien, aquello que ya no tocamos, pues mirar implica siempre una forma de pérdida. De ahí que lo que se impone en la retención de lo visual remita a una cierta sintomatología, si es que podemos llamar síntoma a aquello que se manifiesta tras ese instante decisivo en el que miramos algo que nos retiene. Lo que asedia a la mirada posee, en este sentido, un carácter tocante. Por su parte, Jean-Luc Nancy se pronuncia en consonancia con esta perspectiva y afirma: “Estoy de acuerdo, en la contingencia también hay toque” (Nancy, 2003b, p. 21). Asimismo, remite a “lo separado, lo puesto a distancia, lo sustraído” (Nancy, 2003b, p. 21) como fundamento de la sed de imágenes, señalando que la pasión de la imagen, la potencia de su estigma o incluso su distracción, responde a la correlación de un deseo (Nancy, 2003a, p. 21). Aquello que no llega a colmarse debido a cierta lejanía o distancia funda, entonces, un deseo háptico que vuelve apresable lo visible y que hoy se manifiesta con frecuencia en la necesidad de redoblar y tocar imágenes, de producir dispositivos visuales que sean, a la vez, táctiles

Pensar la visualidad exige atender a aquello que falta: un tacto perdido que, aun ausente, insiste como fuerza subyacente en cada gesto de mirar. No se trata de una carencia pasiva, sino de una potencia que desborda lo visible y lo reenvía hacia otra escena sensible. Antes de toda imagen hay un tacto que se ha retirado. Su desaparición deja un resto que complejiza la mirada y la vuelve más intensa. Es desde esa sombra háptica que lo visual

empieza a desplegar sus potencias, que operan como una suerte de prolongación de una dimensión que, al mirar, permanece sombría y subyacente.

Toda separación producida por la configuración de lo visual alimenta, paradójicamente, la dimensión del tacto, lo que inaugura un nuevo mundo sensible a partir de otro que no llega a colmarse. Allí se habilita el pensamiento de un reenvío dentro del orden sensible. La imagen no porta un síntoma: ella misma es el síntoma que trae a presencia aquello que está ausente. Lo que nos golpea de la mirada es, precisamente, lo que ya no nos toca, y que provoca una *hybris* deseante. En este punto emergen componentes teóricos que transforman un simple plano óptico en una interpretación de la potencia visual fundada en la volición. La performatividad de la visualidad se desencadena a partir de una separación, de una diferenciación o de la pérdida de una fusión originaria que funda una alteridad, pero que simultáneamente la desea, la retiene y la imagina. La visualidad está anclada en la pérdida de un tacto: pérdida que produce los excesos de la función imaginativa. La hipótesis muestra que la pantalla es más subterránea de lo que parece. El fantasma de la imagen se comporta como una lengua del deseo, y el deseo es matriz de toda ficción, en la medida misma en que exhibe, de fondo, las múltiples estrategias que buscan neutralizar esa falta, esos escenarios espectrales recreados por la desaparición. De ahí que la visualidad esté inaugurada por la irrecuperabilidad háptica de un contacto imposible, que genera un deseo subyacente y productor de un imaginario del no-contacto. Esto abre la posibilidad de repensar lo visual como continuación intencional de la mano.

Elias Canetti, en *Masa y poder* (1960), realiza un análisis de los gestos colectivos que postulan el gesto de la mirada diferenciado del tacto. El contraste se infiere a partir de que la mirada promueve un *pathos* de dominación y totalización –sin vista no hay totalidad ni captura posible–, mientras que el tacto aparece como un *pathos* que promueve la igualdad y la abolición de la distancia (Canetti, 1960). Mirada y tacto configuran, así, dos afectos básicos y contrapuestos que estructuran la vida social. Para Canetti (1960), la mirada es ya un acto de poder: funciona como un arma de distancia, una flecha que hiere, fija y marca al otro sin necesidad de contacto físico. Ver es vigilar, clasificar, señalar, poseer. En cambio, el tacto parece prometer otra escena: implica proximidad y exposición.

Frente a la mirada que actúa a distancia, el tacto de la masa es inmediato y puede ser reivindicador o liberador. Sin embargo, a pesar de la diferenciación estructural de ambas dimensiones sensibles en su alcance político, Canetti muestra cómo la mirada moldea, desde la distancia, a la masa; es decir, la mirada es también tocante, incisiva. Inversamente, el tacto en la masa opera como el proceso contrario: configura efectos de lejanía y de disimetría, y no necesariamente de fusión.

Por su parte, Emmanuel Levinas también aporta a estas asociaciones entre el ver y el tocar al describir una intencionalidad común presente en ambos gestos, entendida como un “tender hacia” que nunca se cumple plenamente. Tanto la mirada como el tacto se orientan hacia la alteridad, actúan como movimientos que se acercan y, al mismo tiempo, se retiran, porque toda aproximación mantiene una dialéctica tensional entre proximidad y distancia. La experiencia de esa tendencia, tanto en la mirada como en el tacto, se da en una estructura de oscilación. En esa tensión que revela un vaivén constante, ambas dimensiones abren la experiencia a un espacio donde las fronteras entre presencia y ausencia, entre sujeto y objeto, se trazan y se desdibujan continuamente sin llegar a colmarse (Levinas, 2002). Pensar la declinación política y performativa del tacto y de la mirada exige, entonces, salir de las polaridades construidas para comprender un entre que une ambas dimensiones sensibles descentralizadas. Estas teorías tensionan la relación entre contacto y distancia, entre lo visual y lo táctil, para abrir una política sensible que se oriente hacia la alteridad.

En ese sentido, Merleau-Ponty asocia los escenarios de la vista y del tacto para mostrar, más que una oposición rígida, un juego de diferimiento sensible. Esto, además, constituye el testamento de toda fenomenología de la percepción. “Es preciso que nos acostumbremos —escribe Merleau-Ponty— a pensar que todo lo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible, está incrustada esa relación a modo de encabalgamiento. Toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil” (Merleau-Ponty, 1970, p. 177). Para Merleau-Ponty, la visión se inserta en un campo táctil que le sirve de soporte y no puede situarse fuera de él.

Sin embargo, al explorar la performatividad de la imagen como un reenvío, se expone su movimiento como un fenómeno que no ocurre plenamente dentro de un sistema clausurado, sino que se desplaza por un territorio donde persisten dimensiones sensibles heterogéneas y discontinuas. Habría que discernir en qué sentidos se entiende la constitución paradójica del mirar: tal vez como una disfunción, una enfermedad crónica, un malestar de la cultura visual que —al no poder detectar la pérdida que la inaugura— se renueva imaginariamente o reclama un imaginario anestésico ante la distancia instaurada. Esa distancia, como síntoma, produce una prolongación desplazada o extendida hacia lo imaginal y se comporta, dentro de lo sensible, como un corrimiento.

Para Nancy y para Derrida, el reenvío no es un accidente de la imagen: es su modo propio de agenciar. Nancy inicia así un registro de lo que denomina estéticas del reenvío, en las que la imagen se analiza desde una lógica que remite más allá de sí misma, no como representación cerrada, sino como movimiento de exposición hacia aquello que la excede. La imagen, en tanto signo, siempre “reenvía”: genera enlaces, vínculos, desplazamientos continuos dentro de lo sensible, formas de contacto diferido. Pone en relación, hace circular, reactiva; expone una transitividad. La potencia de la imagen no reside, entonces, en clausurar la presencia, sino en mantenerse abierta a la alteridad y al devenir.

Derrida, por su parte, exhibe una relación entre visión, ceguera y acto para pensar la imagen sin la autoridad de lo diáfano (Derrida, 1997). Lo que queda es palpar una opacidad y una imposibilidad de penetración. La cuestión sintomatológica persiste —y se agrava— cuando se reclama a la imagen la respuesta de una inmediatez del sentido, como si la imagen estuviera obligada a significar plenamente. La opacidad derridiana asume lo impenetrable: un organismo que no siempre tiene sentido fuera de sí mismo, pero que reenvía a otro registro de sensibilidades. Es decir, su condición háptica no está dada por el contacto con un sentido, sino por la apertura y el desplazamiento hacia otra dimensión de la sensibilidad.

La imagen se convierte, de algún modo, en un campo de afectación, porque apreciarla desde su potencia afectiva implica reconocer que ver nunca es solo ver: cada mirada moviliza un registro táctil que antecede a la significación y compromete al cuerpo en la escena. La imagen, entonces,

no se limita a aparecer; afecta, roza, envuelve. La mirada emana un gesto táctil que nos toca antes de significar, y que instaura una relación en la que el cuerpo se expone, responde y queda implicado. Ver, en este sentido, no es un acto de dominio intelectual, sino una modalidad de apertura a la alteridad que la imagen produce en lo subjetivo, una práctica de acogida que nace tras el contacto.

La dinámica se ofrece como una forma de hospitalidad entre los sentidos, o dimensiones de la sensibilidad, a modo de acción recíproca en lo perceptiva que permite que la forma —lo visible— sea también afecto —lo táctil—. Las prácticas somáticas muestran que ver y tocar no son dos modos independientes de acceso al mundo, sino dos gestos que se invocan mutuamente, capaces de dejarse formar y transformar a la vez. Trasladar esta lógica al campo de la visualidad implica reconocer que la mirada no es un punto de recepción pasiva, sino una instancia productiva que interviene en la aparición misma de lo visible. La visualidad se revela, así, como un proceso plástico y relacional: cada acto de visión comporta una modelación simultánea del que mira y de lo mirado. Ambos quedan afectados, transformados y marcados por el encuentro.

Por otra parte, resulta particularmente sugerente observar cómo estas reflexiones convergen hoy con el desarrollo de tecnologías digitales que difuminan la frontera entre el ver y el tocar. La creciente cooperación técnica entre lo óptico y lo háptico parece acompañar estas intuiciones: los dispositivos replican la lógica de un ver que se prolonga en el tacto y de un tacto que se extiende hacia lo visual. Esto invita a pensar cómo el desarrollo tecnológico responde a nuevos deseos de producir dispositivos de imbricación sensorial.

En el arte contemporáneo se advierte una tendencia a incorporar lo háptico en lo óptico. Este desplazamiento se manifiesta en la proliferación de imágenes texturizadas, en la articulación de modos de contacto, gesto y piel, y en la configuración de experiencias perceptivas que desbordan el dominio visual para abrirse a una organización multisensorial. La mirada ya no se limita a observar desde la distancia: participa de un régimen sensorial más amplio en el que ver es también tocar y tocar implica una forma expandida de ver. En suma, el giro háptico en el arte contemporáneo revela una transformación más amplia del *sensorium* cultural: una búsqueda de experiencia más que de representación, de

contacto más que de contemplación, de participación corporal más que de mirada distanciada.

En *Understanding Media* de McLuhan (1964), se establece una analogía entre lo anatómico y lo mediático que habilita una forma de pensar la experiencia como un entrelazamiento multisensorial. McLuhan entiende los medios como una producción integradora que estimula la participación y desestabiliza las ideas que asocian la visualidad con la pasividad. Las nuevas tecnologías táctiles desarman también esta jerarquía y muestran que, en la era digital, el *sensorium* humano se vuelve simultáneo, envolvente y participativo, logra una condición de integración que desborda la cultura de la visión hacia nuevas relaciones de poder (McLuhan, 1964). Las instalaciones contemporáneas, por ejemplo, tienden a fundir el espacio visual y el háptico: diluyen las fronteras entre la imagen y el cuerpo, entre la superficie visible y la materia palpable. La obra ya no se presenta como objeto distante, sino como un entorno inmersivo que reclama la presencia y el desplazamiento del participante, su orientación corporal, su temperatura, su respiración. De este modo, el arte se convierte en un dispositivo que convoca la experiencia somática y reactiva la sensorialidad como campo de participación. Esta tendencia hacia la inmersión y la participación corporal puede comprenderse como una respuesta estética y técnica a un deseo más profundo: producir dispositivos de imbricación sensorial donde las jerarquías entre los sentidos se disuelvan en favor de una experiencia integrada. La creciente cooperación entre lo óptico y lo táctil, visible tanto en la producción artística como en los desarrollos tecnológicos contemporáneos, responde a una nueva sensibilidad que busca restituir la dimensión táctil de la percepción y descentra el predominio histórico de la vista.

Los dispositivos técnicos actuales replican y amplifican esta lógica: la imagen digital, las pantallas táctiles, las interfaces inmersivas y los entornos de realidad aumentada operan en una doble dirección perceptiva: de la vista hacia el tacto y del tacto hacia la vista, esto genera una especie de “*continuum* háptico-óptico” (McLuhan, 1964, p.183). En este sentido, puede pensarse que el desarrollo tecnológico no solo acompaña, sino que co-constituye un nuevo régimen de sensibilidad en el que el cuerpo se vuelve parte activa del proceso de significación (Parisi & Turvey, 2020).

Plasticidad visual

Desde esa potencia de transformabilidad táctil, la visualidad puede pensarse desde el fenómeno de la plasticidad. Catherine Malabou, en un capítulo de *La plasticidad en espera*, reformula la idea hegeliana de la forma plástica y la desplaza hacia la configuración de lo visible para pensarla como una capacidad de recibir y dar forma. Afirma: “Toda forma visible se constituye en la huella de un contacto” (Malabou, 2010, p. 49). Detrás de la mirada hay siempre vulnerabilidad y transformabilidad aún por franquear. La imagen es plástica en su modo de aparecer y remite a la maleabilidad de la percepción, a su capacidad de transformar simultáneamente lo sensible y lo signico. El pensamiento de Malabou ofrece un modo de pensar la elaboración y la deformación de nuestros modos de sensibilidad. En su interpretación, “la plasticidad designa el carácter de lo que es plástico, es decir, de lo que es susceptible tanto de recibir como de dar forma”, y por ello señala un campo que va más allá de lo estético (Malabou, 2008, p. 29). Aunque el término aparece de manera marginal en la filosofía hegeliana, Malabou lo retoma para interrogar la relación entre visualidad y política. Con la plasticidad, el motivo de la metamorfosis deja de designar únicamente una realidad mítica o ficticia y adquiere un sentido ontológico y político.

La plasticidad se relaciona con todo aquello que está en emergencia de forma; por tanto, la metamorfosis es un elemento clave en su formulación. Lo plástico, al perder su rigidez, queda abierto a la indeterminación. Constituye el núcleo de una ontología del devenir y de la transformación, donde la materia, viva o simbólica, contiene en sí misma la posibilidad de alteración. En el corazón de la plasticidad “se halla presente un movimiento de envío al otro, a lo otro” (Malabou, 2010, p. 52). Lo material permanece siempre en estado de porvenir, sujeto a transformación continua y a modificaciones de un sí mismo que deviene otro. Se encuentra en un abrirse patético, en una afectación orientada al devenir.

Malabou propone una transformabilidad estructural que, en su reflexión neurofilosófica, extiende la plasticidad del cerebro a la percepción. La mirada se concibe como práctica metamórfica, como una experiencia que se rehace constantemente. La imagen es el lugar donde se manifiesta la potencia misma de la plasticidad, capaz de crear, alterar, desfigurar o regenerar las formas del mundo sensible. No

hay visión sin transformación, del mismo modo que no hay plasticidad sin exposición a la alteración. La imagen puede entenderse como fuerza formativa que moldea percepciones, memorias, cuerpos y afectos, pero también como fuerza destructiva que deshace las formas que la preceden. De este modo, la plasticidad define una ontología de la transformación, un modo de ser caracterizado por la capacidad de devenir, modificarse y volver a formar sin perder su potencia generativa (Malabou, 2009).

La plasticidad aparece, así, como condición de posibilidad de la performatividad de las imágenes y de su capacidad de agenciar. Tanto nosotros como las imágenes estamos sujetos a la plasticidad. Desde esta perspectiva, la plasticidad puede comprenderse como un marco ontológico, un andamiaje que permite pensar la transferencia entre visión y tacto. Para Malabou, ningún elemento de la percepción se organiza jerárquicamente; todos forman parte de una red de modulaciones simultáneas y superpuestas donde la visión deviene táctil y el tacto deviene imagen. La mirada no solo tiene dirección; también tiene textura. En este intercambio, lo que toca y lo tocado se deforman en los bordes de un mismo gesto. Las imágenes, hoy más que nunca, se reconfiguran en un proceso de apertura mutua donde ver invita a tocar y tocar invita a ver.

A partir de la plasticidad visual, la relación entre mirada y tacto deja de ser metafórica. La imagen deja de ser figura fija o superficie de representación y se convierte en acontecimiento plástico capaz de transformar tanto a quien la produce como a quien la percibe. Ver es ser afectado, un gesto corporal y material que inscribe huellas y reconfigura de manera continua las formas de lo sensible. En palabras de Marie-José Mondzain: “imaginar es fragilizar lo real, reapropiarse de la plasticidad y hacer entrar en las palabras, las imágenes y los gestos la categoría de lo posible y la fuerza de las indeterminaciones” (Mondzain, 2017, p. 42).

La plasticidad introduce una comprensión afirmativa de los mecanismos mediante los cuales la imagen produce realidad y abre al mismo tiempo la dimensión de la indeterminación. Desde esta perspectiva, la imagen ya no representa el mundo, sino que lo forja continuamente. Pensar la visualidad desde la plasticidad implica concebir un régimen de manifestación abierto, donde la forma nunca está clausurada y lo visible permanece disponible para su metamorfosis. Cada imagen es una figura inestable, una oscilación, una tensión entre lo que ha sido formado

y lo que aún puede serlo. No se trata de una concepción superficial de la forma en la esfera óptica, sino de una experiencia que involucra su dimensión interna y somática. Lo visual no es un campo cristalizado, sino una superficie de contacto abierta al porvenir de una otredad de su forma y a la deformación de lo real.

Conclusión

La reflexión suscitada permite pensar las imágenes más allá del espectáculo, como instancias de encuentro y de alteridad. En lugar de concebir la imagen como representación, se la piensa como acontecimiento. La mirada aparece como un modo de sensibilidad que expone la potencia de la imagen para interpelar el cuerpo y el deseo, que configura un modo de percepción entramada. La relación con la imagen se aborda desde un registro multisensorial, que hace visibles tanto sus potencias expresivas como sus capacidades receptivas. Se instala una lectura fronteriza donde la imagen se abre como gesto de alteridad que redistribuye sensibilidades y expone el tránsito entre visión y tacto. En este contexto, la imagen actúa sobre lo sensible y produce gestos capaces de reconfigurar el acto visual o de ampliar la experiencia perceptiva hacia una dimensión táctil. Se reflexiona sobre la figuración de una haplogía semántica de lo visual a través de la cual circulan paradojas y tensiones que interrogan el *pathos* de la mirada en asociación con el tacto, condensando contornos y desplazamientos que desestabilizan la primacía visual y activan un registro háptico. En suma, la imagen se presenta como un espacio dinámico donde se interrumpen jerarquías perceptivas y se habilitan formas de sensibilidad orientadas a la transformación.

Referencias

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (J. Aguirre, Trad.). Ítaca.
- Benjamin, W. (2011). *Calle de dirección única*. Abada.
- Canetti, E. (1960). *Masa y poder* (J. J. del Solar, Trad.). Muchnik.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Galilée.
- Derrida, J. (1997). *Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito*. Sígueme.
- Malabou, C. (2008). *El porvenir de Hegel: Plasticidad, temporalidad y dialéctica* (J. Villacañas, Trad.). Paidós.
- Malabou, C. (2009). *¿Qué hacer con nuestro cerebro?* (H. Pons, Trad.). Paidós.
- Malabou, C. (2010). *La plasticidad en espera*. Palinodia.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral.
- Mondzain, M.-J. (2017). *Confiscation : Des mots, des images et du temps*. Les Liens qui Libèrent.
- Nancy, J.-L. (2003a). *El sentido del mundo* (J. L. Villacañas, Trad.). Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2003b). *Noli me tangere: Ensayo sobre la unión y la separación* (C. de Peretti, Trad.). Amorrotu.
- Nancy, J.-L. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Indicio 36). La Cebra.
- Nancy, J.-L. (2014). *El arte hoy*. Amorrotu.
- Parisi, D., & Turvey, M. T. (2020). Haptic media and multisensory interfaces: From optical to tactile technologies. *Journal of Aesthetic Technology*, 12(3), 45-62.
- Rousseau, J.-J. (1781). *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. En *Oeuvres complètes* (Tomo III). A. Belin.
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.

Cómo citar: Zeinal Werba, M. S. (2026). Imágenes entre lo óptico y lo háptico: performatividad y regímenes de sensibilidad. *Dixit*, 40, e4995. <https://doi.org/10.22235/d.v40.4995>

Financiamiento: Este estudio no recibió ninguna financiación externa ni apoyo financiero.

Con licto de interés: La autora declara no tener ningún conflicto de interés.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): 1. Conceptualización; 2. Curación de datos; 3. Análisis formal; 4. Adquisición de fondos; 5. Investigación; 6. Metodología; 7. Administración de proyecto; 8. Recursos; 9. Software; 10. Supervisión; 11. Validación; 12. Visualización; 13. Redacción: borrador original; 14. Redacción: revisión y edición.

M. S. Z. W. ha contribuido en 1, 2, 3, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14.

Editora responsable: A. L.