

**Cristina de Peretti**

UNED

mperetti@fsof.uned.es

ORCID: 0000-0001-5070-1620

Recepción: 26 de junio de 2021

Aceptación: 22 de octubre de 2021

*Aurora* n.º 23, 2022, págs. 100-113

*Derrida y el cine (asediando lo visible)*  
*Derrida i el cinema (assetjant el visible)*  
*Derrida and the cinema (hunting for the visible)*

**Resumen**

En este artículo se aborda la relación de Derrida con el cine y sus reflexiones al respecto desde tres ángulos diferentes, pero relacionados: 1) el de su experiencia, desde la infancia, como espectador «no experto» en la materia; 2) el de su «aprendizaje» como actor ante las cámaras; y 3) el de su trabajo y consideraciones como escritor y filósofo.

**Palabras clave**

Derrida, cine, espectralidad, huella, reproductibilidad técnica.

**Resum**

En aquest article s'aborda la relació de Derrida amb el cinema i les seves reflexions sobre aquest tema des de tres angles diferents, però relacionats: 1) el de la seva experiència, des de la infància, com a espectador «no expert» en la matèria; 2) el del seu «aprenentatge» com a actor davant les càmeres; i 3) el del seu treball i les seves consideracions com a escriptor i filòsof.

**Paraules clau**

Derrida, cinema, espectralitat, petjada, reproductibilitat tècnica.

**Abstract**

This paper tackles Derrida's relationship with cinema and his reflections on it from three different, though related, points of view:

1) his experience, since childhood, as a 'non-expert' viewer; 2) his 'learning' as an actor in front of the camera; and 3) his work and thoughts as a writer and philosopher.

**Keywords**

Derrida, cinema, spectrality, trace, mechanical reproduction.

1. Como es sabido, siempre hay una «excepción a la regla». En este caso, dicha excepción es *Shoah*, película documental francesa dirigida por Claude Lanzmann (Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la République Française, 1985) de la que Derrida habla extensamente —destacando muy especialmente las interrelaciones entre imagen, testimonio y espectralidad, todas ellas vinculadas a su vez al motivo de la huella (sobre varias de estas cuestiones volveré más adelante)—, en «Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec A. de Baecque et Th. Jousse», texto publicado, en un primer momento, en *Cahiers du Cinéma* y, posteriormente, en Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas (comps. y eds.), París, Éd. de la Différence, 2013 (libro por el que citaré

Frente a los numerosos escritos dedicados a textos filosóficos y literarios, así como a las llamadas prácticas artísticas «de lo visible» y «del espacio», aquellos que Derrida dedica al cine son más bien escasos. Y, a diferencia también de aquellos escritos —en los que, con frecuencia, trabaja con textos específicos—, poquísimas son las veces en las que, en el terreno cinematográfico, sus reflexiones conciernen a películas concretas —a excepción de aquellas en las que él «actúa»—.<sup>1</sup> Quizá estas cautelas se deban, al menos en parte, a que, pese a su confesada «pasión» por el cine y a sus episódicas experiencias como actor, Derrida, como él mismo señala, nunca se ha considerado un especialista en la materia, un entendido «cinéfilo en el sentido clásico del término».<sup>2</sup>

Por otro lado, puede resultar extraño que, a pesar de la mala relación que siempre tuvo con su propia imagen,<sup>3</sup> con el paso de los años Derrida se convirtiese, sin embargo, no solo en uno de los pensados

res que más ha sido filmado en innumerables entrevistas y vídeos de cursos, seminarios y conferencias (que actualmente circulan profusamente por internet),<sup>4</sup> sino también, probablemente, en el pensador que ha participado en más películas, que más se ha expuesto ante las cámaras. Como explica en la entrevista «La danse des fantômes», esta implicación suya en —y con— el cine está muy vinculada con su manera «cuasi política» de apostar, pese a ciertas reticencias que estas no dejan de generarle, por las nuevas teletecnologías: «diré “sí, desarrollemos lo más deprisa posible, tanto como sea posible, todo el potencial tecnológico nuevo, incluso en la escritura, incluso en la enseñanza”. Y, por eso, estoy a favor, aunque personalmente no me sienta cómodo ante las cámaras. No creo que haya que decir no a las cámaras. Creo que la cámara, la televisión y el vídeo deben entrar en la universidad».<sup>5</sup>

En cualquier caso, es en la entrevista titulada «Le cinéma et ses fantômes» donde Derrida expone más extensamente —y doy con ello comienzo a la primera etapa del recorrido por su «triple» relación con el cine— su experiencia como consumidor insaciable aunque inexperto de películas, como asiduo «mirón invisible» en las salas de cine. Cuenta, así, que, desde los 10 años más o menos, frecuenta dichas salas, aunque «sin gran discernimiento. Lo veía todo». «Soy muy buen público»; «podría permanecer horas y horas en una sala, para ver incluso cosas mediocres», reconoce. Ir al cine suponía para él, por aquel entonces, una forma de «emancipación» familiar y, al mismo tiempo, un «aprendizaje intenso», sensual, erótico, una «emoción sexual» («Se aprende lo que es un beso en el cine antes que en la vida») así como «un viaje extraordinario» («Viajábamos como locos con el cine»). Más tarde, en sus tiempos de estudiante en París, el cine se convirtió para él en una suerte de «droga, la diversión por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo». Y, con el paso de los años, aprovechando sobre todo sus incontables estancias en distintas universidades estadounidenses («Es un momento en el que tengo la libertad y la posibilidad de recuperar esa relación popular con el cine que me resulta indispensable»), el cine —que, para él, nunca dejó de constituir «un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable y, por consiguiente, infantil» ni de desempeñar ese papel de «pura emoción de evasión», de «liberación inigualable, [de] desafío a las prohibiciones de todo tipo» que da lugar a «todas las proyecciones posibles, [...] todas las identificaciones, sin la más mínima sanción y sin el más mínimo trabajo»— también le permitirá «olvidar el trabajo».<sup>6</sup>

Ahora bien, Derrida también confiesa que esa emoción, esa «suerte de fascinación hipnótica» que sobre él ejerce el cine, curiosamente nunca ha dejado ninguna huella en él:

[...] carezco totalmente de la memoria del cine. Es una cultura que, en mí, no deja huella alguna. Está registrado virtualmente, no he olvidado nada, también tengo libretas en las que anoto, para acordarme, títulos

dicha entrevista). Por otra parte, las películas en las que, desempeñando el papel de sí mismo, Derrida trabaja como «actor» son: 1) *Ghost dance*, película inglesa para la televisión dirigida por Ken McMullen (Looseyard Productions for Channel 4 & ZDF, 1983, DVD), que —como su título ya indica— versa fundamentalmente sobre el asedio (*bantise*) y las reparaciones (*revenances*) de fantasmas; 2) el «documental» francés *D'ailleurs Derrida*, dirigido por Safaa Fathy (Gloria Films, 1999, DVD Éditions Montparnasse, París); y 3) el «documental» estadounidense *Derrida*, dirigido por Kirby Dick y Amy Ziering Kofman (Jane Doe Films, 2002, DVD, Zeitgeist Films, Nueva York). En ninguna de estas dos últimas películas que he denominado «documentales» se realiza un recorrido lineal por su vida y su pensamiento. Los directores de ambas cintas cinematográficas aseguran que no han pretendido filmar su biografía ni tampoco hacer un documental sobre él, sino reflejar, a través del diálogo, algunos motivos de su pensamiento, así como los entornos más relevantes en los que se desarrolla su vida. Sobre estas dos últimas películas, cfr. respectivamente Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, París, Galilée / Arte Édition, 2000, y el libro —que incluye algunas entrevistas con Derrida— de Dick, Kirby, y Ziering Kofman, Amy, *Screenplay and essays on the film Derrida*, Manchester, Manchester University Press, 2005. El resto de las consideraciones más o menos extensas acerca de estas películas (incluida *Ghost dance*) se encuentran recogidas en una serie de entrevistas escritas o filmadas. Varias de ellas las mencionaré a lo largo de mi artículo. Y, para concluir esta demasiado larga nota, una última precisión: a fecha de hoy, hay otras dos películas más en torno a Derrida a las que no aludiré aquí porque, por motivos obvios (Derrida murió en 2004), todas sus imágenes son de archivo: me refiero al documental francés *Derrida, le courage de la pensée*, dirigido por Virginie Linhart y Benoît Peeters (Arte France & Morgane Productions, 2014) y a la película inglesa, inspirada en «Envois» (cfr. Derrida, Jacques, *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion, 1980), titulada *Love in the post: from Plato to Derrida*, dirigida por Joanna Callaghan (Heraclitus Picture, 2014, DVD). Cfr. al respecto Callaghan, Joanna, y McQuillan, Martin, *Love in the post: from Plato to Derrida. The screenplay and commentary*, Londres, Rowman & Littlefield, 2014.

2. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 316. En «Les arts de l'espace. Entretien avec P. Brunette et D. Wills», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*,

Derrida se refiere a su «incompetencia» en varios campos del saber: «Me gusta mucho el cine, he visto muchas películas, pero, en comparación con quienes conocen la historia y la teoría del cine, soy —y se lo digo sin falsa modestia— incompetente. Lo mismo me ocurre con la pintura y todavía más con la música. Y, con respecto a otros ámbitos, podría decir lo mismo con la misma sinceridad» (pág. 16). Un poco más adelante, añade: «También es necesario recordar [...] que nunca he tomado personalmente la iniciativa de hablar acerca de nada en esos ámbitos. Cada vez que lo hago es porque me han invitado a hacerlo; debido a mi incompetencia, yo nunca habría tomado la iniciativa de escribir acerca de arquitectura o de dibujo si la ocasión o la invitación no hubiese llegado de otra parte. Y eso vale para todo lo que he hecho: no creo que hubiese escrito nada si otro no me hubiese provocado en cierto modo a hacerlo [...]. Se trata, por consiguiente, de una intersección entre el azar y la necesidad» (*Ibidem* pág. 18).

3. En un precioso librito que Jean-Luc Nancy dedica a Jacques Derrida en 2007 y que gira en torno a un retrato alegórico de este último que Valerio Adami dibujó a lápiz menos de un año antes de su muerte, Nancy nos recuerda algo de sobra conocido para todos los lectores de Derrida, a saber, que este «tenía con su retrato en general, tanto en fotografía como en pintura, pero todavía más pintado o dibujado, una relación muy mala» (Nancy, Jean Luc, *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*. París: Galilée, 2007, págs. 86 y 87). En efecto, durante cerca de veinticinco años, Derrida se negó tajantemente a dejarse fotografiar, a que se hiciera pública cualquier imagen suya. En una entrevista de 1986, Derrida explica el porqué diciendo que lo que le molestaba no era tanto el mostrarse públicamente cuanto la forma en la que suele estar programado ese modo de aparición en el así denominado campo cultural: «el código que domina a la vez la producción de esas imágenes, el encuadre al que se lo somete, las implicaciones sociales (enseñar la cabeza del escritor, encuadrarla delante de sus libros, en fin, toda esa escenografía) me parecían ante todo terriblemente aburridos..., contrarios a lo que trato de escribir y de trabajar; por lo tanto, me parecía consecuente no prestarme a ello sin oponer cierta defensa. No todo se limita probablemente a esa vigilancia. Es probable que tenga una relación con mi propia imagen bastante complicada» (Derrida, Jacques, «“Il n’y a pas le narcissisme” (autobiophotographies)», en *Points de suspension. Entretiens*. París: Galilée, 1992, pág. 210) (cfr. asimismo, por

de películas de las que no recuerdo ninguna imagen [...] una represión constante borra el recuerdo de esas imágenes que, sin embargo, me fascinan [...]).

Si no son los nombres de las películas, ni las historias, ni los actores los que han imprimido algo en mí, es seguramente otra forma de emoción que nace de la proyección, de la capacidad misma de la proyección. Una emoción totalmente distinta de la de la lectura que sí imprime en mí una memoria más presente y más activa [...]. Por eso también, sin duda, esa emoción cinematográfica, para mí, no puede adquirir la forma de un saber, ni siquiera de una memoria efectiva. Puesto que dicha emoción pertenece a un registro totalmente diferente, no debe ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria.<sup>7</sup>

Derrida entiende el cine, ante todo, como un arte popular, «aun si eso», añade, «resulta injusto para quienes, productores, directores, críticos, lo practican con mucho refinamiento o experimentación. Es incluso el único gran arte popular».<sup>8</sup> Ciertamente, en cuanto que representación colectiva, el cine —que nace y se desarrolla en la «época de la reproductibilidad técnica», por decirlo con palabras de Walter Benjamin— pertenece a la industria de masas.<sup>9</sup> Sin embargo, no por eso está reñido con ese disfrute estrictamente singular, personal, incluso secreto, que permite que, en la soledad y oscuridad de la sala de cine, cada espectador sea libre de realizar sus propias transferencias, de proyectar sus propios «fantasmas» y de fantasear con ellos: «El cine, esa es su definición misma —la de la proyección en sala—, requiere lo colectivo, el espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero, al mismo tiempo, existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo. Es la gran diferencia con el teatro, cuyo modo de espectáculo y cuya arquitectura interior contrarían la soledad del espectador».<sup>10</sup>

Esta «experiencia de disociación social [...], por lo demás, le debe sin duda mucho al modo de existencia de América»,<sup>11</sup> afirma Derrida. Para él, en efecto, el cine está estrechamente ligado a lo que denomina la cultura «americana» —nosotros diríamos «estadounidense»: «[...] el cine es más americano que otra cosa. Hoy en día, la experiencia mundial del cine está ampliamente regida, nos guste o no, por la cultura americana».<sup>12</sup> Una cultura utilitaria y manipuladora,<sup>13</sup> además de seductora, que fomenta, aunque sea solo de forma efímera y pasajera, tanto el entretenimiento, la diversión, como los recuerdos, los sueños y los deseos más íntimos y secretos de los espectadores. En cuanto al cine americano, éste ha representado para mí, que nací en 1930, una expedición sensual, libre, ávida de tiempo y de espacio que conquistar. En 1942 es cuando llegó a Argel el cine americano, acompañado de aquello que, asimismo, muy rápidamente, constituyó su poder (incluso de soñar), la música, el baile, los cigarrillos... El cine, antes que nada, quería decir «América».<sup>14</sup>

En gran medida, el poder del cine radica efectivamente en eso: en que permite soñar. Una de las definiciones que el *Diccionario* de la

Real Academia Española ofrece de este verbo es: ‘discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no lo es’. Ahora bien, ¿acaso soñar no puede consistir asimismo en fantasear sin dar necesariamente por cierto lo que no lo es? O, por decirlo con otras palabras, ¿soñar no puede consistir, acaso, en «creer sin creer»? Porque eso es lo que también caracteriza al cine para Derrida: el ser una creencia sin creencia, esto es, una experiencia —una curiosa y paradójica aunque muy extendida relación, actitud, con respecto a la verdad— en la que el espectador finge en cierto modo, haciendo, a sabiendas, «como si» creyese que la película, esa «representación» que está viendo, fuese real, creíble (lo que —como se comprobará más adelante— Derrida denomina el «efecto» de verdad<sup>15</sup> del cine) pese a saber perfectamente que no lo es, que lo que está viendo y escuchando tan solo es una ilusión: algo irreal, virtual, ficticio, si no artificial. Con el descubrimiento y creación del cine, asegura Derrida, «se inventó, hace un siglo, una experiencia sin precedentes de la creencia», «[un] modo y [un] régimen de creencia [...] absolutamente singular»,<sup>16</sup> que se debe a los efectos de reproducción y de virtualización, a esa dimensión espectral que no es otra que la del cine —un arte, como ya apuntaba Benjamin y corrobora Derrida, muy vinculado, por lo demás, con el psicoanálisis—:<sup>17</sup> «Puesto que la dimensión espectral no es ni la del ser vivo ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción, la modalidad del creer que se refiere a aquélla ha de ser analizada de una manera absolutamente original. Esa fenomenología no era posible antes del cinematógrafo, pues esta experiencia del creer está unida a una técnica particular, la del cine».<sup>18</sup>

Más adelante, volveré sobre algunas de estas cuestiones. Sin embargo, por el momento, me limitaré a destacar —iniciando de este modo el segundo enfoque de mi recorrido— las primeras palabras que pronuncia Derrida en sus incipientes y más o menos breves comparencias como actor de la película *Ghost dance*, en la que interpreta el personaje de un innostrado, aunque no desconocido ni irreconocible, profesor de filosofía que no es otro que él mismo, con lo que, de alguna manera, se convierte en su propio fantasma, en el fantasma de sí mismo, que deja, que reclama incluso, que los fantasmas, los suyos, aquellos que lo asedian, (re)aparezcan, retornen. Dichas palabras son precisamente las siguientes:

Aquí, el fantasma soy yo. Desde el momento en que se me pide que haga mi propio papel en un escenario fílmico más o menos improvisado, tengo la impresión de dejar hablar a un fantasma en mi lugar. Paradójicamente, en lugar de hacer mi propio papel, dejo —sin darme cuenta— que un fantasma me ventriloque, es decir, que hable en mi lugar. Y esto es quizá lo más divertido [...].

El cine es un arte, una fantomaquia, si se prefiere, y creo que el cine [...] es eso, es un arte de dejar que el fantasma retorne. Así pues, eso es lo que estamos haciendo aquí. Por consiguiente, si soy un fantasma,

ejemplo, «La danse des fantômes. Entrevue avec M. Lewis et A. Payne», en *Penser à ne pas voir*, op. cit., págs. 311-312). No cabe duda de que todo el discurso de Derrida sobre la escritura, la literatura, etc., está en efecto destinado, entre otras cosas, a la desfetichización del autor. Por consiguiente, su deseo de romper con esas convenciones culturales, sociales y, en cierto modo, también políticas en torno al mismo es totalmente coherente con su pensamiento. Cfr. asimismo, para la complicada relación de Derrida con su imagen, el artículo de Michel Lisse, «Iconographies de Jacques Derrida», en *Interférences Littéraires*, nueva serie, núm. 2, mayo 2009.

4. Dado que tanto unas como otros son demasiado numerosos para citarlos aquí, remito al apartado «Filmographie» de *Penser à ne pas voir*, op. cit., págs. 380-383.

5. Derrida, Jacques, «La danse des fantômes», op. cit., pág. 310. Aunque en determinados momentos aludiré a ellas, no me puedo extender acerca de la inmensa problemática de las teletecnologías, a las que Derrida ha dedicado tantas páginas. Me limitaré, pues, simplemente a remitir a uno de los textos más relevantes al respecto: Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, *Échographies de la télévision: entretiens filmés*. París: Galilée/INA, 1996.

6. Para todos estos entrecorillados: Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», op. cit., págs. 316-319.

7. *Ibidem*, págs. 316-317.

8. *Ibidem*, pág. 318.

9. «[...] esta técnica espectral de apariciones se ha unido muy rápidamente a un mercado mundial de miradas que permite que toda bobina impresa sea reproducida en miles de copias susceptibles de afectar a millones de espectadores en el mundo entero, y ello casi simultánea, colectivamente, puesto que si el cine hubiese sido una forma de consumo estrictamente individual o incluso doméstico eso no habría funcionado. Este cruce es inédito dado que reúne en un tiempo muy corto la inmediatez de las apariciones y de las emociones (de un modo en que ninguna otra representación puede proponerla) y una inversión financiera que ningún otro arte puede igualar. Para comprender el cine hay que pensar juntos el fantasma y el capital, siendo este último a su vez algo espectral» (*Ibidem*, págs. 322-323). Cfr. también, a propósito del espectro y del capital: Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée, 1993.

10. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 323.
11. *Ibidem*, pág. 324.
12. Vídeo «American Attitude» (unos pocos minutos de esta entrevista a Derrida se encuentran en Youtube: [www.youtube.com/watch?v=u2j578jTBCY](http://www.youtube.com/watch?v=u2j578jTBCY)).
13. *Idem*.
14. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, págs. 317-318.
15. *Ibidem*, pág. 329.
16. *Ibidem*, pág. 321.
17. Cfr., por ejemplo, *Ibidem*, pág. 320.
18. *Ibidem*, pág. 321.
19. *Ibidem*, pág. 329.
20. Cfr.: Derrida, Jacques, «Lettres sur un aveugle. "Punctum caecum"», en Derrida, Jacques, y Fathy, S., *Tourner les mots*, *op. cit.*, *passim*.
21. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 330.
22. «Más de un Derrida, más de un Jacques o de un Jackie, más de una J., más de una D., más de un trazo. | *Más de uno*; nada le gustaba tanto como eso, nada le gustaba tanto como repetir "más de uno" [...]. | *Más de uno* no quiere decir ni dos ni varios en general, sino que quiere decir *que ya no hay uno*: se acabó, ya no lo hay más. Jamás lo hubo. Él jamás estuvo ahí como uno, siempre se supo a sí mismo como no siendo uno ni estando ahí, en ninguna parte ni en sí en manera alguna *uno*. Eso fue su verdad, su tormento, su placer, su perpetua alegoría: lo otro y todavía otro más, más que lo otro mismo, más otro que otro y clavado a más de uno» (Nancy, J.-L., *À plus d'un titre*, *op. cit.*, págs. 95-96) (las cursivas son mías). Y esta es, sin duda, una de las vertientes de la *différance* derridiana: la divisibilidad infinita, es decir también, la escisión radical, la alteridad interior, la no-identidad consigo mismo, lo radicalmente otro de uno mismo e, igualmente, la ausencia de origen único, idéntico, o dicho también de otro modo, la no-pertenencia a un determinado lugar, lengua, cultura o religión. Derrida: siempre *d'ailleurs*, siempre de otra parte, de otro lugar. Y siempre difiriendo de un supuesto «sí mismo» que nunca es tal: «en el fondo, lo que me permite soportar, sin demasiado sufrimiento ni demasiada gratificación experiencias como ésta, volver a verme en esta película [*D'ailleurs, Derrida*] es que no soy yo. Así pues, soy

es decir, si, actualmente, creyendo que hablo con mi voz, precisamente porque creo que hablo con mi voz, dejo que ésta se parasite con la voz del otro, no de cualquier otro sino de mis propios fantasmas, por así decirlo, en ese momento, hay, hay fantasmas [...].

En el fondo, es para tentar a los fantasmas por lo que he aceptado actuar en esta película, diciéndome que quizá, quizá, tendríamos unos y otros la oportunidad [*chance*] de dejar que los fantasmas viniesen a nuestro encuentro (Película *Ghost Dance*).

Dicho esto, su primer y genuino «film de aprendizaje»<sup>19</sup> —como él mismo lo llama— no será, sin embargo, *Ghost dance*, sino *D'ailleurs, Derrida*, la película con la que inicia su auténtica experiencia (experiencia, la misma pero distinta —esa diferencia en la repetición que Derrida denomina «iterabilidad»—, que retomará en esa otra película titulada *Derrida*) como actor o, mejor, como «Actor»<sup>20</sup> —como jugará («pero [era] un juego serio», precisa)<sup>21</sup> a designarse a sí mismo en sus «Lettres sur un aveugle. "Punctum caecum"»—: Derrida, el Actor, que desempeña a su vez el papel de Derrida, el pensador, el filósofo, ahora ya sí, con nombre y apellido declarados, pero siempre «más de uno», «más de un Derrida», como afirma Nancy.<sup>22</sup> Más de un Derrida-Actor. Y siempre —en cuanto que «pensador» que tampoco deja nunca de ser en «sus» películas— en más de una lengua, con más de una entonación, de un discurso, de un silencio, de un secreto, de una estrategia...

Durante el rodaje de esas dos últimas películas, cercado por las cámaras, asediado también por la idea de su ex-posición, de la reproducción múltiple, de la diseminación infinita de su imagen, hostigado por la idea de que, con la proyección de esas cintas, va a ser irremediabilmente visto, mirado, observado por otros, por multitud de espectadores en cualquier parte del mundo, Derrida vive y describe su experiencia de objetivación visual como algo que le produce una inmensa inquietud,<sup>23</sup> cuando no una gran crispación: una «experiencia inflexible que deja poco espacio para que el cuerpo se sustraiga»,<sup>24</sup> «una verdadera transformación del cuerpo», una auténtica ex-posición de «su cuerpo y [de] su nombre»<sup>25</sup> (como él asegura a propósito de Friedrich Nietzsche) no exenta de una enorme extrañeza: «Este tipo de técnica a la que no estoy acostumbrado, con su pesadez, su rigidez, este entorno, este ritmo, esto es lo que me...», confiesa dejando la frase en suspenso.<sup>26</sup>

Pero tampoco se queda impasible ante lo ficticio y artificial de la situación, del rodaje, de las tomas y, como siempre lo ha hecho sistemáticamente en otros campos, no deja de denunciar toda esa artificialidad encubierta, disfrazada de autenticidad, de naturalidad:

Antes de tratar de responder a su pregunta, me gustaría hacer una observación preliminar acerca del carácter totalmente artificial de esta situación. No sé quién verá lo que estamos rodando, grabando, pero me

gustaría subrayar, en lugar de borrarlas, estas condiciones técnicas. No fingir la naturalidad allí donde esta no existe. Ya he empezado a contestar a su pregunta sobre la deconstrucción porque uno de los gestos de la deconstrucción consiste, en parte, en no otorgar carta de naturaleza, en no hacer como si lo que no es natural fuese natural, como si lo que está condicionado por la historia, por la técnica, por la institución fuese un dato natural [...].

¿Esto es lo que ustedes llaman *cinéma vérité*? Todo es falso. Casi todo es falso. Yo no soy así exactamente. En primer lugar, no voy así vestido (Película *Derrida*).

Ese contacto con las cámaras, así como los bruscos cambios de plano, de imagen y, sobre todo, de ritmo de las grabaciones (algo similar le ocurría también con las entrevistas grabadas y/o filmadas), le generan, pues, inevitablemente una gran tensión. Tan pronto tiene que esperar, quieto y callado, durante el tiempo que haga falta —y que a veces le resulta desesperadamente largo— las órdenes que, además, siempre proceden de otro, del director, y tan pronto, de repente, le apremian para que acelere, para que vaya más rápido, se dé prisa, hable con celeridad, resuma todo lo que tiene que decir. Derrida se exaspera cuando tiene que improvisar, que simplificar, que limitarse a decir lo que considera que son una serie de generalidades sobre cualquier cuestión. Prefiere que le pregunten, que le hagan preguntas concretas y que le den tiempo, que no le interrumpen:

Cuando empiezo a pensar en responder a una pregunta y hay que interrumpir para ajustar la luz, el reflejo y, luego, me interrumpen por segunda vez, es...

—No consigue usted olvidarse de las cámaras, ¿verdad?

—En cuanto me empiezo a olvidar, hay un problema y, por lo tanto, se me recuerda que hay que interrumpir en medio de la frase para colocar bien —¿cómo se llama eso? El protector, el reflector, perdón—. Entonces, empiezo a reflexionar sobre la respuesta y el reflector interrumpe la reflexión. Es difícil. ¿Me vuelve a repetir su pregunta? (Película *Derrida*).

A estas molestias y contratiempos del rodaje, se suma otra preocupación más que le desasosiega enormemente: una vez terminado el rodaje, se realizan toda una serie de cortes, de montajes, también artificiales, antes de dar por terminada la película: «¿Qué va a hacer usted con todo esto? Hace dos horas, hace veinticinco años, que estamos hablando así y sé que va a quedar una hora de esto. ¿Qué va a conservar en una hora de todo esto?», pregunta Derrida, entre indignado y desesperado, a uno de los directores de la película que, por título, lleva su apellido. Bien es verdad que la técnica del montaje, de los cortes —hay que seleccionar: cortar, eliminar algunas secuencias, excluirlas, suprimirlas, hay que pegar, recomponer, insertar, intercalar—, tiene ciertas semejanzas con la práctica discursiva y escritural de las citas y, más concretamente en su propio

yo, no cabe duda, pero lo que, al mismo tiempo, muestra esta película es el punto en el que no soy yo; no es, por lo demás, un punto, es el veredicto implacable que me impide reapropiarme de esta película y, por consiguiente, verla, me atreveré a decirlo, como si yo fuese otro» (Derrida, Jacques, «Trace et archive, image et art. Dialogue», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, págs. 93-94). Para esta última cuestión de la imposibilidad de reapropiación o, mejor todavía, de la «exapropiación», cfr. más adelante nota 42.

23. En un breve texto titulado «Le survivant, le sursis, le sursaut», publicado por primera vez en 2004, poco tiempo antes de su muerte, Derrida asegura que siempre le ha resultado imposible tener una imagen propia, única, de sí mismo. Y ello debido precisamente a la mirada del otro, a la imagen que los demás tienen de él: «tengo demasiada tendencia a tomarme únicamente por quien me toman, a tomarme ahí donde me pillan (*pris*), tal y como soy pillado (*pris*), sorprendido (*surpris*), comprendido (*compris*) por los otros y, por consiguiente, a cambiar a mis ojos mi propia imagen dependiendo de aquella que me reenvían [...]. Intento a cualquier precio, pero en vano, escapar a esta reflexión, dentro de mí, de la imagen que me reenvía el otro, resistirme a ella, orientar los análisis hacia aquello que, dentro de mí, no tiene nada que ver con mis "rostros", con la imagen pública que algunos se hacen de mí o que querrían, debido a múltiples intereses, hacerse o hacer que se acredite respecto a mí» (Derrida, Jacques, «Le survivant, le sursis, le sursaut», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, pág. 365).

24. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 329.

25. Derrida, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. París: Galilée, 1984, pág. 45 (los corchetes son míos).

26. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Le marché de l'archive: la vérité, le témoignage, la preuve», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, págs. 109 y 101 respectivamente. Y Derrida añade: «Esta relación con la técnica no es algo a lo que un cuerpo determinado tenga que plegarse, ajustarse, etc.; es, ante todo, algo que transforma el cuerpo. No es el mismo cuerpo el que se desplaza y reacciona ante todos estos aparatos. Poco a poco otro cuerpo se va inventando, modificando, procediendo a su sutil mutación» (*Ibidem*, pág. 109).

27. «Entre la escritura de tipo deconstructivo que me interesa y el cine hay una relación esencial. Se trata de la explotación en la escritura [...] de todas las posibilidades de montaje, es decir, de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lenguas, de cruces entre las “disciplinas” y las reglas del arte, de las artes» (Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 328). Ya en «La dissémination», Derrida aseguraba: «Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original. | De este modo, todas las extracciones textuales [...] no dan lugar —como se hubiera podido suponer— a “citas”, a “collages”, ni siquiera a “ilustraciones”. Aquellas no se aplican a la superficie o en los intersticios de un texto que ya existiría sin ellas. Y ellas mismas no se leen sino en la operación de su reinscripción, en el injerto. Violencia insistente y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación, gracias a la cual ambos textos se transforman, se deforman uno al otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente del uno al otro y, así, se regeneran en la repetición, en el borde de un *punto por encima*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su extracción y también lo transforma afectando al nuevo terreno. Es definido (pensado) por dicha operación a la vez que él define (piensa) la regla y el efecto de la operación» (Derrida, Jacques, «La dissémination», en *La Dissémination*. París: Seuil, 1972, pág. 395).

28. Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. París: Galilée, 1987, pág. 91. Cfr. asimismo nota 33.

29. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 329.

30. Cfr. Derrida, Jacques, «Les arts de l'espace», *op. cit.*, págs. 17, 41 y 25, respectivamente.

31. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*. París: Minuit, 1967, págs. 71-72 (los corchetes son míos).

trabajo, con la del injerto textual.<sup>27</sup> Sabiendo, por eso mismo, los riesgos que esto entraña, coherente y responsablemente Derrida no dejará de preguntarse, por ejemplo, en *Ulysse gramophone*: «¿Con qué derecho extraer o interrumpir una cita [...]? Esto es siempre legítimo e ilegítimo, hay que legitimarlo como a un bastardo».<sup>28</sup>

Para resumir —y dar con ello por finalizadas las impresiones y acotaciones de ese Derrida «convertido en actor cinematográfico»—, podría decirse que su «aprendizaje» en este terreno lo obliga con frecuencia a desarrollar —según él mismo confiesa— una «paciencia infinita», y a experimentar unas sensaciones y sentimientos muy similares a los que piensa que deben ser los de esos peces presos en un acuario a los que observa mientras comenta:

La impaciencia de los peces, lo que pienso que es la paciencia y la impaciencia de esos peces. No solo han sido apresados, encarcelados, colocados tras un cristal, sino que son de mi misma especie. Me siento un pez aquí, ¿no es cierto?, obligado a mostrarme ante el cristal, detrás del cristal, ante una mirada. Me hacen esperar el tiempo, el tiempo, el tiempo que haga falta, el tiempo que haga falta. Y, con frecuencia, me pregunto: ¿cuál es su experiencia del tiempo? Me la imagino a veces infernal, una imagen del infierno. Es decir que, cada vez que estoy ante un animal que me mira, una de las primeras preguntas que me planteo acerca de la proximidad y de la infinita distancia que nos separa, es el tiempo. Vivimos en el mismo momento y, sin embargo, ellos tienen una experiencia del tiempo totalmente intraducible a la mía. Y, además, son como yo, están sometidos impacientemente a lo que quieran los amos (Película *D'ailleurs, Derrida*).

*A posteriori*, Derrida no dejará, sin embargo, de reconocer que *D'ailleurs, Derrida*, ese «film de aprendizaje», le sirvió también para aproximarse al cine, a su técnica y a su mercado y, así, conocerlos y comprenderlos mejor.<sup>29</sup> Por otro lado, en otra entrevista, confiesa asimismo que, cuando se acerca a ámbitos distintos de la filosofía, lo que más le interesa es, precisamente, «descubrir aquello que, en un campo determinado, lo libera de la autoridad filosófica», comprobar «que comporta algo que la filosofía no puede controlar»: «Mantendría casi la opinión», añade, «[...] de que la deconstrucción más eficaz es aquella que no se limita a los textos discursivos ni, ciertamente, a los textos filosóficos».<sup>30</sup> Por tanto, este va a ser, asimismo, el punto de partida para mi última aproximación a su relación con el cine.

Si considerásemos, sin más, que la técnica cinematográfica se asienta en el predominio de la imagen aparentemente «asistida» por la voz, podríamos concluir que el así convencionalmente denominado «séptimo arte» es un arte de la presencia: presencia que —unida al «deseo exigente, poderoso e irreprimible de [...] significado [trascendental]» —<sup>31</sup> siempre se ha erigido como el gran pilar de la metafísica occidental (en sus distintas manifestaciones a lo largo de la historia) y cuya hegemonía Derrida, ya desde sus primeros escritos, nunca ha

dejado de «solicitar», de hacer temblar en su totalidad. Dicho de otro modo: en el cine, al privilegio que, en la tradicional y antropocéntrica jerarquía filosófica de los sentidos, recae en la dimensión óptica —prerrogativa de la visión («la instancia de una visión satisfecha, saciada por la presencia»)<sup>32</sup> que se impone en virtud de la aparente proximidad inmediata de lo visual, de lo visible—, se sumaría ese otro predominio que, en la también jerarquizada lógica binaria del logofonocentrismo, se otorga a la voz (por su supuesta relación necesaria e inmediata con el *logos*) en detrimento de la escritura.

Ahora bien, con el desarrollo de las nuevas tecnologías de grabación y difusión de la imagen y de la voz, ambos privilegios se ven inevitablemente desestabilizados. Recuérdese, por un lado, lo que ya se ha dicho acerca de la «creencia sin creencia» que se genera en y con el cine. Y, por otro lado, que en el contexto de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas, Derrida utiliza el término «artefactualidad» para referirse a la fabricación o producción y difusión ficticias, jerarquizadoras y, por ende, selectivas de la actualidad que, en cuanto que tales, pretenden privilegiar esa supuesta y tradicional presencia inmediata, directa, del instante, ese supuesto «presente vivo» en el que, sin embargo, lo real se confunde con lo virtual (lo que Derrida denomina a su vez «actuvirtualidad»)<sup>33</sup>. Desgraciadamente, no puedo detenerme a comentar aquí las consecuencias sociales, geográficas, políticas, etc., que comporta esta artefactualidad y que Derrida no deja de abordar en tantos textos.

Por si esto no fuera suficiente, esa tradicional supremacía de la presencia se tambalea asimismo si, con Derrida, ponemos el acento en el cine como escritura<sup>34</sup> —en cuanto que grama, trazo, posibilidad de toda inscripción en general (grafía: *cinematografía*, *filmografía*)— y si, como él, consideramos las películas como texto (algo que él sigue denominando así «por razones parcialmente estratégicas»), es decir, como un proceso significativo general no necesariamente escrito ni discursivo, que conforma una realidad más amplia y más compleja:<sup>35</sup>

No creo excederme al decir que, conscientemente, cuando escribo un texto, «proyecto» una especie de película. Lo que más me interesa en la escritura no es tanto, como suele decirse, el «contenido» cuanto la «forma»: la composición, el ritmo, el esbozo de una narratividad particular. Un desfile de poderes espectrales que producen algunos efectos bastante comparables al desarrollo de una película. A eso lo acompaña una palabra que trabajo como en una cinta aparte, por paradójico que parezca. Es cine, no cabe duda. Cuando disfruto, y si disfruto, escribiendo, lo que me hace disfrutar es eso. Mi disfrute no es, ante todo, decir «la» verdad, o el «sentido» de la «verdad»; se debe a la puesta en escena, ya sea por medio de la escritura en los libros o por medio de la palabra en la enseñanza. Y me dan mucha envidia esos cineastas que, hoy en día, trabajan en el montaje con máquinas

32. *Ibidem*, pág. 164, n. 8. La tradición metafísica concibe la visión como un sentido ideal que estaría en la base de los discursos heliocéntricos tradicionales, así como de esos valores del aparecer ontofenomenológico que son la claridad, la evidencia, la verdad y el desvelamiento (Cfr. Derrida, Jacques, «Penser à ne pas voir», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, pág. 73). Por su parte, David Wills comenta que «los escritos derridianos sobre las artes plásticas apuntan pues a un oclocentrismo que se manifiesta tan fuerte como el fonologocentrismo del que habla en sus primeros textos» (Wills, David, «Arts plastiques: la question du cadre», *Magazine Littéraire*, núm. 430, París, abril 2004, pág. 52).

33. Derrida, Jacques, «Artefactualités», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, págs. 11 y ss. En otro texto de este mismo libro, Derrida puntualizará: «en todas partes donde hay montaje, cortes, recontextualización, citas incompletas en la prensa escrita, radiofónica o televisiva, hay falsificación en curso. No siempre tiene ese aire de tráfico codificado, pero hay falsificación. No tenemos que disimulárnoslo» (Derrida, Jacques, y Stiegler, B., «Artefactualité, homohégémonie», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, págs. 59-60). Para las cuestiones relativas a la mentira y la mistificación —al «directo» o *direct live*— que conlleva la teletecnología mediática, cfr. asimismo: Derrida, Jacques, «Du mensonge en politique», en *Sur parole. Instantanés philosophiques*. París: Éd. de l'Aube, 1999, y Derrida, Jacques, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*. París: Galilée, 2012.

34. Cuando Derrida habla de «escritura» ya no se está refiriendo, en efecto, a su concepto tradicional, sino a «un nuevo concepto de escritura. Se lo puede llamar *grama* o *différance*» (Derrida, Jacques, *Positions*. París: Minuit, 1972, pág. 37): una escritura generalizada, «antes del habla y en el habla», que abarca el campo de todos los signos lingüísticos: escritura o (archi) escritura en cuanto condición de posibilidad de todo el lenguaje, esto es, tanto del habla como de la escritura en sentido restringido. Para toda esta problemática, cfr. más específicamente la primera parte de *De la grammatologie*, *op. cit.*

35. Cfr., por ejemplo: Derrida, Jacques, *Parages*. París: Galilée, 1986, págs. 127-128.

36. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 329. A pesar de la «envidia» que dice sentir de esos cineastas que pueden montar sus películas con máquinas ultrasensibles, en una entrevista de 1997 Derrida afirma: «creo que las experiencias tipográficas [...], las de *Glas*, en particular, ya no me habrían interesado, ni las habría deseado en un ordenador y sin esos constreñimientos del papel, de su dureza, de sus límites, de su resistencia» (Derrida, Jacques, «Le papier ou moi, vous savez... (Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres)», en *Papier Machine*. París: Galilée, 2001, pág. 247).

37. «Hay por ejemplo una concurrencia en mí de dos miradas por lo menos ante una película, o incluso ante la televisión. Una viene de la infancia, puro goce emocional; la otra, más docta, rigurosa, descripta los signos emitidos por las imágenes en función de mis intereses o cuestiones más “filosóficas”» (Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 319).

38. «Huella (de lo) que no se puede presentar nunca, huella que a su vez no se puede presentar nunca: aparecer y manifestarse como tal en su fenómeno. Huella más allá de lo que vincula profundamente la ontología fundamental y la fenomenología. Siempre difriente, la huella no es(tá) nunca como tal en presentación de sí. Se borra al presentarse, se ensordece al resonar, como la *a* que se escribe, que inscribe su pirámide en la *différance*» [...]. | Al no ser la huella una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se reenvía, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No solo el borrarse que siempre ha de poder sorprenderla, a falta de lo cual aquella no sería huella sino indestructible y monumental sustancia, sino el borrarse que la constituye de entrada en huella, que la instala en cuanto cambio de lugar y la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición» (Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, *op. cit.*, págs. 23-25). Para un tratamiento pormenorizado del motivo de la huella, cfr. sobre todo la primera parte de este libro.

39. Derrida, Jacques, «Les arts de l'espace», *op. cit.*, pág. 39. No hay que olvidar, en efecto, que, aunque el cine llamado «mudo» carece de sonido sincronizado para la voz, en ocasiones, las imágenes van acompañadas de música en directo y también, a intervalos, se les intercalan unos rótulos —elementos gráficos denominados «(inter)títulos»— para comentar una situación o mostrar un diálogo.

40. Cfr. por ejemplo, al respecto, el capítulo titulado «... Ce dangereux

ultrasensibles que permiten componer una película de una manera extremadamente precisa. Eso es lo que yo busco constantemente en la escritura o la palabra, aun cuando, en mi caso, ese trabajo sea más artesanal, y aun cuando tenga la debilidad de creer que el «efecto» de sentido o el «efecto» de verdad siguen siendo el mejor cine.<sup>36</sup>

Si bien, por una parte, ese Derrida más «infantil» e «inexperto» en cine retorna brevemente, cual espectro, al final de esta cita para confesar su «debilidad» por «el “efecto” de sentido o el “efecto” de verdad» —condición de posibilidad, sin duda, del ya mencionado «creer sin creer»— de aquel, por otra parte, el Derrida pensador-escritor<sup>37</sup> reivindica, para la escritura cinematográfica, eso que, también en esta última cita, llama «un desfile de procesos espectrales» (que, en su propia escritura, van unidos a la estructura y movimiento de la huella,<sup>38</sup> indisociable de la *différance*, y a ciertas estrategias como pueden ser, por ejemplo, el ya mencionado injerto textual, los términos indecibles —«Ni/ni [que] es *a la vez*, o bien o *bien*»— o esa dispersión y multiplicación generativa de sentido que es la diseminación, etc.) cuyos efectos (se) resisten a los imperativos y restricciones del montaje, además de a las reglas primordiales del discurso y del rodaje, interrumpiendo el discurrir lineal de la película y desbaratando las supuestas transparencia y verdad del sentido, así como la ilusoria totalidad de ese texto que aquella es.

Por eso mismo, sin duda, en el cine, las palabras tampoco son, para Derrida, un mero «suplemento», algo accesorio con respecto a las imágenes («el cine mudo nunca es mudo», asegura),<sup>39</sup> sino, de acuerdo también con su forma de entender el «suplemento»,<sup>40</sup> tan importantes y necesarias como estas últimas. Y, como estas, también se ruedan, como nos recuerdan Derrida y Safaa Fathy desde el título mismo de su libro *Tourner les mots. Au bord d'un film*.

La grabación de las palabras es uno de los fenómenos más importantes del siglo xx. Proporciona a la presencia viva una posibilidad de «ser/ estar ahí» de nuevo sin equivalente ni precedente alguno. La grandeza del cine, por supuesto, ha sido integrar la grabación de la voz en un momento de su historia. No fue un añadido, un elemento suplementario, sino, antes bien, una vuelta a los orígenes del cine que permitió realizarlo mejor todavía. La voz, en el cine, no añade cualquier cosa: es el cine, pues su naturaleza es la misma que la de la grabación del movimiento del mundo.<sup>41</sup>

Por otra parte, en «Le cinéma et ses fantômes», Derrida asegura que «la imagen en cuanto imagen está trabajada en el cuerpo por la invisibilidad». Y continúa diciendo:

No forzosamente la invisibilidad de las palabras sino otra invisibilidad, y creo que el anacoluta, la elipsis, la interrupción conforman quizá lo que esta película [una vez más, se refiere aquí a *D'ailleurs*, Derrida] conserva como lo que es suyo propio. Lo que se ve en la película tiene

sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible, que es lanzado como una tirada de dados, reemplazado o no (el destinatario es el que ha de responder) por otros textos, por otras películas.<sup>42</sup>

Lo no-dicho («el anacoluto, la elipsis, la interrupción») tiene tanta importancia como lo dicho, si no más. Lo mismo ocurre con lo que no se ve con respecto a lo que se ve. Si bien, por un lado, Derrida puntualiza que «lo invisible [...] no es simplemente lo contrario de la visión»,<sup>43</sup> por otro lado, considera asimismo como un «axioma absolutamente inamovible» que «lo que torna visible las cosas visibles no es visible, dicho de otro modo, [que] la visibilidad, *la posibilidad esencial de lo visible*, no es visible».<sup>44</sup> Al hablar, pues, de esa invisibilidad que trabaja el cuerpo de la imagen en cuanto que imagen —y que no se refiere «forzosamente [a] la invisibilidad de las palabras»—, Derrida está poniendo en entredicho la plenitud de lo visible y, por ende, el ya mencionado y tradicional privilegio filosófico y antropocéntrico de la visión. Pero, al dar a entender que dicha invisibilidad procede de la estrecha relación que el cine mantiene con la espectralidad (que nada tiene que ver con las películas de vampiros, de fantasmas o de reaparecidos),<sup>45</sup> también está, una vez más, haciendo temblar como un todo la primacía de la presencia y la secular ontología que se transforma así en una *hantologie*: «esa lógica del asedio no sería solo más amplia y más potente que una ontología o que un pensamiento del ser [...]. Abrigaría dentro de sí, aunque como lugares circunscritos o efectos particulares, la escatología y la teleología mismas. Las *comprendería*, pero incomprensiblemente».<sup>46</sup>

Que Derrida asegure que «la experiencia cinematográfica pertenece, de arriba abajo, a la espectralidad»<sup>47</sup> y que considere que el cine es ante todo «una fantomaquia», «un arte de dejar que el fantasma retorne»,<sup>48</sup> no es algo que nos pille de improviso. Ya se ha apuntado anteriormente en varias ocasiones. Lo que sí constituye una novedad es que, si bien, en «Le cinéma et ses fantômes», afirma —como ya hemos comprobado también— que el cine «no debe ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria», en esta misma entrevista, un poco más adelante, también asegura: «El espectro, ni vivo ni muerto, está en el centro de algunos de mis escritos, y eso es lo que hace que, para mí, un pensamiento del cine quizá sea posible».<sup>49</sup>

Esos espectros «ni vivos ni muertos», estos *revenants*, «simulacro[s] de [...] presencia» siempre ya ahí y siempre todavía por venir, que en un tiempo sin tiempo, desquiciado, *out of joint* (que altera y desajusta el curso de la historia, la sucesión homogénea y lineal de «ahoras» pasados, presentes y futuros del tiempo),<sup>50</sup> comienzan por re-aparecer una y otra vez, cada vez como si fuese la primera vez,<sup>51</sup> por re-tornar imprevisiblemente y siempre a destiempo, a contratiempo, dan así cuenta del im-propio tener lugar del acontecimiento, a la vez que su re-aparecer espectral requiere una operación distinta de la memoria dado que lo que se re-presenta es un pasado que ya no es, que quizá no se ha producido nunca pero que, no obstante, re-torna

supplément...» de *De la grammatologie*, *op. cit.*, págs. 203-234.

41. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 327. Ahora bien, las palabras se ruedan no solo porque se registran o se graban, sino también —como hace Derrida en sus textos, en su escritura— porque se les puede dar infinitas vueltas e incluso darles la vuelta, como en los innumerables «*jeux de mots*» —que no «*jeux de mots*»— a los que Derrida alude con Lucette Finas (Derrida, Jacques, «Entretien de Lucette Finas avec Jacques Derrida: “Avoir l’oreille de la philosophie” (2)», en Finas, Lucette; Kofman, Sarah; Laporte, Roger; *et al.*, *Écartés. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*. París: Fayard, 1973, pág. 311). Y, en *Glas*, Derrida asegura: «No se puede saber lo que quiere decir propiamente una palabra remitiéndose a una supuesta primitividad u originariedad auténtica [...]. La prueba de que una palabra no es nunca un concepto reside en que la misma palabra o dos palabras de raíz análoga pueden tener dos significaciones conceptuales diferentes, incluso opuestas. Lo que descalifica de inmediato la instancia etimológica, al menos en cuanto recurso filosófico, lógico, conceptual [...]. Que esto no impida utilizar las mismas palabras, palabras homófonas, para conceptos diferentes y, con el fin de traicionar la lengua, utilizar homónimos y falsas etimologías para conceptos análogos. | Las palabras están pues desatadas. Enfurecen el diccionario. La lengua no tiene lugar, lugar seguro. El discurso da sentido, pero como un chivato que viene a traicionar toda una red» (Derrida, Jacques, *Glas*. París: Galilée, 1974, págs. 13a y 14a). Por otra parte, también se pueden soslayar las palabras, eludir las, omitirlas («el anacoluto, la elipsis, la interrupción»), rodando así lo no-dicho, convirtiéndolas en silencios in-(re)presentables que hablan, en un decir sin decir, un secreto quizá... Palabras que acompañan a su vez (a) otras tantas digresiones e improvisaciones, cambios de lengua, de tono, de ritmo, que perturban la cadencia de la voz y el encadenamiento de una frase, de un discurso filmados deslizándose e interponiéndose de repente en medio de estos, de la misma manera que en *D’ailleurs*, Derrida lo hacen esas imágenes «cuasi espectrales» del ciego y del gato toledanos que no dicen nada (o dicen mucho sin decir nada) y que, de improviso, se cuelan —como se dice coloquialmente— en medio de alguna que otra secuencia de la película.

42. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 332 (los corchetes son míos). Por otra parte, cuando Derrida habla de «lo que esta película conserva

como lo que es suyo propio», se está refiriendo, probablemente, a esa singularidad irreductible, irremplazable y, sin embargo, no reapropiable que, en tantas ocasiones, denomina asimismo «el efecto de idioma» o «el efecto de idioma para el otro» (una cuestión que no podré desarrollar aquí y que, sin confundirse necesariamente con ellas, supone también otras problemáticas, como son la de la firma y la del autor): «hay un deseo, en cualquiera que habla o escribe, de firmar de manera idiomática, es decir, irremplazable. Pero, desde el momento en que hay una marca, es decir, la posibilidad de una repetición, desde que hay un lenguaje, la generalidad ha entrado en escena y el idioma contemporiza con algo que no es idiomático; con una lengua común, con conceptos, leyes, normas generales [...]. De hecho, esa singularidad no es pura, pero existe. Existe, por lo demás, independientemente de la voluntad deliberada de cualquiera que escribe. Hay, finalmente, una firma que no es la firma que hemos calculado, que no es naturalmente el nombre patronímico, que no es el conjunto de estratagemas que hemos elaborado para proponer algo original o inimitable. Pero, querámoslo o no, finalmente hay un *efecto de idioma para el otro*» (Derrida, Jacques, «“Il n’y a pas le narcissisme” (autobiographies)», *op. cit.*, págs. 213-214). Y, en otro texto, asegura: «Lo que es absolutamente singular en cada uno de nosotros, lo que es absolutamente idiomático, la firma por ejemplo, es paradójicamente aquello que no me puedo reapropiar. Es absolutamente mío propio, pero no puedo reapropiármelo, esa es la paradoja. Y es lo que una película nos hace pensar. La película me dice: “No te puedes reapropiar eso. El idioma, tu idioma absoluto, lo que eres, lo que piensas, lo que dices desde la primera circuncisión, todo eso que es tu idioma, que es lo tuyo propio absoluto, pues bien, es un propio que no aparece más que al otro y que, por consiguiente, no es reapropiable, no puedes reapropiarte lo tuyo propio, lo tuyo propio pertenece al otro” [...]. Es lo que denomino en alguna parte la “exapropiación”, es decir, que la apropiación es una expropiación» (Derrida, Jacques, «Trace et archive, image et art. Dialogue», *op. cit.*, págs. 94-95).

43. Derrida, Jacques, «Les arts de l’espace», *op. cit.*, pág. 41.

44. Derrida, Jacques, «Penser à ne pas voir», *op. cit.*, pág. 72 (los corchetes son míos). En *Mémoires d’aveugle*, Derrida analiza toda una serie de dibujos y pinturas de ciegos con el fin de poner de manifiesto cierta invisibilidad que afecta al ojo, a la visión. Se detiene así, por ejemplo, 1) en las lágrimas, las cuales,

como una presencia virtualmente viva en un aquí-y-ahora aparentemente efectivo. Este «efecto» de tiempo real —juego de huellas, efecto de *différance*— que es el de los espectros y que el cine registra y (re)produce a su vez nos lleva a asistir a unos sucesos que, sin embargo, no estamos viviendo aquí y ahora y que solo nos llegan a través de unas imágenes y voces grabadas y diferidas. De ahí —insisto una vez más— el ya mencionado y paradójico «crear sin crear» tan singularmente vinculado a lo espectral y lo virtual (sin olvidar tampoco la estrecha relación que la creencia mantiene a su vez con la cuestión del testimonio<sup>52</sup> y con la promesa, otros dos motivos relevantes del pensamiento derridiano).

Para Derrida, la «esencia» misma del cine es, sin duda alguna, el «simulacro absoluto de la supervivencia absoluta». <sup>53</sup> Desde el momento en que algo se inscribe, se archiva y se reproduce de una manera técnica (en su sentido más amplio), ese algo se torna de inmediato susceptible de ser virtual y artificialmente repetido infinitas veces, así como de ser transformado, alterado, manipulado. Ya se ha apuntado anteriormente en un contexto más amplio. En la medida en que la reproductibilidad técnica permite que eso que se ha grabado, archivado (un texto, una imagen, una voz, etc.), pueda ser re-presentado en ausencia de aquel(lo) que lo ha producido, también sucede que puede sobrevivirle, con lo que da así cuenta (de la posibilidad por venir) de la ausencia, desaparición y muerte de su portador y/o creador: «sabemos que, una vez tomada, una vez captada, esa imagen podrá ser reproducida en nuestra ausencia; como *ya* lo sabemos, ya estamos asediados por ese porvenir que porta nuestra muerte. Nuestra desaparición ya está ahí». <sup>54</sup> Ahora bien, a la vez que anuncia esa desaparición, la repetición que conlleva dicha reproductibilidad también otorga a la vida —o a esa «no más vida» que es la muerte— un «plus de vida», un suplemento de vida, una super-vivencia. <sup>55</sup> La vida sigue viva más allá de la vida / más allá de la muerte, y retorna de forma diferente, a modo de huella, de espectro:

[...] si muriésemos después de la grabación o incluso durante ella, eso estará o seguirá estando «vivo», simulacro de vida: el máximo de vida (el plus de vida [*le plus de vie*]), pero de vida ya doblegada a la muerte («no más vida» [*plus de vie*]); esto es lo que se torna exportable durante más tiempo y lo más lejos posible —pero de modo finito: no está inscrito para la eternidad, pues es finito y no solo porque los sujetos son finitos, sino porque el archivo del que hablamos también se puede destruir. <sup>56</sup>

En efecto, de acuerdo con la (a)lógica derridiana de la *restance* (de la que forman parte, entre otros, la huella y los espectros «infinitamente finitos»<sup>57</sup> y que es a su vez una lógica de la resistencia: resistencia a dejarse asimilar a toda ontología; resistencia al nombre mismo de origen, a cualquier totalidad previa, etc.), el resto siempre es susceptible de borrarse, de destruirse: «El resto siempre puede no permane-

cer [*rester*] en el sentido clásico del término, en el sentido de la sustancia. Solo a esa condición hay resto. A condición de que pueda no permanecer, de que le pueda suceder no permanecer. Un resto es finito —o no es un resto».<sup>58</sup>

Junto con el ya citado texto titulado «Trace et archive, image et art. Dialogue», es en *Mal d'archive*<sup>59</sup> donde, interpretando la pulsión de muerte freudiana como «pulsión de archivo», Derrida analiza el «archivo» en toda su complejidad, incluida la posibilidad —dado que los archivos no dejan de ser, en cierto modo, otras tantas huellas, otros tantos restos— de su destrucción total.

Mal de archivo, de lo que estamos hablando es de eso. La idea de que eso, ya en cierto modo, vive sin mí. De todas formas, eso ya vive sin mí, pertenece a la experiencia de esa acumulación. Se trata de acumular cosas que no me necesitan. Yo necesito cosas que no me necesitan. Eso también es el amor, el deseo, una huella que prescinde de mí, que se acumula destruyéndose. Las cenizas (Película *D'ailleurs*, Derrida).

Las cenizas: marcas o huellas ilegibles que tan solo dan cuenta de esa aniquilación total de la memoria, del archivo. El «anarchivo», lo denomina Derrida.

Aquí lo dejo, sin saber muy bien ni dónde ni cómo poner el rótulo «Fin» a esa (a)lógica espectral que, para Derrida, es la del cine. Sin duda han quedado cuestiones pendientes de un mayor desarrollo y otras, quizá, que se hubieran podido o debido abordar y ni siquiera se ha hecho. «Pero», como apostilla a menudo Moustache (Lou Jacobi), el dueño del bar en la película *Irma la dulce* (Billy Wilder, 1963), «eso ya es otra historia...».

creando un velo ante los ojos, velan la visión: «Luz velada, lágrimas y velos, recubrimiento de los cuerpos y de los ojos» (Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle*. *L'autoportrait et autres ruines*. París: Louvre, Réunion des Musées Nationaux, 1990, pág. 34. Cfr. asimismo, por ejemplo, *Ibidem*, págs. 125 y 128) e impiden así una visibilidad plena; 2) en ese *punctum caecum*, mancha ciega, «borde o [...] cerco que rodean el ver» (Derrida, Jacques, «Lettres sur un aveugle. "Punctum caecum"», *op. cit.*, pág. 86), y 3) en el «trazo», esa experiencia del espaciamento que es la del pintor, la del dibujante, el cual, en un momento dado, siempre ha de prescindir de la visión y componérselas con lo invisible: «En su momento originario de abrirse paso, en la potencia trazante del trazo, en el instante en el que la punta en la punta de la mano (del cuerpo propio en general) se avanza al contacto de la superficie, la inscripción de lo in-escrutable no se ve. Improvisada o no, la invención del trazo no sigue, no se regula según aquello que es presentemente visible» (Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle*, *op. cit.*, págs. 48 y 50. Cfr. también *Ibidem*, pág. 57).

45. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 320. Recordemos que, en *Spectres de Marx*, Derrida incide con frecuencia en la invisible visibilidad de los espectros: «visibilidad furtiva e inaprensible de lo invisible o [...] invisibilidad de un X visible», comenta Derrida citando a Marx en «*El Capital* [...] a propósito de un cierto valor de cambio» (Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, pág. 27); en su intangible y casi siempre inadvertida presencia la cual —lo mismo que la huella— «*n'arrive qu'à s'effacer*» («No puede sino borrarse» o —y a la vez— «llega únicamente cuando se borra») (Derrida, Jacques, «Le retrait de la métaphore», en *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987, pág. 89).

46. Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, pág. 27.

47. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 319.

48. «[...] creo que hoy todo el desarrollo de la tecnología, de las telecomunicaciones, en lugar de restringir el espacio de los fantasmas, como se podría pensar —se podría pensar que la ciencia, hoy, la técnica, dejan tras de sí la época de los fantasmas, que era la época de los caserones, de cierta tecnología obsoleta, en fin, de cierta época caduca—... Así pues, creo, por el contrario, que el porvenir pertenece a los fantasmas y que la tecnología moderna de la imagen, de la cinematografía, de la telecomunicación centuplica el poder de los fantasmas, el

retorno de los fantasmas» (película *Ghost dance*).

49. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 319.

50. «¿Cuál es el tiempo y cuál es la historia de un espectro? ¿Hay un presente del espectro? ¿Ordena el espectro sus idas y venidas según la sucesión lineal de un antes y un después, entre un presente-pasado, un presente-presente y un presente-futuro, entre un “tiempo real” y un “tiempo diferido”? | Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de ese tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. En primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad consigo del presente. Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro» (Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, págs. 71-72).

51. *Ibidem*, pág. 31.

52. Cfr., por ejemplo: Derrida, Jacques, «Poétique et politique du témoignage», en Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud (eds.), *Cahier de L'Herne: Jacques Derrida*. París: L'Herne, 2004, págs. 521-539.

53. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 326.

54. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Spectrographies», *op. cit.*, pág. 131.

55. «Siempre me ha interesado esta temática de la supervivencia cuyo sentido *no se añade* al vivir y al morir. Es originaria: la vida *es* supervivencia. Sobrevivir en el sentido corriente quiere decir seguir viviendo, pero también vivir *después de* la muerte [...]. Todos los conceptos que me han ayudado a trabajar, especialmente el de la huella o el de lo espectral, estaban vinculados al “sobrevivir” como dimensión estructural y rigurosamente originaria. Esta no deriva ni del vivir ni del morir» (Derrida, Jacques, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. París: Galilée / Le Monde, 2005, pág. 26).

56. Derrida, Jacques, y Stiegler, B., «Droit de regard», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, pág. 48 (los corchetes son míos).

57. Derrida, Jacques, *Apories. Mourir —s'attendre aux «limites de la vérité»*. París: Galilée, 1996, pág. 141.

58. Derrida, Jacques, «Istrice 2. Ich bünn all hier», en *Points de suspension, op. cit.*, pág. 333. Y añade en otro texto: «Allí donde se guardase todo, no habría archivos. El archivo comienza con la selección, y esa selección es una violencia. No hay archivo sin violencia [...]. Por consiguiente el archivo comienza ahí donde la huella se organiza, se selecciona, lo cual supone que la huella siempre es finita [...]. La huella es finita. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que una huella siempre puede borrarse» (Derrida, Jacques, «Trace, archive, image et art. Dialogue», *op. cit.*, págs. 114-115).

59. Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*. París: Galilée, 1995.