

Los espectros y lo extraño: perspectivas derridianas del cine

Spectra and the strange: Derridian perspectives of the cinema

Carlos Mario Fisgativa Sabogal¹

Recibido: 09/05/2016- Aceptado: 25/07/2016

Cómo citar este artículo: Fisgativa, C. (2016). Los espectros y lo extraño: perspectivas derridianas del cine. *Disertaciones* (5) 2, 1- 10.

Resumen

El cine ofrece una perspectiva del pensamiento de Jacques Derrida acerca del arte. En algunos escritos, entrevistas y en la bibliografía que discute acerca de su obra, se plantean reflexiones acerca de la imagen, de lo audiovisual y de aquello que es característico del cine, pero también de lo televisivo. En esta ocasión, se propone que lo espectral y el extrañamiento (formas de lo extraño o lo extranjero) determinan la perspectiva que Jacques Derrida aporta para pensar el cine. Para ello, se presentan algunas cuestiones puntuales que determinan este abordaje filosófico del cine y que aportan rutas de investigación acerca del arte en nuestra época.

Palabras clave: espectros, Derrida, cine, autobiografía.

Abstract

Cinema offers a perspective of the thought of Jacques Derrida about Art. In some writings, interviews and the critical bibliography of his Work, there are reflections about the image, the audiovisual and the cinema. This paper proposes that spectrality and estrangement (the strange or alien) Jacques Derrida's way to think cinema. To develop this proposal there are exposed some central aspects determining this philosophical approach to cinema and offering some other research areas about the art in this times.

Keywords: Spectres, Derrida, Cinema, Autobiography

Introducción

El cine ofrece una perspectiva del pensamiento de Jacques Derrida acerca del arte. En algunos escritos, entrevistas y en la bibliografía que discute acerca de su obra se plantean reflexiones acerca de la imagen, de lo audiovisual y de aquello que es característico del cine, pero también de lo televisivo. En esta ocasión, se propone que lo espectral y el extrañamiento (formas de lo extraño o lo extranjero) determinan la perspectiva que Jacques Derrida aporta para pensar el cine. Para ello, se presentan algunas cuestiones puntuales que determinan este abordaje filosófico del cine, pero que aportan rutas de investigación acerca del arte en nuestra época.

¹ Profesional en filosofía de la Universidad del Quindío. Magíster en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Candidato a doctor de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: carlosmfisgativa@hotmail.com

En el primer apartado se tratará acerca de “la experiencia espectral del cine”, de las condiciones técnicas de su posibilidad y sobre el cine en relación con el archivo, la selección y la memoria. Para ello se remite, principalmente, a la entrevista publicada en *Cahiers du Cinema* en 2001 titulada *El cine y sus fantasmas*. Y en la segunda parte, se tratan algunas problemáticas en torno a la autobiografía, la imagen y la escritura desde una perspectiva de la producción o realización cinematográfica, todo esto se condensa en el libro *Rodar las palabras* y en el documental *Derrida, D’ailleurs*.

Imágenes y espectros venidos de otra parte

Un primer aspecto tiene que ver con la posición desde la que Derrida se enfrenta a las cuestiones relativas al cine. Ya que se ubica en el lugar del no experto en el área, manifiesta no tener un saber teórico altamente elaborado sobre el cine, y por ello prefiere plantear su intervención desde la posición del espectador, de aquel cuyo rol está más del lado de la recepción que del lado de la producción de una película o de quien detenta un saber técnico o teórico sobre lo cinematográfico. Una consecuencia de lo anterior es que el énfasis no está puesto en analizar la obra cinematográfica, en hacerla el objeto de discusión, en utilizarla como herramienta pedagógica o ilustrativa del saber o de la técnica propia de alguna disciplina. Para acentuar cuál es la perspectiva que asume en la entrevista “El cine y sus fantasmas” respecto a la imagen del cine, afirma Derrida que:

También en el interior de una misma persona. Por ejemplo, como mínimo hay en mí una competencia de dos miradas ante una película, o incluso ante la televisión. Una mirada viene de la infancia, puro gozo, emocional; la otra, más erudita, severa, descifra los signos emitidos por las imágenes en función de mis intereses o de cuestiones más “filosóficas” (Derrida, 2013: 332).

Sin embargo, al hablar de experiencia cinematográfica no se remite a un proceso en el que sea posible aislar completamente la producción, la escritura o la realización de un film sino que se trata de todo el circuito que también incluye la proyección, la “recepción” y la correspondiente escena psíquica del espectador. En cada una de estas situaciones es posible una toma de posición para ver las imágenes o hablar sobre ellas, perspectivas o puntos de vista (incluso espectrales), por ello, sostiene el autor que:

Es una relación privilegiada y original con la imagen que yo preservó gracias al cine. Sé que existe en mí un tipo de emociones vinculadas a las imágenes y que proviene de muy lejos, no se formula a la manera de la cultura erudita o filosófica (Derrida, 2013: 329).

La experiencia personal de Derrida con el cine remite a la época de su niñez en Argelia, a las películas norteamericanas que llegaban cerca al año 1942. Derrida recuerda películas como *Tom Sawyer* en la que el chico besa a una chica de aproximadamente unos 12 años. Esto le permite enfatizar en que a través del cine llegan siempre escenas de contenido sensual y erótico, que incluso para él, fue en el cine que se enamoró por primera vez. En la alusión a esa escena, Derrida asocia la emoción, cierta hipnosis y deseo con la experiencia personal del cine.

[...] seguramente es otra forma de emoción cuya fuente está en la proyección, en el recurso mismo de la proyección. Es una emoción totalmente diferente de la emoción de la lectura, la cual imprime en mí una memoria más presente y más activa. Digamos que en situación de “voyeur”, en la oscuridad, interpreto una liberación inigualable, un reto ante las prohibiciones de cualquier tipo” (Derrida, 2013: 330).

Estar frente a la pantalla en la sala de cine hace plausible una situación en la que se confrontan dos condiciones en conflicto. Esto debido a que considera también que el cine es un arte que necesariamente remite a lo popular, a lo masificado, y que incluso es el único arte de lo popular. Derrida se coloca del lado de esa relación popular con el cine y en la posición del espectador. No obstante, al ingresar a la sala y cuando las luces se apagan se experimenta una especie de aislamiento, incluso de soledad a pesar de encontrarse en un recinto ocupado por muchas personas más, a pesar de que las condiciones de producción, distribución y proyección del cine involucran muchísimos participantes (realizadores o espectadores) y el circuito técnico-económico que lo hace posible, por ello manifiesta el autor: “Existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo. Es la gran diferencia respecto al teatro, donde el mundo del espectáculo y la arquitectura interior contrarían la soledad del espectador. Es el aspecto profundamente político del teatro” (Derrida, 2013: 336).

Para Derrida el cine supone la espectralidad, la cual no es solo un derivado reciente de la técnica o de las tele-tecnologías de la comunicación, que altera y repite, sino que también pone en suspenso la función del presente en la ontología, puesto que no se reduce a lo vivo, a lo muerto, a lo animado o lo inanimado sino que también tiene un carácter intempestivo y anacrónico. Por ello, se debe retener como una fórmula originalmente Derridiana que: “La experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad, que yo vinculo a todo lo que se ha podido decir del espectro en el psicoanálisis o a la propia naturaleza de la huella” (Derrida, 2013: 333).

Para Derrida la técnica siempre está asociada con la espectralidad que se deriva de la repetición y la alteración intrínseca a toda técnica. La espectralidad también se determina por no ser reducible a una esencia ni tampoco a algún objeto, es aquello que no está presente ni tampoco ausente, ni vivo ni muerto, sino que transita incesantemente por los límites (Derrida, 1995:64). En cualquier caso, la imagen no puede ser pensada sin remitir a la reiteración espectral; el cine, en consecuencia está poblado de fantasmas:

Existe la espectralidad elemental, que está vinculada a la definición técnica del cine [...] El cine permite, por tanto, cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma... memoria espectral, el cine es duelo magnificado. Y esta dispuesto a dejarse impresionar por todas las memorias enlutadas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia (Derrida, 2013: 335).

Lo anterior permite dar paso a la segunda cuestión que quiero indicar. Tiene que ver con la remisión frecuente de Derrida a Walter Benjamin y su manera de teorizar sobre la configuración técnica, teórica, histórica y política del acontecimiento del cine. Además, de estar determinada por la reproducibilidad técnica y la correspondiente masificación, el cine remite a un “posicionamiento de la subjetividad” en tanto escenario con el cual

no se logra una conexión completa y directa, sino que requiere de la ampliación detalles fragmentarios. Es así como se plantea que ya tempranamente Walter Benjamin había hecho notar que cine y psicoanálisis están ligados:

Walter Benjamin fue consciente de ello muy rápidamente. Fue él quien acercó casi de entrada estos dos procesos, el análisis cinematográfico y el psicoanalítico. Incluso la visión y la percepción del detalle en una película están en relación directa con el procedimiento psicoanalítico. La ampliación no amplía únicamente, el detalle da acceso a otra escena, una escena heterogénea (Derrida, 2013: 334).

Al ampliar los detalles no solo se cambia el tamaño o la intensidad de aquello que se quiere ver o relatar (Weigel, 2012). También, se tiene la posibilidad de acceder a otro espacio y a otro tiempo que necesariamente acarrea la transformación de la percepción, de la visibilidad o de la posibilidad de la enunciación que es indisociable de las condiciones aportadas por la técnica. Al conectar el planteamiento acerca de la espectralidad cinematográfica con lo dicho hace un momento acerca de la experiencia del espectador determinada por una escena con emociones deseos y huellas de la memoria, es posible sostener que en el cine hay un cruce entre los fantasmas personales, íntimos con los que se proyectan en la pantalla. A pesar de que algunas artes hayan sido posibles solo gracias a su vocación colectiva y al vínculo de reproductibilidad técnica con la dinámica social y económica, esta es una situación singular en la que se neutraliza y replantea de modo divergente el vínculo social que hace posible el fenómeno cinematográfico: “Por ello, en la sala de cine existe una neutralización de tipo psicoanalítico: estoy solo conmigo, pero entregado al juego de todas las transferencias” (Derrida, 2013: 334). Pero, la sala de cine no solo es un lugar de proyección de películas para numerosos espectadores, también genera una situación en la que: “Nos psicoanalizamos en el cine, dejando que aparezcan y hablen todos nuestros espectros. Podemos de manera económica (en relación con una sesión de psicoanálisis), dejar que los espectros nos visiten en la pantalla” (Derrida, 2013: 334).

Así, encontramos que lo espectral no es solo aquello que transcurre por la pantalla y que es proyectado desde algún dispositivo técnico que contiene y reproduce lo espectral. La espectralidad no solo está del lado del dispositivo o aparato sino que también es parte constituyente de la subjetividad, por ello, en el cine hablan y se cruzan aquellos espectros que nos habitan. Una variante de este argumento se encuentra en el artículo de Louise Burchill (2009) titulado *Derrida and the (spectral) scene of cinema*. En este texto se considera lo espectral que opera en el dispositivo cinematográfico, en la captura, almacenamiento y reproducción de imágenes. No obstante, se afirma que los planteamientos sobre la espectralidad no solo se basan en *Espectros de Marx* o los textos sobre el cine, sino que remiten a las discusiones con la fenomenología husserliana, en las que está en juego la cuestión del aparecer, de la presencia inmediata, de la visión intelectual o intuitiva. Debido a que la autora considera que la cámara y los dispositivos de proyección de imágenes remiten al sujeto trascendental fenomenológico, pero siendo espectralizado; entonces la cuestión sería no la del fenómeno y lo que se oculta sino la del retorno y reaparición de espectros (Burchill, 2009).

La cámara, la pantalla, los modos del archivado y de la proyección son otros dispositivos que proporcionan escenarios y superficies para la espectralidad. Esto lleva a que en la entrevista *El cine y sus fantasmas* se afirme que la experiencia que se tiene

ante la pantalla del cine es una especie de transposición o de proyección de una escena del sueño, o quizás, del inconsciente que gracias a un devenir de la técnica logra ahora ser proyectada sobre otra superficie, sobre la pantalla, es decir, en otro escenario:

Esta soledad frente al fantasma es un reto mayor de la experiencia cinematográfica. Esta experiencia fue anticipada, soñada, esperada por las demás artes, literatura, pintura, teatro, poesía, filosofía, mucho antes de la invención técnica del cine. Digamos que el cine necesitaba ser inventado para colmar cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño precedió a la invención (Derrida, 2013: 337).

Así pues, habiendo tratado la cuestión del cine y lo espectral desde la experiencia del espectador, a continuación se avanzará en lo que tiene que ver con la perspectiva de la producción audiovisual, del libreto, la captura de imágenes, y el rol del actor o del director.

Las imágenes de lo extraño en lo autobiográfico

Jacques Derrida no solo escribió sobre algunos aspectos del cine en relación con la filosofía, sino que también participó en algunas escenas de la película *Ghost Dance* (1983) de Ken Mc Mullen, en el documental *Derrida* (2002) dirigido por Kirby Dick, Amy Ziering Kofman, pero también en *Derrida, D'ailleurs* el documental que Safaa Fathy realizó en 1999 para el canal Arte. En este apartado se remitirá a éste último documental para retomar algunos aspectos del pensamiento de Derrida en torno al cine, las imágenes del arte, la escritura, la deconstrucción y lo autobiográfico, pero a diferencia del apartado anterior, la perspectiva que se asume no es la del espectador que hace la experiencia del cine en la oscuridad de la sala, sino la de alguien que se coloca ante las luces, las cámaras y todos los procedimientos involucrados en la producción de un documento audiovisual. Entre otras cuestiones, se destacará el extrañamiento y la conmoción de la subjetividad en relación con el cine, así como el problemático hiato entre escritura e imagen en el que se pone en escena lo indecible, la suplementariedad entre el texto y el cine.

El documental está acompañado de una recopilación de escritos de Derrida y Safaa Fathy en los que se relatan las incidencias de la filmación, textos en los que se relacionan teorías y conceptos filosóficos, entre ellos los derridianos, con reflexiones y memorias acerca del trabajo de planeación, producción y montaje del video. El libro trata tanto sobre imágenes como sobre palabras, pues como indica el título de la publicación (*Tourner les mots, Rodar las palabras*), ante el cine y la escritura se impone el recorrer los bordes y las fronteras. Se constituye en un diario intempestivo y anacrónico que cuentan sucesos al margen del film y que entrelaza diferentes voces, registros y géneros de la escritura. Hay complicidad entre las voces que se mantienen en desacuerdo, pues los que los interlocutores no se identifican siempre con claridad e intercambian sus roles y papeles.

Esto ocurre como si las imágenes o lo cinematográfico no se bastasen a sí mismos, como si el texto fuese una excedencia intrusa que acosa las imágenes. Por ello se intenta voltear y descarrilar las palabras hasta quitarles su función o dejarlas inoperantes.

¿Cómo definir el límite entre imágenes y escritura? ¿Cuál es el papel de la memoria y la palabra en el cine, en las imágenes? Pero, no solo hay escrituras sobre la escritura, imágenes sobre las imágenes, sino también, según lógica del suplemento, del injerto artificial y de la heterogeneidad indecible, hay imágenes sobre textos y textos sobre imágenes. Es este el juego entre la pantalla y el papel, entre los soportes y formatos de graffas de diferente registro, en el que ocurre el juego suplementario y de contaminación entre el cine y la escritura:

¡Qué palabra, la pantalla! ¿Y cómo luchar contra las palabras, cómo *rodar* las palabras cuando hacen de pantalla en la escritura cinematográfica? ¿Y cuándo se arriesgan a usurpar el poder para volver en su provecho la fuerza silenciosa de la memoria? El vocablo más inocente corre el riesgo de volverse a su vez un recuerdo-pantalla, una fuerza opaca opuesta al filme, a la energía inconsciente de su más propia verdad (Derrida y Fathy, 2004: 15).

Esa tensión estará remarcada durante todo el documental y en los textos que lo acompañan, que se le agregan, dando cuenta insistentemente de una excedencia del texto sobre la imagen, de la imposibilidad de que el discurso dé cuenta de las imágenes, así mismo de la alteridad de las imágenes ante el texto, de su carácter no calculable. Por lo cual el libro *Rodar las palabra* sería exorbitante y suplementario, como si fuera inevitable y necesario defenderse de las imágenes, de algunas de ellas por la extrañeza que imponen, aun cuando se presentan como cercanas, familiares y apreciables, pues las imágenes también son una ofrenda peligrosa para la memoria y el saber. A esta situación se encuentra sometido no solo el actor, los actores, Derrida, quien escribe desde la perspectiva de aquel que se somete a las lentes de la cámara, que se expone. Lo que no es igual a ver las imágenes, los fantasmas, sino que es otra de las posibles relaciones con los espectros. También, la autora del film, quien funge como directora, quien se supone que dirige las lentes, las acciones, experimenta la extrañeza, el desplazamiento de las posiciones, pues parece como si el escritor-filósofo le impusiese los textos y los libretos desde su vida e historia. ¿Tratan ambos de controlar las imágenes con un libreto *a posteriori* o según un discurso en forma de libro? ¿escribir da cuenta de lo incalculable y excesivo de las imágenes, de la visión y de las prótesis ópticas?

Al tratar esta problemática, Safaa Fathy retoma algunas líneas de *La conversación infinita* de Maurice Blanchot, del capítulo *Hablar no es ver*, en el que se pone en escena la necesidad de distinguir o escoger entre el ver o el habla. Como epígrafe al apartado *Rodar bajo vigilancia* Fathy coloca las líneas iniciales de este párrafo:

El habla es guerra y locura ante la mirada. El habla terrible pasa por alto todo límite e incluso lo ilimitado del todo: toma la cosa por donde ésta no se toma, no se ve y no se verá nunca; transgrede las leyes, se libera de la orientación, desorienta (Blanchot, 2010: 35)

Pero a su vez se enfrenta la imposibilidad de lograr la separación, ya que imagen y escritura se implican mutuamente, tienen en común la ambigüedad irreductible. Cabría mencionar otros aspectos del abordaje Blanchotiano de la imagen, lo imaginario y su resonancias con el espacio literario. Quedando esta tarea para otro apartado de esta

investigación, conviene retornar a la producción fílmica que nos ocupa, ahora respecto a la cuestión del lugar. Tanto el film como los textos que escribieron Derrida y Fathy, insisten en las cuestiones del lugar, de los lugares que Derrida visitó, en los que vivió o en los que tomó la palabra. Lugares que, al igual que las imágenes, no se dejan apropiar. De allí la necesidad de rodar, de vagar por los lugares que permanecen extranjeros aunque sean del país natal. Como en una escena del crimen, se dice que en los lugares del film algo ha ocurrido. Entonces se impone el volver a los lugares del filme, lugares que deben permanecer en otra parte, extraños, como los extranjeros e intrusos que dispersan y contaminan y sobre cuyas imágenes las voces en *off* narran textos o reproducen discursos:

La tristeza del *extraneus*, el extranjero, el *stranger*, el extraño, el intruso, el clandestino, el sin-papeles, aquél que viene para dispersar, para contaminar; aquél que llega y vuelve imposible la homogeneidad. El extranjero fuera y el extranjero dentro de sí que mora en sí mismo en su casa, entre los suyos (Derrida y Fathy, 2004: 25).

Durante todo el video aparecen los lugares en una comunión no sintética con la *voz en off* de Derrida, se escuchan voces y memorias de los lugares, de los duelos y confesiones que albergan. Los lugares contienen las ruinas, las memorias y son el espacio por el que circulan los espectros, en los que resuenan las voces y se replican los ecos. También son frecuentes las imágenes de lugares de culto que se prestan y se quitan y en los que se escuchan diversas lenguas. Hay voces venidas de afuera, hay diferentes lenguas que se encuentran en el filme: árabe, inglés, francés, egipcio, español. Las escrituras, las voces y las imágenes son posibles en relación con el afuera, con un “otra parte” que no se reduce a la interioridad y la exterioridad, esto es planteado de modo sintético por Fathy: “es de la poética del extranjero de lo que se trata en el filme, de la heterogeneidad de la materia fílmica y de la temática. La escenografía del extranjero” (Derrida y Fathy, 2004: 27). También es necesario destacar que los animales pasan, retornan o aparecen constante y fugazmente ante las cámaras y la memoria, de modo que el film trata acerca de Derrida y los “otros” animales que le habitan, es decir, es un documental auto y heterobiográfico, y en consecuencia, zoográfico. En lo tocante a esto, Mónica Cragolini sostiene que *D’ailleurs Derrida* es también un film sobre los animales que pasan por el texto, por la imagen o ante la mirada, y que es precisamente esa irrupción, el evento de su pasar el que permite señalar el punto ciego a la consideración del animal, al corte de lo viviente que incluso este film realiza, puesto que, escribe Cragolini; “en todo film, algo del orden de lo viviente está cortado, y genera, a partir del montaje, otra verdad y otra ficción” (Cragolini, 2013:146).

Derrida, D’ailleurs es un documental que se pretende biográfico, permite poner en escena aspectos personales de la vida de Derrida, pero simultáneamente en este film se encuentra el cruce con planteamientos teóricos, con la deconstrucción del sujeto, del autor que ante las cámaras se convierte en un actor, en un personaje bajo la dirección del director y del libreto. Al igual que se había puesto en juego el carácter ficcional y performativo de lo autobiográfico en escritos como *El monolingüismo del otro* (1997) y *Circonfesión* (1994), en el documental y en *Rodar las palabras* se ponen en escena estas cuestiones: lo heterogéneo, la alteridad que dificulta un discurso o una película biográfica, pues la alteridad y la singularidad, la espectralidad y el duelo tiene lugar en la escritura y en las imágenes. Cabe recordar una de las primeras frases que el actor pronuncia: “¿Alguien ha visto un yo?”, pues remite a la cuestión del fantasma

identitario. A lo cual agrega que escribimos porque no hay yo, por el deseo del fantasma, y que de haber un yo, caería la escritura. Ello se verifica en el extrañamiento ante la cámara, la incomodidad de no poder controlar la propia imagen ni el relato sobre el sujeto. Lo que conlleva la deposición de la imagen de sí mismo a través de las imágenes: “Se tiene por otra parte la sensación de que el pobre Actor se ha quedado un poco en otra parte. Quizá es lo que desea. Quizá espera salvarse así” (Derrida y Fathy, 2004:15). Algo de esto intuía ya Walter Benjamin (2004) al mencionar la experiencia de extrañamiento o alienación a la que se veía sometido el actor o los modelos ante la cámara.

Tanto el documental como la escritura derridiana dan lugar al drama de la identidad y de la identificación en la pluralidad del yo. Lo cual cuestiona la posibilidad de lo biográfico en el cine y en la escritura o que presenta una selección que es montada, expuesta y reproducida como un yo.

¿Cómo entonces, con quién quiere que me identifique? Me pide que sea el Actor de mí mismo, de uno de aquellos entre los que tanto me molesta ya encontrarme, y bajo el sello de su obra, que tendrá valor de testimonio documental, va a hacer pasar por mí este yo, el suyo entonces, el mío de su elección. ¿Cómo quiere que sea yo, y que sea yo mismo? Podría serlo de tantas otras formas, podríamos hacer tantos otros filmes, *tanto* con otro material que usted habría referido al mismo sujeto (un «yo» entre otros, pero siempre los «míos») *como* con el mismo material, es decir, con el que usted está filmando, pero que podría cortar, encadenar o montar de otro modo. En lo que usted ha abandonado, aproximadamente el 99 % del total, habría en reserva un número indefinido de otros filmes posibles, y de otras siluetas virtuales, y de otros «perfiles» bosquejados: allí sería siempre «yo», ciertamente, pero otro cada vez. Es preciso *volverse ciego* a todos esos posibles para ver lo que en efecto se ve (Derrida y Fathy, 2004: 68).

Incluso con un recurso técnico como el contraluz o la puesta en abismo se cuestiona la autoría, la autoridad de autor-director, del actor-filósofo. En las formas del alias “el yo”, del “alias el autor”, el escritor alias “Derrida” o “Safaa Fathy” se acojan estas preguntas: ¿quién dirige qué? ¿quién firma un texto? ¿una película? Aunque la firma autobiográfica de la cineasta deje sus huellas, aunque la autobiografía o la heterotanato-grafía derridiana imponga registros y recortes, es asediante la pluralidad de voces que pueblan y firman el documental sin fusionarse. Esto se deja en claro en el capítulo inicial:

Contraluz, Cierzo. Pero cada una de ambas voces actúa sola. Cada una habla por sí misma, antes de cualquier concierto, más allá de todo consenso. Las dos que firman [...]” A lo que replica otra de las voces indeterminadas: que firmamos” (Derrida & Fathy, 2004:12).

En este punto hay que destacar que una voz que firma es una voz que escribe, poniendo en paréntesis la pretendida distinción entre la voz y la escritura. En consecuencia, no hay una posición privilegiada para ver o interpretar las obras cinematográficas. Ni Jacques Derrida ni Safaa Fathy pueden ver la película como los otros la ven. Ello porque siempre serán imágenes de la alteridad. Porque tanto en las imágenes como en la escritura, del relato testimonial o del libreto, el cálculo es excedido, quebrantado; no hay un control hermenéutico puesto que en lo performativo de la escritura y del cine no es posible prever o anticipar con la mirada:

De este cambio de mano, y de «punto de vista», y de «toma de vista», queda algo, muy al comienzo, en el momento en que el Actor describe (esta vez espontáneamente, sin instrucciones) lo que sucede. Se presenta entonces como el simple instrumento, es decir, como la materia bruta entre las manos de la Autora que forma, calcula, escribe y firma el filme. Interrogado sobre lo que significa la escritura con la que ha ligado toda su vida, el Actor menciona la finitud de toda grafía, en particular la cinematográfica. Esta no procede, en el montaje, más que a seleccionar, descontar, arrancar, destruir, excluir, circunscribir, casi se diría que circuncidar (él piensa visiblemente en ello) si se quiere (sería preciso) recoser este momento con todos los pasajes sobre la circuncisión y la extirpación, en el corazón del filme (Derrida y Fathy, 2004: 14).

Tal como se ha elaborado y como se ejemplifica en esta cita, en las imágenes del cien, en la grafía cinematográfica también hay finitud y por lo tanto, al igual que en la escritura, en la memoria y en el inconsciente, hay selección y exclusión de los registros, de las imágenes; las decisiones técnicas de lugar, de tiempo, de enfoque, de movimiento, de discurso, de archivo y de descarte determinan aquello que es visible y legible. Finalmente, después de haber tratado acerca de la espectralidad y de las formas de lo extraño o lo heterogéneo que habitan en lo autobiográfico, es posible afirmar que estos dos aspectos son indispensables para comprender aquello que en la obra filosófica de Jacques Derrida es determinante del cine como forma artística pero también de la experiencia cinematográfica de los espectadores.

Referencias bibliográficas

- Bennington, G. y Derrida (1994). *Jacques Derrida - Circonfesión*. Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-1995-06-5030/Documento.pdf>
- Benjamin, W. (1994). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Blanchot, M. (2010). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Burchill, L. (2009). Derrida and the (spectral) scene of cinema. En: Colman, Felicity (ed.) *Film, theory and philosophy: the key thinkers*. Montreal: McGill-Queens
- Cragolini, M. (2013) “Animales que miran y pasan (la autobiografía como zoo-grafía). *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas* (13) pp. 145-159.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. España: El Lago Ediciones.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Argentina: Ediciones Manantial.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. y Safaa, F. (2004). *Rodar las palabras. Al borde un film*. España: Arena Libros.

Derrida, J. y Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.

Weigel, S. (2012). El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin. *Revista Boletín de Estética*. 8 (19). pp 5-44