

Jacques derrida y los fantasmas del cinematógrafo

Jacques derrida and the phantoms of cinema

Antonio Tudela Sancho

Universidad de Murcia

Murcia - España

Resumen

Leyendo algunos textos «marginales» de Jacques Derrida, especialmente en sus últimos trabajos, desde la perspectiva de las relaciones entre la experiencia biográfica y los intereses filosóficos, este ensayo trata, por un lado, de las reflexiones del filósofo acerca del cine como un desarrollo de la tradición contemporánea fundada muy particularmente por Walter Benjamin y Hugo von Hofmannsthal; y por otro, el artículo se centra en el «fantasma» o «espectro»: un concepto básico a la par que clásico tanto del cinematógrafo como del psicoanálisis. De este modo, se quiere mostrar cómo el pensamiento derridiano introduce una variación radical y original en la estética moderna, incluyendo su primera o primitiva acepción: «percepción por los sentidos».

Palabras clave: imagen; vista; tacto; cine; psicoanálisis.

Abstract

Based on the reading of some marginal texts of Jacques Derrida, especially his later works, from the perspective of the relation between biographical experience and philosophical interests, this essay deals, on one hand, with this philosopher's reflections as to Cinema and its development as a contemporary tradition, as founded very particularly by Walter Benjamin and Hugo von Hofmannsthal. On the other hand, this papers concentrates on another basic and also classical concept of Cinema and psychoanalysis: the concept of phantom or spectre. In this way, the intention is to show how derridian thought introduces a radical and original variation in modern esthetics, including its first or primitive acceptation or perception by the senses.

Key words: image; view; touch; cinema; psychoanalysis.

1. Aquí nada está prohibido, excepto trabajar

Aucun art, aucun récit ne peut aujourd'hui ignorer le cinéma. La philosophie non plus, d'ailleurs.

Jacques Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*¹

¿Qué lugar ocupa el cinematógrafo en el más amplio contexto de la reflexión derridiana sobre la imagen (desde la pintura, su marco y su archivo en *La vérité en peinture* o *Mémoires d'aveugle*, hasta la fotografía en *Droit de regards*, los media en *Échographies de la télévision* o, en fin, la experiencia propia y epigónicamente fílmica en *Turner les mots*?)

Desde luego, sea cual sea dicho lugar, en modo alguno podremos afirmar que sea destacado, en el sentido en que sí lo son otros lugares o tópicos de la filosofía derridiana. En absoluto podríamos, por ejemplo, establecer un paralelo con la posición que mantendrían filósofos como Gilles Deleuze: de hecho, la relación de Derrida con las técnicas de la imagen del siglo XX, desde el momento en que introduzcamos en nuestro análisis lo que comporta la comunicación telemática, resulta prácticamente el reverso especular de la de aquél pensador. En principio, podríamos afirmar que si la mirada de Deleuze es deudora en gran medida de la gran tradición de teóricos cinematográficos franceses, con basamentos que arraigarían en la aún más consolidada tradición crítica literaria, la mirada de Derrida mantiene anclajes permanentes en la «inocencia», el «no saber», la «ceguera» o la «incompetencia» profesional del espectador, matizando todos estos términos en el sentido de las declaraciones del propio filósofo precisamente a uno de los más señalados portavoces de la tradición gala a la que nos referíamos, la revista *Cahiers du cinéma*:

Lo que conservo gracias al cine es una relación privilegiada y original con la imagen. Sé que existe en mí un tipo de emociones ligadas a las imágenes y que provienen de muy lejos. No cabe expresarlas mediante el modo de la cultura docta o filosófica [*culture savante ou philosophique*]. Para mí, el cine sigue siendo un gran goce oculto, secreto, ávido, goloso, y por tanto, infantil. Es preciso que continúe siendo así, y sin duda es esto lo que me entorpece un poco a la hora de hablarles, ya que el lugar que los *Cahiers* ocupan es el lugar de la relación culta, teórica, con el cine².

Una relación con el cine (pero también, sobre todo, en general, con la imagen) «privilegiada y original», la del propio Derrida, frente a otra relación «culta y teórica», la de los *Cahiers* o, lo que viene a ser parecido, la «cultura docta o filosófica». Y una relación privilegiada, original, que no sólo permanecería en los «orígenes», en la niñez argelina de un niño que hacia los diez años, en plena postguerra, acude con frecuencia y «probablemente» –¿por qué no evidentemente?– «sin

gran discernimiento»³ al cine, sino que además se conservaría con el paso del tiempo, quedaría ahí, permanecería *preservada*, «privilegiada y original», y no culta, filosófica ni teórica, gracias precisamente al cine [*C'est un rapport privilégié et original avec l'image que je préserve grâce au cinéma*].

Y bien, es el carácter «original» de esta mirada lo que nos lleva a afirmar la originalidad, en más de un sentido, del pensamiento que Derrida teje en torno al cine. Pensamiento que, por supuesto, tiene que ver con sus intereses filosóficos, pero que en absoluto cabe confundir con un desarrollo de orden «filosófico» en sí. Y ello porque la mirada cinematográfica de Derrida permanece «ingenua», en una dimensión que fue (alguna vez, en algún *origen*) esencial, constitutiva de la mirada abierta en la oscuridad de las viejas salas de cine y que –pero esto será pura opinión, esbozo al margen de cualquier precisión o apoyo demostrativo– hoy se ha perdido por completo, toda vez que el consumidor de filmes ha sido atrapado en las redes de la crítica más o menos compleja, más o menos sabia, culta, teórica, más o menos especializada y por ende pretenciosa y pedante. Derrida dice ser «muy buen público», adicto sin prejuicios al cine masivo norteamericano, que aprovecharía para ver durante sus estancias en Nueva York y California, momentos en los que tiene la oportunidad y libertad necesarias para rescatar esa «relación popular con el cine» que siente como indispensable⁴.

Momentos de vuelta al goce infantil que se preserva en el intervalo o paréntesis fuera del tiempo que viene a ser la sala de proyección, sin que esta faceta emocional y puramente evasiva resulte incompatible con la reflexión elaborada, culta, que por ejemplo representarían los *Cahiers*, pero sin olvidar un hecho básico: ante la gran pantalla, la actual tanto como la de la niñez, el filósofo halla cierta «liberación», cierta evasión del yo, de la identidad social o personalmente asumida; la emoción cinematográfica original se confunde con esa suerte de salida vital, temporal e intensa del tiempo extenso de la vida, con todas sus constricciones, apuestas y responsabilidades:

Es allí, ante la pantalla, que uno se vuelve invisible mirón, autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción y sin el menor trabajo. He aquí tal vez lo que me aporta el cine: una manera de liberarme de las prohibiciones y, sobre todo, de olvidar el trabajo. Sin duda, es también por ello que esta emoción cinematográfica no puede, para mí, revestir la forma de un saber, ni siquiera de una memoria efectiva. Ya que esta emoción pertenece a un registro totalmente diferente: no debe ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria⁵.

Viaje de infancia fuera de la familia, fuera de El Biar, fuera de una doblemente periférica postguerra, viaje del estudiante incorporado a la Francia metropolitana, el cine resulta equiparable a «una droga, la diversión por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo

[*le droit à la sauvagerie*]]⁶. De esto se trata cuando hablamos, siguiendo al filósofo, de una relación, de un contacto original, «inculto» no mediado por una cultura que es en buena parte de cuño literario, anterior, ingenuo o inocente, en cualquier caso «sin gran discernimiento» o en cierto modo inconsciente, mejor: pre-consciente. Relación privilegiada que precisa de cierta virginidad ante la técnica, algo común en las primeras épocas del cinematógrafo y hoy –al margen la mirada infantil– probablemente perdido.

Perdido o ausente cuando menos de la mirada del espectador común, trabajado por otra época que ha visto los *Cahiers*, los epígonos de la crítica, la teoría culta y el culto de los teóricos, la afición al *remake* y a todos los remedos del metalenguaje fílmico. Época de cine trabajado o de trabajos de cine, por paradójico que pueda esto sonar. Por eso, la relación de privilegio, originalidad e inocencia de Derrida (mantengamos el supuesto) posee la virtud de hablarnos del «origen» histórico, por así decirlo, del llamado séptimo arte, cuya propia percepción no dejó siquiera en un principio lugar a dudas, por más que pueda antojársenos –en el marco de un trabajo, teórico– programático lo que nunca tuvo intención tal.

Así, vemos por ejemplo a un primerizo Charlie Chaplin, anterior incluso a su celebrado personaje *Charlot*, exclamar mudo por mediación de la blanca escritura rotulada sobre negro en uno de sus primeros cortometrajes, de título ciertamente significativo, *His Prehistoric Past* (uno de los treinta y cinco filmes que en 1914 realizó, ya como director además de guionista y actor, para la Keystone de Hollywood): «*Nothing is prohibited here except work*»... Prohibido trabajar: tal es la única regla que *aquí* impera. Todo está permitido en el cine, nada se prohíbe, excepto el trabajo. Al entrar en la sala, al entregarse a la oscuridad que posibilitará el toque mágico de la luz sobre la pantalla, es preciso olvidarlo todo, liberarse de las prohibiciones exteriores, olvidar el trabajo. Al igual que sobre el frontispicio del «Teatro mágico» diseñado por Hermann Hesse en *El lobo estepario* (1927) puede leerse la inscripción «Entrada no para cualquiera», en el nuevo *Odeon a nickel* la entrada –más popular teatro, imposible– todos tienen cabida, la función se inicia cada vez (y en cada uno de los múltiples locales) para cualquiera, a condición, *homo tantum*, de que cada cual permanezca cualquiera ante la pantalla iluminada, como el *Jedermann* de Hofmannsthal ante la Muerte.

De hecho, no resulta circunstancial el resalte originario de ciertos desplazamientos que en el cine de los primeros tiempos se dan con referencia al teatro: el cinematógrafo ostenta en sus inicios las mismas pretensiones de divertimento masivo que el teatro poseyó en épocas anteriores; pero ha variado precisamente eso, el tiempo, la época, porque ha variado igualmente el mundo de la producción y las

relaciones de trabajo, porque el mundo del trabajo en el que ahora uno se inscribe es (radicalmente) otro: así lo entiende el propio Chaplin en *Tiempos modernos* (1936).

Como tampoco resulta casual que sobre el cine reflexionen los hombres del viejo teatro, dramaturgos como el propio Hofmannsthal, quien no llegará a conocer el cine sonoro, pero cuyas intuiciones, vertidas en «Der Ersatz für die Traüme. (Eine kleine Betrachtung)» (1921) aún poseen validez hoy, y tienen la peculiaridad de ser anteriores y de ir, con todo, más allá en ciertos aspectos del referente privilegiado por Derrida: Walter Benjamin⁷.

El artículo de Hofmannsthal habla desde un comienzo de los cinturones obreros en las ciudades industriales (son los trabajadores hacinados en las urbes, y no «los otros»: agricultores, marinos, montañeses, los que acuden a las salas oscuras), de las reseca, grises y numéricas «aglomeraciones de polígonos industriales ennegrecidas por el carbón», interminables agregados humanos donde la vida discurre vacía, carente de sueños, «Y así es la fábrica, el lugar de trabajo, la máquina, la administración en la que se pagan los impuestos o se tiene uno que inscribir»⁸, vida hueca del hombre numérico, del «hombre-masa», dirá Hofmannsthal, que transcurre –como el frágil cuerpo de Chaplin, siempre peligrosamente a punto de ser triturado por los dientes de la máquina– entre los engranajes del nuevo modelo subjetivo incorporado por la fase industrial del capitalismo contemporáneo:

Ahí está la jornada laboral: la rutina de la fábrica o del trabajo; la escasa variedad manual, siempre la misma; el mismo martillar o machacar o limar o tornejar, y así de nuevo la casa: el hornillo de gas, el horno de hierro, los cuatro aparatos y pequeñas máquinas de las que se depende y cuyo uso continuo llega de tal manera a violentar que uno acaba finalmente siendo una máquina, una herramienta entre herramientas.

Misera situación del hombre vuelto cosa de la que –añade a seguido el dramaturgo– sólo resta una salida:

De todo esto huyen en innumerables cientos de miles hacia las salas oscuras de imágenes en movimiento⁹.

Teatro masivo y barato, a *nickel* la entrada, para un hombre-masa sin sueños ni vida que busca dotarse de vida y de sueños por un medio –y aquí resuena el Hofmannsthal de inicios de siglo, el de la *Carta a Lord Chandos* y sus palabras que como hongos podridos se deshacen en la boca¹⁰– que de ningún modo pase por el lenguaje: sólo imágenes mudas, como los sueños mismos, nada de ir a la sala de conferencias, al local del reuniones, sólo entrar y desaparecer en la oscuridad de la sala de proyecciones. «Saber es poder», cuelga en el frontispicio de

aquéllas, pero los nuevos desarraigados suburbanos temen y desconfían del lenguaje, sienten que el poder que brindan las palabras no les va a conducir –desde luego, no a ellos– a la verdadera vida, esa que por lo menos *en imagen* les brinda la muda pantalla¹¹. Aunque únicamente sea por unos minutos, por unas horas, por una tarde: los sueños de la que, en efecto, pronto sería denominada «la gran fábrica de sueños» (y el «gran sueño americano» no anda demasiado lejos) liberan del trabajo y sus miserias –incluso de la falta de trabajo y la gran depresión: Woody Allen, *La rosa púrpura de El Cairo*–, de un modo que no funciona ya con las armas pesadas de la modernidad: con el lenguaje, la palabra, la dialéctica, el viejo *logos* racional, claro y distinto. Todo eso resulta insuficiente para combatir la vacuidad y la soledad de la vida, como tampoco sirven ya las consignas de los partidos políticos – Hofmannsthal habla en los inicios del período de entreguerras, 1921– ni la tinta de los diarios.

El idioma de los intelectuales, de las personas cultas o por lo menos ilustradas, tanto escrito como hablado, «resulta un tanto extraño»¹², está repleto de «álgebra» (cuando el hombre-masa resulta ser, precisamente, una víctima del número, un simple ente numerable, *estadístico*, diríamos con cierta anacronía), y se dirige a un poder del que, en el peor de los casos, se aspira a participar, si no se participa ya. Otra cosa es el cine, donde la magia de la imagen en movimiento y carente de palabra nada quiere tener en común con las penalidades del trabajo, ni con la relación culta de quienes alimentan con su «extraño lenguaje» una identidad lastrada por las relaciones del saber-poder.

No pueden entonces extrañarnos las afinidades electivas, la apuesta de Hofmannsthal, expresada en las últimas frases de su artículo:

Y la repleta sala medio oscura con imágenes en movimiento me resulta –no podría decirlo de otro modo– casi más respetable que los lugares en los que, con un oscuro afán de preservación personal, las almas huyen del guarismo a la visión¹³.

2. La hipnótica fascinación de las salas oscuras

Todo está permitido entonces allí, en la sala oscura, todo menos el trabajo, la intromisión de la vida exterior, vacía, cosificadora y numérica, todo menos –contemplamos una muda pantalla originaria– la palabra ordenada a un saber, orientada por un poder al servicio de una *extraña*, si no ridícula, preservación de una identidad que del sórdido álgebra de lo real huye «a la visión», muy lejana de la del ojo que toca la pantalla en blanco y negro.

Nos situamos, sin embargo, en uno de los dos términos que, según Derrida, permite –ya que todo está permitido– la relación del

espectador con el cinematógrafo. El disfrute original, no trabajado, inculto y aun salvaje, la emoción secreta, ávida de imágenes, de sueños y de vida, el resorte secreto, escondido, goloso, sin hartazgo, que se debe preservar siempre a la hora de ver cine: la mirada de la infancia. Compatible, desde luego, con el otro aspecto de la relación, el de los *Cahiers*, el del adulto culto o cultivado, consciente, discursivo y sabedor, teórico trabajado y trabajador con los signos que las imágenes emiten (y que el propio Derrida admite y describe conforme a sus intereses «filosóficos»).

Sólo que esta segunda faceta, la del «trabajo», ha de quedar fuera de la sala, si tal es posible –y desde luego será difícil– en la actualidad, o por lo menos no ha de eclipsar la relación primera, «privilegiada y original», con el cinematógrafo (de hecho y en cierto modo, su misión bien podría ser la que apunta el filósofo: la de «preservar» aquella otra mirada originaria e insipiente, rodeándola quizá, por así decirlo, recubriéndola como agregado protector y, en cualquier caso, añadido en un tiempo que ya no coincide con el de la proyección del filme).

Derrida sabe ilustrar con tintes nuevamente autobiográficos estos movimientos de la mirada. Su pasión por el cine, esa «especie de fascinación hipnótica» que la pantalla obra sobre él («podría quedarme horas y horas en una sala, incluso viendo cosas mediocres»¹⁴), no va acompañada de una *memoria*: no es un «cinéfilo», término éste que, a fin de cuentas, definiría a un nuevo tipo de «intelectual»: el que mantiene con el cine una relación erudita semejante punto por punto a la clásica del literato académico (en el sentido del crítico o elaborador, más o menos creativo, de índices, glosas y glosarios), relación culta de nuevo, normativa, de saber, tras la que con Hofmannsthal quizá podríamos preguntarnos qué tipo de poder, de identidad o dominación, qué tipo «de visión» quiere apuntalarse. Derrida, en absoluto un cinéfilo, no posee memoria del cine, y pese a que *virtuellement* nada olvida, dice llevar unos cuadernos en los que va apuntando títulos de películas de las que, al fin, no recuerda ninguna imagen:

Es [el cine] una cultura que no deja huella en mí [*C'est une culture qui, en moi, ne laisse pas de trace*]. [...] una represión constante borra el recuerdo de esas imágenes que, sin embargo, me fascinan¹⁵.

Y resulta doblemente curioso que Derrida incorpore de este modo una terminología, una orientación de corte psicoanalítica a su interés por el cine, primero porque la relación «privilegiada y original» con el cine resulta ser la relación secreta, oculta, entre la memoria y el olvido, la mirada emotiva –que el cine preservaría– hacia la infancia (los cines de Argel, la postguerra y el sueño americano, los viajes de emancipación y formación de un muchacho, «*C'était une sortie vitale*»¹⁶), es decir, el terreno perdido/recobrado del psicoanálisis

clásico, y segundo que el Hofmannsthal de 1921 que antes veíamos incida en la importancia que el cine del primer período posee para masas enteras que persiguen precisamente eso, en su búsqueda de un sustituto de los sueños: el regreso de un «origen», de un ayer feliz en el recuerdo (donde por otra parte todo pasado es dichoso, de un modo u otro, y no hace falta recurrir a nuestro manido Manrique: ahí están los testimonios del rodaje de Safaa Fathy¹⁷, quien por cierto, consciente o no, sólo encriptaría una cita de Borges: «En la memoria todo es grato, hasta la desventura», *Atlas*, 1984), la vuelta de la infancia, tiempo previo a todo trabajo y humillación. «Fueron niños y entonces eran seres poderosos. [...] Y es ahora de nuevo una caja con mágicos trastos la que se abre: el cine»¹⁸, y ante su pantalla, el hombre cualquiera que por unos instantes deja de pertenecer a la masa, recupera con un «dulce autoengaño» no el apaciguar sin más su curiosidad, sino la materialidad, el tacto mismo de los sueños: porque los sueños *son* hechos –y de ningún modo representaciones al modo de las teatrales–, componen un nudo, un entramado de vida intensa, la *verdadera* vida, aquella que retrotrae al «origen» y devuelve la creencia en un mundo soportable (indestructible y más real que la mera realidad, que lo casualmente «ahí», fuera de la sala). ¿Y cómo se logra esto, cómo funciona la «fábrica de los sueños»? Mediante un infinito resorte de imágenes en que se embrollan personajes, literaturas, dramas, aventuras, alucinaciones, «bellos seres y límpidos ademanes», todas las acciones y miradas pertinentes para que vibren las cuerdas del alma.

Al igual que el río circular e inagotable de situaciones, figuras y rostros que Govinda ve pasar por la sonriente máscara de su amigo Siddhartha (otro inmenso cine mudo, el escrito por el Hesse contemporáneo de Hofmannsthal, 1922: *Siddhartha*), todos los aspectos y miradas solicitan el alma del cinevidente:

Viven y sufren, luchan y desfilan ante los ojos del que sueña. Y el que sueña sabe que está despierto. No necesita expresar nada. Con todo lo que lleva dentro, hasta el más secreto pliegue, mira fijamente esa vibrante rueda de la vida que eternamente gira. Es la totalidad del hombre lo que se entrega a ese espectáculo; no hay ni un solo sueño de la tierna infancia que no se conmueva. Porque sólo aparentemente hemos olvidado nuestros sueños¹⁹.

Multiplicidad de la imagen de la vida que, fuerza del símbolo, taller del mito, arraiga en la infancia y proyecta en una derrota de ida y vuelta todos los sueños sólo en apariencia olvidados. φῆσμα: forma, simulacro, aparición, visión /fantasma/ imagen de una cosa, presagio, ser monstruoso, prodigio²⁰. Por imagen, como en espejo, asiste el hombre-masa a una recuperación de la infancia y sus sueños, y con ellos a un determinado acceso a la vida (puede que el mejor –ya que el único– modo de acceso a la vida²¹).

Y todo ello desde la vertiente popular, no cultivada, no teórica, desde la relación que ve en el cine un arte cuya finalidad no es otra que la diversión: «*le cinéma est un art majeur du divertissement*», dice Derrida²² con palabras que recuerdan el famoso estribillo de uno de los mayores musicales del viejo Hollywood: *That's entertainment*. O lo que viene a ser lo mismo, el espectador accede a la vida en la sala oscura por medio de la diversión, del desplazamiento respecto del afuera y sus trabajos, y tal diversión posee la virtud de encararlo con los sueños (en principio, pero no sólo, los de la infancia), con sus deseos, sus más recónditos secretos, sus pulsiones y anhelos de ordinario reprimidos. El cine consigue mediante su ensueño consciente liberar los más ocultos sentimientos, logra que afloren –y son de nuevo palabras de Hofmannsthal– «todas las obsesiones reprimidas» que creíamos olvidadas en el fondo yacente bajo nuestros afectos, de modo que:

La totalidad de semejante vegetación subterránea tiembla hasta sus más profundas raíces cuando los ojos leen en la vibrante película la polifacética imagen de la vida. Sí, esta raíz que es el motivo de la vida, *la región en la que el individuo deja de ser individuo*, allí donde raramente llega una palabra, apenas si la palabra de la oración o el balbuceo del amor, esa raíz vibra con todo ello²³.

En este sentido, no se cruza ni de por asomo la mirada de Hofmannsthal (en cierto modo especular: el dramaturgo se disfraza de periodista mediante la remisión retórica a las opiniones de un supuesto «amigo»: «dijo mi amigo... concluyó mi amigo...») con la de Benjamin, tan atenta ésta al «público de consumidores que forman el mercado», al «culto a las “estrellas”» o a la «construcción artificial de la *personality*» fuera de los estudios de grabación, al capital –como si tal fuera la esencia constitutiva del cine– que en conjunción con lo anterior dota en el nuevo arte al viejo mito de la personalidad de la «magia averiada de su carácter de mercancía»²⁴. ¿Acaso Hofmannsthal, unos años antes que Benjamin, no es consciente de este modo de ver las cosas? Por supuesto que sí: punto de vista legítimo –dirá su «amigo»–, como cualquier otro, el de «quien no ve otra cosa en todo ello que un lamentable embrollo basado en codicias industriales, en el poder absoluto de la técnica, en la profanación de lo espiritual y en la insensible y seductora curiosidad»²⁵, sí, por supuesto, pero –añadirá el mismo «amigo»– vayamos más lejos, ponderemos las circunstancias que conducen al hombre de nuestros días a la sala oscura, y no olvidemos qué se oculta siempre tras las luces de los restantes y más respetables locales, aquellos en que desde el número se intenta huir a la visión.

Sin embargo, tanto Hofmannsthal como Benjamin coinciden en situar el novedoso arte de masas en un terreno que excede la diversión, sin resultar incompatible con la misma, antes al contrario: el territorio a

conquistar o por lo menos a explorar de las pulsiones, de la infancia, de los sueños y demonios, de lo que subyace más o menos oculto bajo la delgada superficie de la conciencia. Benjamin inaugura de modo explícito el análisis de estos vasos comunicantes a comienzos de siglo cuando alude a la *Psicopatología de la vida cotidiana*, y a él se refiere y de él bebe Jacques Derrida cuando afirma estar la visión y la detallada percepción cinematográfica en relación directa con el proceder del psicoanálisis²⁶, correlato del aserto pionero de Benjamin: «El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana»²⁷. Y es ahí precisamente, en los párrafos que el judío alemán dedica a escudriñar los dispositivos, sobre todo los que permiten escudriñar los detalles (primer plano, retardador, cortes, movimientos de cámara: aún en los albores de esta tecnología) mediante los cuales el cine nos transporta a las tierras del «inconsciente óptico», de modo paralelo a como con sus propios medios técnicos el psicoanálisis nos conduciría al encuentro del «inconsciente pulsional», es ahí donde coincide casi palabra por palabra con el «amigo» del poeta austríaco:

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario²⁸.

Sólo que con la primera persona de quien nada oculta en su retórica: nosotros, los hombres-masa de nuestro tiempo numerador, los prisioneros de la sociedad –al modo en que el Van Gogh de Artaud es un suicidado de la sociedad–, hallamos de repente y casi por arte de magia, aquella que pone en movimiento la reciente técnica fotográfica, un medio enorme e insospechado de acción, la posibilidad de vivir viajes de aventuras (de vivir simplemente, diría Hofmannsthal), de hacer saltar por los aires «ese mundo carcelario» y compartimentado de la existencia industrial. La obra de arte es ahora dinamita, pasa a ser un *proyectil* que choca con todo destinatario²⁹, adquiere una «calidad táctil», de un modo que ya prefiguraban en pintura creadores como el mencionado Van Gogh, quien por cierto –y en el decir delirante de Artaud– nos lanza desde su autorretrato una mirada semejante al «proyectil de un meteoro»³⁰.

Psicoanálisis por un lado, cinematógrafo por otro. Dos prácticas del siglo XX con procedimientos comunes: hipnosis, fascinación, identificación... además de que una sesión de cine tan sólo dura un poco más que una sesión de análisis (y resulta –incluso en la triste actualidad– mucho más popular o ventajosa: a *nickel* la butaca, nada que ver con el diván). «Vamos al cine a analizarnos, dejando que aparezcan y hablen todos sus espectros [*spectres*]. Podemos, de manera económica (con relación a una sesión de análisis), dejar que nuestros fantasmas [*spectres*] se nos aparezcan sobre la pantalla»³¹.

Benjamin compara la actitud que el espectador mantiene ante cada uno de los dos lienzos, el de la pintura y el de la pantalla, y advierte con fineza (y más allá de las recientes –1930– opiniones cabales aunque cinéfolas de Georges Duhamel) que si ante el primero estamos invitados a la contemplación, a una suerte de recogimiento de las emociones que en ningún momento dejarían de ir regidas por las riendas del intelecto (algo, evidentemente, discutible: habría que ver el tipo de pintura que tiene el autor en mente a la hora de establecer comparaciones), ante el segundo, ante el lienzo por el que se desliza de manera inadvertida la película en la sala oscura, «podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas»³², y en esto consiste precisamente el «efecto de choque» del cinematógrafo, en la fluencia de las asociaciones libres, pero a tal velocidad que el espectador –sería casi impropio hablar de un contemplador– de las imágenes no tiene tiempo para embridar el flujo, quedando su voluntad, su pensamiento, su conciencia, a merced del cambio, del movimiento inasible en el torrente de escenas que la película vuelca sobre sus ojos. Suspensión del pensamiento (ahí la queja principal del perspicaz Duhamel: «Ya no puedo pensar lo que quiero»), rotura de las riendas, interrupción básica del pensamiento. El río inasible de imágenes, inasible como lo es la escena que impulsa al ínfimo Michel-Ange de *Les carabiniers* de Godard (en ese cine al que acude por primera vez y de nombre tan repetido en las bromas de lenguaje del director galo: «Le Mexico») a mirar lo que se oculta en –y no tras– la pantalla, a palpar, a tocar la luz hasta derribar el lienzo y, con él, la táctil ilusión óptica. No se va al cine a pensar. Se trata, a fin de cuentas, de una diversión, un divertimento de la vida, y todo trabajo –desde luego el de la crítica, el del pensamiento y la teoría culta– ha de quedar fuera de la sala donde reina el halo del proyector. Prohibido trabajar. Prohibido, mejor: imposible pensar. Algo, nunca insistiremos lo bastante, que queda muy lejos de haber pasado desapercibido a los «antiguos»: Jack Oakie –el impagable Napoleón del chaplinesco *The Great Dictator*, tan sobreactuado como su modelo en la realidad de 1940– exclama en *Radio City Revels* (musical de Ben Stoloff, 1938, de la soberbia miriada producida en la cadena de montaje de esa factoría de entretenimientos delirantes que fuera la RKO) algo de difícil réplica: «Pensar ha causado más muertes que la Gran Guerra».

Habría, por tanto, que encontrar otro modo de hablar de lo que sucede en la sala de proyección, en la oscuridad, bajo el meteoro de luz que tocando la pantalla salta como un proyectil a los ojos y dinamita el «mundo carcelario» exterior. Otro modo de hablar de lo que no es pensamiento, no puede ser pensamiento puesto que se da su interrupción por el flujo imparable de imágenes, pero tampoco es ausencia de ideas, en el sentido de que quien sueña, quien se entrega al espectáculo, como recordaba Hofmannsthal, sabe que está despierto, sabe que se haya inmerso en la vida. La oscuridad de la sala forma

parte tanto de la «noche americana» como de una especie de noche en blanco, noche en que se sueña pero no se duerme, espacio del soñar en vela, «noche toledana», por hablar en correcto castellano. ¿Y quién vela sus sueños en esa noche tan real como de artificio? No, desde luego, el individuo, pues nos hallamos en «la región en la que el individuo deja de ser individuo», donde el sujeto pensante ha saltado por los aires, tocado por un proyectil de luz, pero tampoco es una especie ideal de sujeto colectivo o comunitario –y aquí radicaría la gran diferencia del cine frente al teatro, afirma Derrida³³–, puesto que en la sala y a oscuras, recogido en su asiento, cada espectador se halla solo, por más que sienta y sepa de la presencia de otro a su lado, no funciona la arquitectura envolvente, religadora y esencialmente política del arte de masas anterior al siglo XX.

En solitario frente al espectáculo, sin vínculos ni compromisos con nadie (comenzando por esa falta de sintonía *in situ* entre el actor y el público, de la que ya hablaba Benjamin³⁴, impensable en el ritual cercano al culto del teatro), sin relación siquiera con ese «yo» que tras pagar la entrada ha quedado fuera, en un exterior dinamitado y sustituido a medias por los sueños, a medias por el olvido³⁵. Ni individualidad ni comunidad, tal vez haya que hablar, además de otro acontecimiento del intelecto que ya no es el «pensar», de un tercer tipo de sujeto, de otra figura a la que Derrida denomina «singularidad», término que posee la virtud de deshacer los lazos sociales para a seguido rehacerlos, desplazar sus límites un poco más allá y de otro modo:

Por eso se da en la sala cinematográfica una neutralización de tipo psicoanalítico: estoy solo conmigo mismo, pero entregado al juego de las transferencias. [...] En el cine, reacciono «colectivamente», pero también aprendo a estar solo: experiencia de disociación social que por otra parte debe mucho sin duda al modo de existencia de América. Esta soledad ante el fantasma [*solitude en face du fantôme*] es una prueba mayor de la experiencia cinematográfica³⁶.

3. Un cine poblado de fantasmas

Por el contrario, creo que el futuro pertenece a los espectros [*fantômes*], y que la tecnología moderna de las imágenes, el cine, la telecomunicación, etc., no hacen sino acrecentar el poder de los espectros.

Jacques Derrida, escena de *Ghost Dance*³⁷

Lo que el cinematógrafo tendría en común con el psicoanálisis, más allá de las diferencias técnicas, de sentido, de objetivos, de público y horarios, no sería otra cosa que el fantasma. O el espectro, si se prefiere: no haremos entre ambos términos más distinción que la que pudiera hacer cualquier diccionario, por ejemplo: RAE, *espectro*. (Del lat. *spectrum*). m. *fantasma* (|| imagen de una persona muerta). Y por

remisión, también en RAE, *fantasma*. (Del lat. *phantasma*, y este del gr.). m. Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía. || 2. Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación. || 3. Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos... entre otras acepciones. Nuestra elección, pues, equipara ambos términos [sin dejar de lado dos cosas: en primer lugar, las múltiples acepciones espaciales que, a partir de la física, posee en castellano el término *espectro*; y en segundo, el hecho de que, en latín, *spectrum*, imagen, representación, procede del transitivo *specere*: mirar(se), ver(se)], y no pretende introducirse en honduras y sutilezas psicoanalíticas. No resultará necesario, dados nuestros intereses.

Espectro, fantasma, jantasma: φαντασμα: forma, simulacro, aparición, visión, imagen de una cosa, presagio, ser monstruoso, prodigio, aparición, sueño... Tan cerca de φαντός: lo visible, aquello que se puede decir (de φημί: decir), así como de φάος: la luz del día, la luz de un cuerpo celeste, de una lámpara o de una antorcha, pero también la alegría, salud, esperanza, y la vista, la mirada³⁸. Y no dejará de asombrarnos lo que de la voz cuenta el primer compilador del diccionario en lengua española (1611):

FANTASMA. Es nombre griego, φαντασμα, *phantasma*; es lo mesmo que visión fantástica o imaginación falsa, φάσμα, τος, visión, *visio spectrum*. Suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos, y tienen flaqueza de cabeça. Otras vezes suceden por el mucho miedo que la persona tiene, y cualquiera sombra o cuerpo, no distinguiendo lo que es, le parece aquello que él teme y tiene representado en su imaginación;

ni despiertos ni dormidos, en un sueño que se sabe consciente, diría siglos después Hofmannsthal, admitiendo tal vez incluso lo de la «flaqueza de cabeça». ¿No precede de modo fantástico esta *visión* o «imaginación falsa», con sus miedos e insuficientes percepciones en duermevela, y todos sus juegos de desplazamientos del interior al exterior por obra y gracia del temor, los ocios o no-trabajos del espectador de cine? Derrida señalaría más bien que la experiencia cinematográfica estaba ya ahí, anticipada, soñada, inscrita en otras artes y escrituras, mucho antes de la invención estrictamente técnica de la cámara y el proyector: «Digamos que el cine tenía que ser inventado para responder a cierto deseo de relación con los fantasmas. Su sueño ha precedido a la invención»³⁹. Pero continuemos la cita de Covarrubias:

sin embargo de que, permitiéndolo Dios, el demonio suele causar estas visiones interiormente en la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico. Y en esta forma han sucedido muchos casos particulares de visiones, y assí a hombres buenos y santos, como a otros perdidos. Los físicos llaman fantasmas las imágenes de las cosas que imaginamos o percebimos; y assí la describen: *Phantasma*

*est similitudo rei corporalis et ita se habet ad intellectum, sicut color ad visum. De donde se sigue aquel axioma, tan sabido: Oportet [i]ntelligentem phantasmata speculari*⁴⁰.

De lo que retendremos una cosa: estos fantasmas que con tanta naturalidad (demoníaca, aunque consentida por Dios) conjugan la visión interior (imaginaria) con la corporeidad exterior (fantástica), estas imágenes de las cosas que «imaginamos o percibimos», tocan tanto al santo como al perdido, al bueno como al malo, sin distinciones, anticipando pues la democracia absoluta ante la pantalla del cinematógrafo.

A cualquiera puede aparecersele, en cualquier momento, el espectro.

Y de hecho, no se va al cine a otra cosa, ya que la relación original, «privilegiada», popular, no es sino una relación psicoanalítica. «El psicoanálisis, la lectura psicoanalítica, se siente en el cine como en su casa [*est chez elle au cinéma*]»⁴¹. Y tal lectura, la del mundo de los fantasmas, la espectralidad o la naturaleza de la huella, sería justo el punto de unión del cinematógrafo con los intereses –filosóficos– de Derrida, quien además ve en ello, en la ligazón del cine con el espectro, es decir, con lo que ni está vivo ni muerto, la posibilidad, tal vez la única, de un «pensamiento» del cinematógrafo⁴².

Entendiendo como se debe tal posibilidad, porque lo cierto es que la historia del cine recoge en su seno al fantasma desde los comienzos, como apunta igualmente Derrida refiriéndose a la vasta tradición del género fantástico, de vampiros, de terror o a algunas películas de Hitchcock. A fin de cuentas, la técnica permite desde los primeros experimentos de Méliès con la sobre-impresión (que datarían de 1898) alzar cualquier ectoplasma sobre el plano vertical de la pantalla, por ceñirse a los espectros: en íntima relación con los mismos existe igualmente un inmenso género «psicológico» o «freudiano», al que tal vez se deba tanto la enorme popularización de muchos términos del psicoanálisis, como su no menos inmensa simplificación, tergiversación y –al fin– descrédito (sería un buen motivo centrar la atención sobre la industria del cine y sus efectos a la hora de estudiar el desplazamiento de la escuela freudiana, significativo en los Estados Unidos, a lo largo de las últimas décadas por otras técnicas en el favor del público deseoso de análisis)⁴³.

Y lo que resulta interesante en Derrida es que no considera esta «puesta en escena» del fantasma, y por extensión, del psicoanálisis, en la ya larga producción de filmes occidentales. Lo que no dejaría de tener su importancia, ya que a esta producción (desde el mago del *suspense* hasta Woody Allen) se suele remitir cuando de psicología,

espectros y cine se trata. Para Derrida, lo que importa es algo muy distinto: es la *estructura espectral* que, de punta a punta, recorrería la imagen cinematográfica. Cualquier imagen fílmica:

Todo espectador, durante una sesión, entra en comunicación con un trabajo del inconsciente [*travail de l'inconscient*] que, por definición, puede compararse con el trabajo de la obsesión [*travail de la hantise*] según Freud. Él lo llama la experiencia de lo que es «extrañamente familiar» (*unheimlich*)⁴⁴.

«Trabajos» que no serían, evidentemente, los del exterior dinamitado durante el tiempo de una sesión –de cine o de psicoanálisis–, trabajo del inconsciente y trabajo de la obsesión, por traducir de algún modo, quizá el más convencional, ese término, *hantise*, extraído de esa familia extraña y tan cara a Derrida: *hanter*, *hanté(e)*, lo frecuentado, obsesivo, encantado o con fantasmas (como se dice, por ejemplo, de una cripta o un castillo), lo que vuelve de visita a menudo, lo indeterminado, extraño –en un sentido que incorpora, por qué no, su punto de *sinistro*–, *unheimlich*, que aparece una y otra vez, que reaparece o vuelve a aparecer, pues el espectro es el (re)aparecido (Marcellus: *What, has this thing appeared again tonight?*⁴⁵), territorio del espectro, *the Ghost*, del aparecido, tanto como de la obsesión: un fantasma que ronda por la niebla tanto como ronda por la mente una idea (fija)⁴⁶.

El cine es el lugar que privilegia esta relación con los espectros, el lugar de cruce de todas las experiencias espectrales posibles. Comenzando por la más elemental, y por ello mismo la menos «evidente», en cierto modo: la del medio tecnológico que se inscribe en una época determinada, el siglo XX, y que atraviesa el tiempo de este arte dotándolo como a ningún otro de un carácter histórico, como ya lo viera Benjamin. Y desde ahí, desde la sala donde el nuevo dispositivo de la luz táctil convoca en su sesión a los espectros de todos y cada uno de los espectadores, singulares di-vertidos en su sentido más propio: desviados, desplazados, llevados por varios lados; desde sus «trabajos» con sus propios repliegues, con su interior tocado por el proyectil de luz que les llega reflejado *per speculum*, en esa suerte de espejo que es el exterior de la pantalla (confuso, con criptocita paulina: *in aenigmate*), el filme despliega a su vez otro plano de espectralidad: el de los personajes que rondan por la pantalla, a menudo fruto de las obsesiones que dominan a los cineastas, «injertos», diría Derrida, de historia, de memoria, de sombras que reclaman ser en duelo y en deuda incorporadas, reaparecer en nuevos cuerpos. Por más que tales sean especulares y que Benjamin, contra el inconsciente entusiasmo de Abel Gance, creyera más bien en una «liquidación general» de la historia por este medio.

Las memorias en duelo que hasta la fecha han introducido estos *fantasmas* en las salas son innumerables, casi tanto como los motivos de su duelo (y deuda, incluso con los propios antecesores en el arte, ahí esa inmensa tradición del cine dentro del cine: ampliaciones, desarrollos, segundas partes, simples robos, homenajes y *remakes* de toda laya), ejercicios de la «fascinación» de los que Derrida menciona la recuperación del siglo XIX, la invención del cine en Coppola, la revolución de la Comuna en McMullen (autor de *Ghost Dance*, donde Derrida interpreta un papel), y las leyendas del oeste en los *westerns*, género narrativo que ya Borges equiparaba a la épica clásica, y no deja de ser curioso que Derrida mencione los de Clint Eastwood, que ha dirigido obras maestras y *crepusculares* del género, como *Pale Rider* (EUA, 1985, filme cuando menos comparable a alguno de John Huston y repleto, como los de éste, de espectros, re-aparecidos y voces del pasado), pero que inevitablemente refiere a los *westerns* de Sergio Leone, los ítalo-norteamericanos rodados en Almería, con todos los aditamentos de la fábula épica llevada al extremo, «fascinación» por el propio espectro fascinante⁴⁷.

Quizá el espectro sólo carezca de esta especie de cuerpo «injertado» por la fascinación (imaginación, percepción, fantasía), el fantasma ronda, asedia, obsesiona – para empezar, los filmes, repletos de la historia de épocas que han carecido, fuera de su sueño, de la tecnología cinematográfica. A fin de cuentas, no puede pensarse al margen del *capital*⁴⁸, espectro que desde los inicios ronda esencialmente por una industria (artística) impensable sin él en todas sus fases, desde la producción y la propiedad (fuera del alcance de un solo individuo, como ya lo señalaba Benjamin: un público de consumidores forman el mercado cinematográfico), hasta la distribución: sin capital, resultará imposible que la bobina positivada llegue en miles de copias a «tocar» colectivamente a los millones de singularidades que en el mundo serán precisos para que el asunto marche, para que resulte rentable⁴⁹. Pero «capital» también puede entenderse, hay que entenderlo, en el sentido de fondos, de caudales, de reservas de la memoria que rondan tanto al cineasta como al espectador. Capitales de la memoria histórica, colectiva, tanto como de la memoria singular de cada cual. Con todos los movimientos, falseamientos, réditos y cruces que quepa imaginar. Así, por ejemplo, y por recurrir a los mismos nombres propios que Benjamin maneja, las imágenes que se proyectan en la fantasía de quien escribe estas líneas cuando rememora –si puede decirse así– sus archivos referidos a la revolución y el inmediato imperio de Bonaparte deben mucho al *Napoleón* (1925-27) de Abel Gance (y esto incluso sin haber tenido la posibilidad original y hoy casi imposible de verlo en su triple pantalla y su primitivo sonido estereofónico). Del mismo modo, ¿cuántos españoles de postguerra, por citar un pueblo entre tantos otros que incluirían ese mismo aprendizaje de la vida que Derrida recuerda de su

El Biar y París juveniles, no atesoran una memoria «falsa» de un pasado más o menos construido con jirones del cine clásico norteamericano, imbricados, injertados con los (a menudo más prosaicos, menos intensos) elementos de la «realidad»? Memorias endeudadas, en duelo también, con tantos capitales de la imagen. Memorias espectrales, cinematográficas, de las épocas carentes de cine, incluso –en nuestro tiempo histórico, de cine– de los lugares y acontecimientos a los que nunca pudo llegar «en vivo y en directo» una cámara.

Con todas las paradojas que ello comporta. Porque claro, «En el cine se cree sin creer, aunque de tal creer sin creer queda una creencia [*ce croire sans croire reste un croire*]⁵⁰», queda, permanece –y es preciso que así sea, habrá que preservar esta relación original y privilegiada– los restos de un crédito, al modo en que los créditos al final de un filme nos recuerdan con su traducción de nombres propios, papeles y oficios, que hemos asistido a una fascinante mentira, es decir, a una ficción en la que hemos creído a pies juntillas (y esto al pie de la letra: sobre la misma baldosa que la butaca) durante el paréntesis fuera del tiempo, del espacio y del trabajo de una sesión (de cine). Experiencia sin precedentes históricos de la creencia, en el mundo. Sobre la pantalla, con o sin voz, en cualquiera de las modalidades del blanco y negro o del color, en cualquier lengua, jerga, versión o subtítulos, el espectador cree en las apariciones de la pantalla –a veces hasta idolatrarlas–, «como en la caverna de Platón»⁵¹. Y de tal forma que incluso que irá amasándose un nuevo capital con los intereses del viejo, sin que esto se reserve a quienes buscan trabajo, es decir, una relación culta, teórica, *cahierista* con los filmes: la visión cinematográfica permite ver aparecer nuevos espectros (en uno mismo y sobre la pantalla) mientras se guardan en la memoria y a la vez se proyectan: ambos empleos del mismo capital están permitidos simultáneamente, los espectros que rondan por los filmes ya vistos⁵² (o consumidos, diría algún benjaminiano). Por eso, afirma Derrida, resulta tan particular la modalidad de la creencia intrínseca al cinematógrafo, que además está necesitada de un análisis nuevo, adecuado a la fenomenología de su técnica, sin parangón histórico: no hay que olvidar que «la dimensión espectral no es la de lo vivo ni la de lo muerto, ni la de la alucinación ni la de la percepción»⁵³.

Se trata de creer en lo que ronda. Incluso en la imagen de lo que ronda, en el fantasma del fantasma, ya que ésta será una de las modalidades espectrales que se conciten en las salas oscuras: Borges veía precisamente en esto una diferencia esencial del modelo de creencia del cine sobre el del teatro, una especie de vuelta de tuerca fantástica que iba más allá de un simple abandonarse –duermevela de la percepción– al juego dramático, al creer que el disfrazado que

monologa sobre las tablas realmente es Hamlet y se encuentra en Elsinor, Dinamarca, recordemos de nuevo la cita:

En el cinematógrafo es aún más curioso el procedimiento, porque estamos viendo no ya al disfrazado sino fotografías de disfrazados y sin embargo creemos en ellos mientras dura la proyección⁵⁴.

4. Espectrografías

En sus notas acerca de las vicisitudes del rodaje de *D'ailleurs, Derrida*, la cineasta Safaa Fathy habla a menudo de la falta de luz que, ya por causas naturales (en parajes proverbialmente luminosos), ya por simples problemas técnicos, imperó a lo largo de todo el proceso de grabación, llegando a requerir el empleo de película ultrasensible para exteriores a pleno día:

Como si el día se hiciera noche o se hubiera escondido a sí mismo, como si la noche fuese la verdadera historia, la única, no siendo el día más que su transgresión. La visibilidad no es visible, dice Derrida en una secuencia suprimida en el montaje. La visibilidad vuelve ciego, suprema ofensa para la vista. En Alejandría, los adoradores del guarismo cero, miembros de la secta de Pitágoras, se infligían un ritual extraño. Permanecían durante horas inmóviles en las esquinas de las calles, la mirada fija en el disco solar con el fin de perder la vista. Se volvían ciegos mirando la luz de cara⁵⁵. La travesía de la vista, hacia el fondo de la ceguera, no es sino el desvelamiento de otra luz, la visión que duerme en la noche, bajo el ver. «*Shut your eyes and see*», sugiere Joyce en *Ulysses*. La visión [*la vision*], esa deriva del ver, del ver-se [*dérive du voir, du se-voir*], que autoriza la mirada, se alza sobre un fondo negro⁵⁶.

Pudiera parecer, mera apariencia, paradójica esta referencia literaria en una cineasta, «*Shut your eyes and see*»⁵⁷, si no se tratara del cinematógrafo desde este lado del espectro, de lo más allá de la mirada (precisamente lo que fundamenta, permite, «autoriza» la mirada), desde la luz que es *otra* luz, que vuelve visible o desvela en lo negro –y sin duda a tientas– lo que, en principio, no es visible (a una luz ordinaria). Captar lo inaprensible, volver tangible, táctil, lo invisible, más bien que traer a la luz lo a ella oculto, por emplear la diáfana metáfora luminosa de cierta, vieja e ilustrada epistemología: si tal no es uno de los objetivos del cine, una de las mayores posibilidades de las salas oscuras, habría que preguntarse cuál pudiera serlo. Por esto puede establecerse un paralelo entre la «visión», el *ver-se* de los filmes y la sesión de psicoanálisis o el trabajo del duelo.

El espectro es, desde luego, lo visible, pero lo visible invisible, la visibilidad de un cuerpo que no está en presencia⁵⁸, que no es tangible: que es, como apunta Derrida, «una visibilidad nocturna» [*une visibilité de nuit*]⁵⁹, la aparición ante la mirada de lo que no se ve en carne y hueso (ahí todas las resonancias del «referente fotográfico» de Roland Barthes que cita Stiegler con relación a los comentarios del propio

Derrida en *Psyché. Invention de l'autre*). Pero que, por ello mismo, por ser visible en tanto que –como tal cuerpo– no lo es, por negarse a la intuición a la cual se entrega, por no ser *tangible* en sí, lo que pasa y queda en un primer plano de la experiencia cinematográfica no es otra cosa que el deseo de tocar [*désir de toucher*]: «el afecto o afecto táctil resulta entonces llamado con violencia por la frustración misma, convocado a volver, como un aparecido, a los lugares rondados por su ausencia» [*appelé à revenir, comme un revenant, dans les lieux hantés par son absence*]⁶⁰. La propia luz se vuelve táctil, en el sentido de las *luminances* de Barthes: la luz más allá de la luz, la luz impalpable que en otro tiempo bañara a lo fotografiado o –pues se habla del cine– lo filmado, es ahora, cuando me llega vuelta *otra* luz, una distancia abierta en y desde lo oscuro, un cordón umbilical, un medio carnal, una piel que comparto, a través de la mirada (el ojo toca), con el objeto del objetivo⁶¹. «La cosa de antaño, por sus radicaciones inmediatas, sus luminancias [*ses luminences*], tocó realmente la superficie que, a su vez, mi mirada acaba por tocar»⁶². El pretérito *objetivo*, sin carne ni hueso en su (actual) presencia, toca *mi* presente; si algo hay en la experiencia (visual) del espectador –tanto de una fotografía como de un filme– es la imposibilidad del tocar, ya que todo el proceso lo rige una esencial privación del sentido del tacto, y sin embargo, esta privación es la que posibilita, exige –y nunca nos atreveremos a afirmar que por un movimiento en derredor de una carencia o falta, pues ¿de qué se carece al fin?– el tacto: hay un deseo de tocar convocado a volver «como un aparecido», a los lugares rondados, atormentados, encantados por la ausencia de lo que se presenta.

Y todo ello en una visibilidad de noche, nocturnal o noctívaga (pues al fantasma le es propio vagar de noche, en la noche). «Desde que hay tecnología de la imagen, la visibilidad lleva la noche» [*la visibilité porte la nuit*], dice Derrida⁶³. O lo que es lo mismo, en la conocida argumentación del filósofo, la muerte. Esto es, como nos recuerda y a la vez resume en esa magnífica introducción general a su pensamiento so pretexto de la imagen que es *Échographies de la télévision*, la «toma» de la imagen, de nuestra imagen, se realiza en un espacio oscuro (por definición: la cámara oscura, pero también habrá que tener en cuenta que la técnica no precisa ya de la luz diurna para ser eficaz en su cometido, por no hablar del proceso inverso –los filtros que hacen noche de la luz: la «noche americana», y pensaremos en Truffaut–, o de las tribulaciones de Safaa Fathy con las que abríamos este apartado), imagen de noche que, por definición, podrá volver, habrá de volver, de reproducirse un número imprevisto de veces, en nuestra ausencia, cuando ya no estemos allí. Pero claro, resulta que nuestra desaparición *ya está allí*:

[...] como sabemos que, una vez tomada, una vez captada, tal imagen podrá ser reproducida en nuestra ausencia, como *ya* lo sabemos, ya nos ronda este futuro que trae nuestra muerte [*nous sommes déjà hantés par cet avenir qui porte notre mort*]⁶⁴.

Nos ronda, nos obsesiona, sólo en cierto sentido nos atormenta, ese futuro en que (ya) estamos sin estar, futuro ausente para nuestro cuerpo pero que de antemano cuenta con nuestro cuerpo, futuro espectral en que *ya* nos ubicamos gracias a un túnel de luz que ahora nos toca y tocará luego la mirada de *otro*. Ante la cámara que graba nuestra imagen estamos *encantados* [en un sentido también distinto –pero quizá no tan distante– al que hoy tantos padecen ante una cámara, sobre todo si es de televisión: encantados, atrapados por la técnica], permanecemos espectralizados, aguardamos la *promesa* de un regreso que ya no será «el nuestro». Esta lógica del espectro será, por tanto, la del retornado de la muerte: estamos-(sujetos)-en-muerte ante la tecnología que –eficaz pese incluso a nuestra incompetencia técnica: «vemos que “funciona” [*ça marche*] pero, aun si lo *sabemos*, no *vemos* cómo “funciona”, ver [*voir*] y saber [*savoir*] son aquí inconmensurables»⁶⁵–, y esto es lo que vuelve tan extraña [*si étrange*] la experiencia de un rodaje, ese sólo parcialmente traducible «efecto de extrañeza» [*effet d'étrangeté*] del que Derrida habla en otro lugar⁶⁶, al tiempo que define a dicha experiencia o la sitúa más bien al margen de cualquier conocimiento teórico: el *Actor* –«Derrida», si se quiere– confiesa a medias con la *Autora* –«Safaa Fathy»– haber aprendido más del cine (y de la televisión) por medio de su participación en la filmación (de *D'ailleurs, Derrida*) que viendo como espectador miles de filmes. De nuevo, la relación original, «privilegiada» con la imagen, aquí, en este último texto conjunto elevada a la categoría de «iniciación», «*expérience initiatique*»⁶⁷.

En cierto modo, el de la espectralidad también es un trabajo de duelo. Derrida lo subraya con una escena de la película de McMullen en la que actuó, *Ghost Dance* (en cuyo rodaje improvisa una frase luego tan citada y de la que se lamenta: «psicoanálisis más cine igual a... ciencia de los fantasmas»), aquella escena en que Pascale Ogier, frente al filósofo vuelto actor, tras una larga sesión de mirarse a los ojos, de sostener la mirada, contesta a la pregunta-guionizada de Derrida: «Y usted, entonces, ¿cree en los fantasmas?» con esta respuesta: «Sí, ahora sí»; escena de apenas unos segundos que demanda una hora de trabajo durante la que incontables repeticiones. Y sucede que Pascale Ogier ha muerto, y Derrida ve de nuevo la película, tras la muerte de Ogier, a propósito de un coloquio en Texas, en los Estados Unidos:

Llegué a tener la sensación perturbadora del retorno de su espectro, el espectro de su espectro que volvía para decirme, a mí, aquí y ahora: «Ahora... ahora... ahora, es decir, en esta sala oscura de otro continente, en otro mundo, allí, ahora, sí, créame, creo en los fantasmas»⁶⁸.

Ahora bien, la espectralidad ya estaba instalada, actuada, performatividad extraña, en el momento «real», de presencia (luego) pretérita en que Pascale Ogier, mirando a los ojos a su interlocutor, repetía una y otra vez, hasta lograr la validez «técnica», su frase en primera persona de presente de indicativo: sí, *ahora* creo en los fantasmas, «*Oui, maintenant, oui*», pues sabía –como lo sabemos todos– que, incluso si no moría en el ínterin, algún día sería una muerta que cruzaría *consciente* su mirada para afirmar su posición, su mirada y su palabra. Pero sobre todo la mirada, porque –Fathy recuerda una conversación con Derrida en este sentido– en este intercambio entre lo visible y lo invisible, lo que se muestra al tiempo que se disuelve, la imagen siempre pertenece al velo, y a un tipo determinado o especial de velo: al sudario, que oculta revelando los trazos, ante todo las facciones, los rasgos del rostro, *ya* en el presente que es/será pasado: ¿quién no se ha visto sorprendido alguna vez al revisar una foto propia?, se pregunta la cineasta⁶⁹, ¿quién podrá decir, al modo de lady Gradiva, que desde hace tiempo se ha acostumbrado a estar muerto?

El fantasma nos mira, «efecto de visera» [*effet de visière*] lo llama Derrida: sin posibilidad de simetría, estamos ante el otro absoluto, «ante la ley» de la mirada del otro, que rueda en el vacío –no puedo devolverle la mirada, como no puedo devolver la vida ni el tiempo– ya que (me) mira sin ver(me), incluso en ese extraño desplazamiento que me excluye de mi propio reconocimiento cuando, tocado por la extrañeza, me sorprende mirándome a los ojos en una vieja fotografía (o paso de largo con una rara sensación de incomodidad junto a un espejo que me ha devuelto, fugaz, inasible, ajena, mi propia imagen: Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1926). Shakespeare lo recordaba cuando Hamlet se preocupa por el cruce de miradas del espectro de su padre con los centinelas Marcellus y Horatio («And fixed his eyes upon you?», pregunta⁷⁰), por no hablar de *Julius Caesar*, tragedia en la que, como es sabido, el espectro del César –siguiendo cierta tradición– ronda, atormenta, amenaza a Brutus con una nueva «visión», y aquí tenemos la exacta coincidencia del ver del y al espectro con su aparición, regreso, cruce de frontera entre los mundos o, sin más, encarnación corpórea (Brutus: «Then I shall see thee again?», Ghost: «Ay, at Philippi»⁷¹). Heteronomía absoluta –del espectro, de la ley, la mirada, el otro–, no habrá reciprocidad en la mirada, porque en nuestra situación (a este lado de la frontera, ante la pantalla) permanecemos ciegos⁷², viendo «en lo oscuro», como por un espejo (*in aenigmate*) imágenes descarnadas –de su cuerpo «originario»: de su tiempo– que espolean en nosotros un deseo de tacto y un sostener (imposible) la mirada. Por definición, el fantasma es lo que vemos. James Joyce: «Have you ever seen a ghost? Well, I have»⁷³. Es lo que miramos o lo que observamos, pero sin que nuestra mirada halle su correlato al nivel de la mirada que sin vernos nos ve. «*Shut your eyes and see.*» Especie de panóptico que opera con un desfase, un descabalgamiento de los

tiempos, una desterritorialización esencial, la mirada del otro en o desde su imagen (¿mirada simulada, la de este simulacro?), desde su orilla, nos busca en la oscuridad, va tanteando el terreno, camina a tientas en la noche –la «luminosa» noche instaurada por la tecnología actual–, su ojo busca el tacto (único sentido que no admite substituciones, dirá Derrida), nos convoca, nos urge a lo táctil, al contacto sin reciprocidad posible, al modo del rostro de Baudelaire en la vieja fotografía de Félix Nadar (1855), (Stiegler): «Me toca, pero yo no puedo tocarlo [*Il me touche, mais je ne peux pas le toucher*]»⁷⁴.

Referencias

1. DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», entrevista realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse para *Cahiers du cinéma*, n.º. 556, París, abril 2001.
2. DERRIDA, Jacques, «El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida)», traducción y prólogo de Antonio Tudela Sancho, en *Desobra. Pensamiento, Arte, Política*, n.º. 1, Madrid, primavera-verano 2002, pp. 93-106.
3. BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1992.
4. HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños. (Una pequeña reflexión.)», introd. y trad. de Olivier Giménez, en *Revista de Occidente*, n.º. 246, Madrid, noviembre, 2001.
5. HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, trad. de José Quetglas, Arquitectura, Murcia, 1981, p. 30.
6. FATHY, Safaa, «Turner sur tous les fronts», en DERRIDA, Jacques y FATHY, Safaa, *Turner les mots. Au bord d'un film*, Galilée-Arte, París, 2000.
7. SEBASTIÁN YARZA, Florencio I., (Dir.), *Diccionario Griego-Español*, Ramón Sopena Ed., Barcelona, 1998.
8. ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*, trad. de Ramón Fort, Fundamentos, Madrid, 1983.
9. BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques, *Jacques Derrida*, Éditions du Seuil, París, 1991.

10. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer (facsímil de la ed. de Horta, 1943), Alta Fulla, Barcelona, 1998.

11. SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. by G.R. Hibbard, Oxford University Press, Oxford, 1998.

12. DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Editorial Trotta, Madrid, 1995.

13. BORGES, Jorge Luis, «La Divina Comedia», en *Siete noches* (1980), *Obras completas*, en 4 Vols., Círculo de Lectores (reproduce la edición definitiva de Emecé), Barcelona, 1992.

14. JOYCE, James, *Ulysses*, Penguin Books, London, 1992.

15. DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, «Spectrographies», en *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Éditions Galilée / INA, París, 1996.

16. ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *Diccionario de argentinismos de ayer y de hoy*, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1976, p. 385.

17. SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, ed. by Arthur Humphreys, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Notas

1 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», entrevista realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse para *Cahiers du cinéma*, n.º. 556, París, abril 2001, p. 78. [Puede consultarse nuestra traducción al castellano, precedida por un breve prólogo: «El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida)», en *Desobra. Pensamiento, Arte, Política*, n.º. 1, Madrid, primavera-verano 2002, pp. 93-106.]

2 *Ídem*, p. 77.

3 *Ibidem*, p. 75.

4 *Cfr. ibídem*, p. 77.

5 *Ibidem*, p. 76.

6 *Ibidem*.

7 Por ejemplo, Benjamin no llega muy lejos, y desde luego yerra, cuando contempla el cinematógrafo como un tipo de arte desprovisto – a diferencia del teatro– de «aura». Cfr. BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1992⁶, p. 22, nota: «La representación de fausto más provinciana y pobretona aventajará siempre a una película sobre la misma obra, porque en cualquier caso le hace la competencia ideal al estreno en Weimar. Toda la sustancia tradicional que nos recuerdan las candilejas (que en Mefistófeles se esconde Johann Heinrich Merck, un amigo de juventud de Goethe, y otras cosas parecidas), resulta inútil en la pantalla».

8 HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños. (Una pequeña reflexión.)», introd. y trad. de Olivier Giménez, en *Revista de Occidente*, nº. 246, Madrid, noviembre 2001, p. 148.

9 *Ídem*, p. 149.

10 Cfr. HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, trad. de José Quetglas, Arquitectura, Murcia, 1981, p. 30.

11 Cfr. HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños...», *op. cit.*, p. 149: «El saber, la formación, el reconocimiento de las relaciones, todo esto tal vez afloje la cadena que sienten ligada alrededor de sus manos –tal vez la afloje– de momento, aparentemente, para entonces tal vez tirar con mayor fuerza aún. Todo esto tal vez conduzca finalmente a un nuevo encadenamiento, a una mayor servidumbre.»

12 *Ídem*, p. 150.

13 *Ibidem*, p. 152.

14 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 76.

15 *Ídem*.

16 Cfr. *ibidem*, p. 75.

17 Cfr. FATHY, Safaa, «Tourner sur tous les fronts», en DERRIDA, Jacques y FATHY, Safaa, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Galilée-Arte, París, 2000, pp. 159 y ss., «Le bonheur des catastrophes»: «Es después cuando se sabe si se ha sido feliz o no, en el último momento: se verá al final del filme, tal vez los momentos

felices tomen el significado de una catástrofe, y los momentos desdichados, las disputas, las crisis, se transfiguren en el momento en que salga el filme, o bien mucho tiempo después, tomando un significado distinto y positivo, y diremos: “pese a todo, estábamos bien... ¿recordáis aquella terrible discusión? ¡Mira que éramos felices!”»

18 HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños...», *op. cit.*, p. 150.

19 *Ídem*, p. 151.

20 *Cfr.* SEBASTIÁN YARZA, Florencio I., (Dir.), *Diccionario Griego-Español*, Ramón Sopena Ed., Barcelona, 1998, Vol. I/w, p. 1. 465.

21 *Cfr.* HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños...», *op. cit.*, p. 152: «Pero a mí la atmósfera del cine se me revela como la única atmósfera con la que los hombres-masa de nuestro tiempo acceden inmediata y desenfrenadamente a una enorme y también singularmente preparada herencia espiritual, acceden a vivir la vida». Obsérvese la diferencia, la oposición mejor, con la conocida invitación a una «liquidación general» que Benjamin achacaba a un inconsciente Abel Gance de 1927: *cfr.* BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 23.

22 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 76.

23 HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños...», *op. cit.*, p. 152. (El subrayado es nuestro.)

24 *Cfr.* BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 39.

25 HOFMANNSTHAL, Hugo von, «El sustituto de los sueños...», *op. cit.*, p. 152.

26 *Cfr.* DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 77.

27 BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 46.

28 *Ídem*, p. 47.

29 *Cfr. ibídem*, p. 51.

30 Cfr. ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*, trad. de Ramón Fort, Fundamentos, Madrid, 1983, p. 57.

31 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pp. 77-78.

32 BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 51.

33 Cfr. DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 79.

34 Cfr. BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 51.

35 La mayor parte de las producciones hollywoodienses de los años treinta, Capra por descontado, darían fe de esta función del cine en los tiempos de la gran depresión (función tan lúcidamente reconstruida por Woody Allen en su ya mencionada *La rosa púrpura de El Cairo*: el filme en el filme obedecería todos los tópicos: aventureros exóticos, amores románticos, despreocupadas clases altas, fiestas en locales selectos donde corren el champán y los ritmos frenéticos...

36 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 80.

37 Citado en BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques, *Jacques Derrida*, Éditions du Seuil, París, 1991, p. 321.

38 Cfr. SEBASTIÁN YARZA, Florencio I., (Dir.), *Diccionario Griego-Español*, *op. cit.*, p. 1463.

39 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 80.

40 COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer (facsimil de la ed. de Horta, 1943), Alta Fulla, Barcelona, 1998, pp. 584-585.

41 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 77.

42 Cfr. *ídem*.

43 Un repaso algo más que somero de la tradición de filmes «psicoanalíticos» produce, cuando menos, desconcierto. Que crece casi hasta el sonrojo cuando quien repasa extralimita diversiones de la talla

indiscutiblemente talentosa de un Hitchcock. Citemos sólo un caso, en los inicios de la «moda psicocinematográfica», aunque ya posterior a la inmortal adaptación de Daphne du Mourier, *Rebecca*: el filme de Charles Vidor (no confundir con King Vidor) *Blind Alley* (traducido en España por *Rejas humanas*), de la Columbia de 1939, EUA. En él, todos los tópicos de la represión «sublimada» en el crimen, del edípico deseo infantil de «matar al padre» que tantos y tan fatídicos desvelos termina por acarrear en la edad adulta, de la fácil «traducción» simbólica de los sueños recurrentes vueltos procelosas pesadillas (en las que un paraguas será una mesa, las rejas piernas de policías, y la lluvia, sangre), y en fin, de esa demostrativa pedagogía del psicoanálisis más barato –el de cine, claro– que termina por convencer y curar (ánimicamente) al asesino de dedos paralizados, aunque demasiado tarde para salvarlo (físicamente) en ese «callejón sin salida» o ciego, nuevo tópico, en que se ha metido. Además de las referencias literarias a la eterna *Alicia* de Carroll, el filme alcanza un punto álgido cuando el Dr. Anthony Shelby (Ralph Bellamy), especialista universitario en *Experimental Psychology*, explica la división mental del ser humano mediante dibujo *ad hoc* en el que una cabeza de perfil (extrañamente familiar a las secciones de la vieja frenología de Gall o a las más inquietantes aún de Lombroso) muestra espacial, didácticamente, una parte superior (consciente) separada de otra inferior (inconsciente) por una «banda de corte absoluto» (*sic*)...

44 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 77.

45 SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. by G.R. Hibbard, Oxford University Press, Oxford, 1998, I.I, p. 144.

46 Como se verá por esto y por lo dicho en el capítulo anterior, tendemos a la traducción (siempre insuficiente) de la *hantise*, del modo de habitar del espectro, por este bello término del romance, *ronda*. Que tiene en origen un claro sentido militar, como ese *asedio*, *asediar*, (rodear una posición, «estar» en ella sin «ocuparla») propuesto en su día por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti en su traducción de DERRIDA, Jacques, *Espetros de Marx* (Trotta, Madrid, 1995). La ronda era, señala Covarrubias en su *Tesoro*, *op. cit.*, pp. 914-915, «El espacio que ay entre la parte interior del muro y de las casas de la ciudad o villa, *latine pomerium*. Díxose ronda, *quasi rotunda*, porque antiguamente todas las ciudades tenían sus muros en forma redonda [...] Ronda se toma algunas vezes por los soldados que van rondando y assegurándose de lo que puede aver de inconveniente y perjuyzio». Espacio circular del fantasma, atormentado, encantado, inhabitado por los vivos, repleto de inquietud, asechanza y vigiliass (*vigiliae* se llamaba a los centinelas, soldados en vela, en ronda –«nocturna» sería pleonasmoo– cuidadosa y diligente). Sin olvidar el amplio abanico de

acepciones actuales: desde la caza mayor de noche hasta los naipes, pasando por las rondas de negociaciones, las invitaciones a comer o beber, los cantos de la tuna y las fases de distintos deportes de competición.

47 Cfr. DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 78.

48 Cfr. *idem*, p. 79: «Para comprender el cine, hay que pensar conjuntamente el fantasma [*fantôme*] y el capital, siendo este último algo espectral [*une chose spectrale*] en sí.»

49 Cfr. *ibidem*. Asimismo, cfr. BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», *op. cit.*, p. 39 y *pássim*.

50 DERRIDA, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 78.

51 *Ídem*.

52 Cfr. *ibidem*: «Elle permet de voir apparaître de nouveaux spectres tout en gardant en mémoire (et de les projeter alors sur l'écran à leur tour) les fantômes hantant les films déjà vus.»

53 *Ibidem*.

54 BORGES, Jorge Luis, «La Divina Comedia», en *Siete noches* (1980), *Obras completas*, en 4 Vols., Círculo de Lectores (reproduce la edición definitiva de Emecé), Barcelona, 1992, Tomo IV, p. 106.

55 De nuevo, ver y saber, memoria e hipotextos de la cita, de la escritura y la lectura. A cualquier cinéfilo, el ejemplo de Fathy, safaa le traerá a la mente, entre otros lugares, la secuencia de *The Killing* (*Atraco perfecto*), de Stanley Kubrick (EUA, 1956), en que el hampón Maurice comenta que ni participa como socio ni nada sabe del «negocio» que lleva entre manos quien simplemente le ha contratado para armar jarana en el hipódromo: «Hay cosas de las que más vale no saber nada», dice a su interlocutor, e ilustra su aserto con una especie de parábola: la del pastor siberiano que quería averiguar la naturaleza del sol, a cuyo fin se quedó mirándolo el tiempo suficiente para volverse ciego.

56 FATHY, Safaa, «Tourner sur tous les fronts», en DERRIDA, Jacques y FATHY, Safaa, *Tourner les mots*, *op. cit.*, pp. 129-130.

57 JOYCE, James, *Ulysses*, Penguin Books, London, 1992, p. 45, frase precedida en la serie del párrafo por esta otra, verdadera guía para

ciegos, con resonancias fantasmales: «If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door.»

58 La cinematografía abunda incluso en fantasmas que no dejan de ser cuerpos «vivos», ya que lo importante es que su presencia ronde por medio de su ausencia a otros vivos: ahí, por ejemplo, el tan clásico como magnífico *western* de Howard Hawks, *Red River* (EUA, 1948), en el que un abandonado Tom Dunson (John Wayne) ronda, perturba, preocupa, acosa sin cesar *en mente* a sus compañeros, quienes entre pesadillas y sobresaltos camino de Abilene van calculando los días que aquél tardará en darles alcance. Sin llegar a oralizarse en la cinta, leemos en una rápida secuencia los apuntes caligráficos de quien lleva en la caravana el diario que servirá de base al relato fílmico: «... *the spectre of Dunson...*».

59 DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, «Spectrographies», en *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Éditions Galilée / INA, París, 1996, pp. 129-131.

60 *Ídem*, p. 129.

61 Por cierto que no sólo en Barthes la luz adquiere esta dimensión espacial, mensurable y mensurante, corpórea o palpable –al modo de la luz exacta, la del láser que toca y libera/enluta a Cixous de su miopía–, cercana si no perteneciente al terreno de lo táctil en suma, pues así la encontramos ya en el habla popular de ciertas comunidades: ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *Diccionario de argentinismos de ayer y de hoy*, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1976, p. 385: «*Luz. f.* En el lenguaje popular, distancia que separa dos cuerpos muy próximos, ya se trate de personas o de animales. En los bailes vecinales suele usarse la expresión: “¡Que se vea luz!”», como indicación de que el bailarín no debe ceñir demasiado el cuerpo de su pareja || [...]».

62 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, citado por STIEGLER, Bernard, en *ibídem*, pp. 127-129.

63 DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, «Spectrographies», *op. cit.*, p. 131.

64 *Ídem*. El subrayado pertenece al autor.

65 *Ibídem*. El subrayado pertenece al autor.

66 *Cfr.* DERRIDA, Jacques, «Lettres sur un aveugle. Punctum caecum», en DERRIDA, Jacques y FATHY, Safaa, *Tourner les mots*,

op. cit., p. 74. Habla ahí Derrida de su propio divorcio con el *Actor* que encarna en *D'ailleurs*, Derrida, su sentimiento de quedar fuera del filme, extraño o extranjero [*étranger*] «a cuanto el filme pudiera mostrar o componer de “mí” [*moi*]».

67 Cfr. *idem* («Contre-jour», por DERRIDA, Jacques y FATHY, Safaa), pp. 15-16.

68 DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, «Spectrographies», *op. cit.*, p. 135.

69 Cfr. FATHY, Safaa, «Tourner sur tous les fronts», en DERRIDA, Jacques y FATHY, Safaa, *Tourner les mots*, *op. cit.*, p. 164: «Cada imagen toma una parte desconocida de uno y la fija, una parte extraña [*une part étrangère*] que no se deja reapropiar, porque pertenece ya a otro mundo, el mundo del icono y del simulacro.»

70 SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, *op. cit.*, I.2, p. 169.

71 SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, ed. by Arthur Humphreys, Oxford University Press, Oxford, 1998, 4.2, p. 210. Shakespeare tomaba su cita de PLUTARCO, *Vidas paralelas*, en que ya estaba, quizá más marcado, el sentido amenazante: *César*, LXIX: «Soy, ¡oh, Bruto, tu genio malo: ya me verás en Filipos».

72 Cfr. DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, «Spectrographies», *op. cit.*, p. 137: «El espectro no es simplemente este visible invisible que puedo ver, es alguien que me mira sin reciprocidad posible, y que por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación [*aveugle par situation*]. El espectro dispone del derecho de mirada absoluta, es el mismo derecho de mirada [*il est le droit de regard même*].»

73 JOYCE, James, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 136.

74 DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, «Spectrographies», *op. cit.*, p. 140. A modo de coda marginal, resulta curioso contemplar en la mayor parte de los filmes occidentales (es decir, en su mayoría *made in Hollywood*) sobre fantasmas una preocupación en primer plano por lo táctil-imposible, por la pérdida del tacto en el espectro (¿metáfora de la *falta*, de la *carencia* irremediable ya del mundo?, ¿resabios de una tradición cultural-religiosa no excesivamente amiga de la promiscuidad entre los mundos?), lo cual lo condena, al igual que a su *partenaire* aún entre los vivos, a una suerte de agobiante y tantalizante existencia demediada. Uno no puede dejar de asombrarse ante la marcada diferencia con el cine oriental, exactamente en las antípodas, pues se trata de un cine donde los

espectros *se tocan*, se hieren, acarician, se acuestan con los vivos... incluso forman familia y tienen hijos con éstos: *cfr.* por sobresaliente ejemplo el filme de Masaki Kobayashi, *Kwaidan (El más allá)*, Japón, 1964.