

## El cine y sus fantasmas

*Jacques Derrida*

Entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse.

Traducido por Fernando La Valle. Publicado en *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril 2001.\*

<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/cine.htm>

*Cuando un filósofo confiesa una «fascinación hipnótica» por el cine, ¿es casualidad que su pensamiento lo lleve al encuentro de los fantasmas de las salas oscuras?*

*Ir a hablar con Derrida en nombre de una revista como los Cahiers no es algo que vaya de suyo. Ante todo, porque, durante largo tiempo, Jacques Derrida no parecía interesarse más que por el fenómeno de la escritura, por su rastro, la palabra, la voz. Pero luego hubo algunos libros, Mémoires d'aveugles, en torno a una exposición en el Louvre, Echographies de la télévision, conversación sobre este medio de masas con Bernard Stiegler, que testimoniaban un interés nuevo por la imagen... Y luego, por fin, un film, D'ailleurs Derrida, realizado por Safaa Fathy, y un libro, Tourner les mots, coescrito con el autor del film, en que se encara de lleno la experiencia del cine. No hacía falta más para que fuéramos a hacer algunas preguntas a un filósofo que, aun confesando no ser cinéfilo, tiene sin embargo un verdadero pensamiento del dispositivo cinematográfico, de la proyección, y de los fantasmas a cuyo encuentro todo espectador normalmente constituido sufre un deseo irresistible por ir. La palabra de Derrida, que resuena en la entrevista que sigue, no es entonces la de un especialista, ni la de un profesor que habla desde lo alto de un enhiesto saber, sino simplemente la de un*

---

\* Este texto es el resultado de dos entrevistas con Derrida: una fue realizada en París el 10 de julio de 1998, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, la otra, el 6 de noviembre de 2000, por Thierry Jousse. Transcripción y edición Stéphane Delorme.

*hombre que piensa y que vuelve sobre la ontología del cine, aclarándola con una nueva luz...*



Cahiers du cinéma: ¿Cómo entró el cine en su vida?

Jacques Derrida: Muy pronto. En Argel, hacia los 10 o 12 años, al término de la guerra, es decir en la inmediata posguerra. Era una salida vital. Yo vivía en un suburbio de la ciudad, El Biar. Ir al cine era una emancipación, el distanciamiento de la familia. Me acuerdo muy bien de todos los nombres de los cines de Argel, es como si los viera: el Vox, el Caméo, el Midi-Minuit, el Olympia... Iba probablemente sin mucho discernimiento. Veía todo, los films franceses rodados durante la Ocupación, y sobre todo los films norteamericanos que volvieron luego de 1942. Sería incapaz de citar títulos de películas, pero me acuerdo del tipo de films que veía. Un Tom Sawyer, por ejemplo, del que recordaba unas escenas estos días: de pronto me doy cuenta de que un chico de 12 años puede acariciar a una jovencita. Yo tenía más o menos esa edad. Una buena parte de la cultura sensual y erótica viene, esto es sabido, a través del cine. Se aprende lo que es un beso en el cine, antes de aprenderlo en la vida. Me acuerdo de ese escalofrío erótico de chico. Pero sería incapaz de citar otra cosa. Tengo una pasión por el cine, una suerte de fascinación hipnótica, podría permanecer horas y horas en una sala, incluso para ver cosas mediocres. Pero no tengo para nada la memoria del cine. Es una cultura que, en mí, no deja rastros. Es registrada virtualmente, no me olvido nada, tengo hasta cuadernos donde anoto para acordarme títulos de

películas de las que no recuerdo ninguna imagen. No soy en absoluto un cinéfilo en el sentido clásico del término. Más bien un caso patológico. Durante los períodos en que voy mucho al cine, sobre todo en el extranjero, cuando estoy en los EEUU, y me paso horas en las salas, hay una represión constante que borra el recuerdo de esas imágenes que sin embargo me fascinan. En 1949 llegué a París, en preparatoria para la Escuela Normal Superior, y el ritmo continuó, muchas funciones por día, en las salas innumerables del Quartier Latin, sobre todo el Champo.

CC: ¿Cuál es para Ud. el primer hecho del cine en la infancia? Ud. habla de su dimensión erótica, que sin duda es capital en el proceso de aprendizaje de las imágenes. Pero, ¿se trata de una relación con los gestos, una relación con el tiempo, con el cuerpo, el espacio?

JD: Si no fueron los títulos de las películas, ni las historias, ni los actores, los que dejaron impresión en mí, se trata seguramente de otra forma de emoción que tiene su fuente en la proyección, en el hecho mismo de la proyección. Es una emoción totalmente diferente a la de la lectura, que imprime por su parte en mí una memoria más presente y más activa. Digamos que en posición de «mirón», en la oscuridad, gozo de una liberación inigualable, un desafío a las prohibiciones de todo tipo. Se está ahí, ante la pantalla, mirón invisible, autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción y sin el menor trabajo. Es también por eso, sin duda, que esta emoción cinematográfica no puede tomar, para mí, la forma de un saber, ni siquiera la de una memoria efectiva. Como esta emoción pertenece a un dominio totalmente diferente, no puede ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria. En cuanto a lo que se imprimió en mí del cine, subrayaría igualmente un aspecto más sociológico o histórico: para un pequeño argelino sedentario como yo, el cine era el don de un viaje extraordinario. Viajábamos como locos con el cine. Sin hablar de las películas americanas, exóticas y próximas al mismo tiempo, las películas francesas hablaban con una voz muy particular, bullían de cuerpos reconocibles, mostraban paisajes e interiores impresionantes para un joven adolescente como yo, que jamás había cruzado el Mediterráneo. En ese momento, el cine era entonces la escena de

un intenso aprendizaje. Los libros no me aportaron lo mismo: ese transporte directo e inmediato a una Francia que me era desconocida. Ir al cine era la organización inmediata de un viaje. En cuanto al cine norteamericano, representó para mí, nacido en 1930, una expedición sensual, libre, ávida de tiempo y de espacios por conquistar. El cine norteamericano llegó a Argelia en 1942, acompañado de aquello que constituyó muy rápido su poder (incluso de sueño), la música, el baile, los cigarrillos... Al principio, cine quería decir «Estados Unidos». El cine me siguió luego a lo largo de toda mi vida de estudiante, que era difícil, angustiada, tensa. En este sentido, actuaba a menudo sobre mí como una droga, el entretenimiento por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo.

CC: ¿Permitiría entonces el cine, precisamente, y más que las otras artes, una relación «no cultivada» entre espectador e imagen?

JD: Sin duda. Se puede decir que se trata de un arte que sigue siendo popular, aun si esto es injusto para con aquellos que, productores, realizadores, críticos, lo practican con mucho de refinamiento o experimentación. Sería incluso el único gran arte popular. Y yo, como espectador más vale ávido, permanezco, acampo incluso, del lado de lo popular: el cine es un arte mayor del entretenimiento. Hay que concederle esto. De la enorme cantidad de películas que vi cuando era estudiante, en el liceo Louis-le-Grand, la verdad es que no recuerdo más que L'Espoir de Malraux, en el cine-club del liceo Montaigne, ya ven que no es mucho como relación «cultivada» con el cine de antaño. Luego, mi modo de vida me alejó un poco del cine, limitándolo a momentos precisos, donde juega siempre ese papel de pura emoción evasiva. Cuando estoy en Nueva York, o en California, veo un número incalculable de películas norteamericanas, lo que venga, y las películas de las que se habla, porque soy bastante bueno como publico. Son los momentos en que tengo la libertad y la posibilidad de reencontrar esta relación popular con el cine, que me es indispensable.

CC: Uno se imagina que, en una sala de Nueva York o de California, en un espacio desligado de su vida de saber universitario, la pantalla continúa

imprimiendo en Ud. imágenes que vienen directamente de su infancia, o de su adolescencia...

JD: Es una relación privilegiada y original con la imagen, que conservo gracias al cine. Sé que existe en mí un tipo de emociones ligadas con las imágenes y que vienen de muy lejos. No se formula al modo de la cultura erudita o filosófica. El cine sigue siendo para mí un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable, y por lo tanto, infantil. Debe continuar siéndolo, y esto es sin duda lo que me molesta un poco al hablar con Uds., ya que el lugar de los Cahiers representa la relación cultivada, teórica, con el cine.

CC: Pero lo que es interesante es que esta relación con el cine, seguramente diferente, reposa sin embargo a menudo en el mismo tipo de films. Tradicionalmente, el repertorio Cahiers, es el cine norteamericano, y no el más prestigioso, las series B, los films pequeños, los autores que trabajan en el sistema de Hollywood...

JD: Diría entonces que los Cahiers, por dandismo intelectual, por un no-conformismo cultivado, recogen una serie de películas ante la que yo me inclino, en mi caso por un goce más infantil. Todo está permitido en el cine, incluso los acercamientos entre figuras heterogéneas de públicos y de relaciones con la pantalla. Aun el interior de una misma persona, por otra parte. Hay en mí por ejemplo una competencia de dos miradas ante una película, o incluso ante la televisión. Una viene de la infancia, puro goce emocional; la otra, más erudita, severa, descifra los signos emitidos por las imágenes en función de mis intereses o de cuestiones más «filosóficas».

CC: En un libro, *Echographies de la télévision*, habla Ud. directamente del cine. De las imágenes, más generalmente, de la televisión precisamente, pero también del cine a través del film que Ud. rodó. Allí asocia Ud. el cine con una experiencia particular, la de la fantasmalidad...

JD: La experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad, que yo relaciono con todo lo que se puede decir del espectro en

psicoanálisis –o con la naturaleza misma de la huella. El espectro, ni vivo ni muerto, está en el centro de algunos de mis escritos, y es ello lo que –para mí– hace quizás posible un pensamiento del cine. Por otra parte, los lazos entre espectralidad y cinematografía son el tema de numerosos escritos hoy en día. El cine puede poner en escena la fantasmalidad, casi frontalmente, por cierto, como una tradición del cine fantástico, las películas de vampiros, o de aparecidos, algunas obras de Hitchcock... Hay que distinguir todo esto de la estructura de cabo a cabo espectral de la imagen cinematográfica. Todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión [hantise] según Freud. El llama a esto experiencia de lo que es «extrañamente familiar» [unheimlich]. El psicoanálisis, la lectura psicoanalítica, se encuentra a sus anchas en el cine. En primer lugar, psicoanálisis y cinematografía, son en verdad contemporáneos; numerosos fenómenos ligados con la proyección, con el espectáculo, con la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos. Walter Benjamin tomó muy pronto conciencia de esto, y aproximó desde un principio a ambos 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 sólo agranda, el detalle da acceso a otra escena, una escena heterogénea. La percepción cinematográfica no tiene equivalente, sino que es la única que puede hacer comprender por experiencia lo que es una práctica psicoanalítica: hipnosis, fascinación, identificación, todos estos términos y procedimientos son comunes al cine y al psicoanálisis, y he ahí el signo de un «pensar en conjunto» que me parece primordial. Por otra parte, una función [séance] de cine es apenas un poco más larga que una sesión [séance] de análisis. Uno va a hacerse analizar al cine, dejando aparecer y hablar a todos sus espectros. Se puede, de manera económica (en relación con una sesión de análisis), dejar volver los espectros en la pantalla.

CC: Ud. decía que podría escribir sobre un aspecto bien preciso del cine...

JD: Si escribiera sobre el cine, lo que me interesaría sería sobre todo su modo y su régimen de creencia. Hay en el cine una modalidad del creer absolutamente singular: hace ya un siglo se inventó una experiencia sin precedentes de la creencia. Sería apasionante analizar el régimen del crédito en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que está inscripto en la pintura, y, por supuesto – algo totalmente diferente– en lo que el cine nos muestra y nos relata. En la pantalla, tenemos que habérnoslas, con voz o sin ella, con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Ya que la dimensión espectral no es la del viviente ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción; la modalidad del creer relacionada con ella debe ser analizada de modo absolutamente original. Esta fenomenología no era posible antes del cinematógrafo pues esta experiencia del creer está ligada a una técnica particular, la del cine, siendo histórica en su totalidad. Con esa aura suplementaria, esa memoria particular que nos permite proyectarnos en los films de antaño. Es por esto que la vision del cine es tan rica. Permite ver aparecer nuevos espectros aun manteniendo en la memoria (y proyectándolos sobre la pantalla a su vez) los fantasmas que habitaban los films ya vistos.

CC: Como si existieran muchos estratos de fantasmalidad...

JD: Sí. Y algunos cineastas intentan jugar con estas diferentes temporalidades de los espectros, como Ken McMullen, el autor del film *Ghost Dance*, en el que yo mismo actué. Hay una espectralidad elemental, que está ligada a la definición técnica del cine; y en el interior de la ficción, McMullen pone en escena personajes obsesionados [hantés] por la historia de las revoluciones, por estos fantasmas que resurgen de la historia y de los textos (los comuneros, Marx, etc.). El cine permite así cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma. Es un fenómeno apasionante, y, técnicamente, lo que me apasionaba del cine en tanto objeto de análisis. Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo del duelo magnificado. Y está listo para dejarse impresionar por todas

las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos procesos de duelo sucesivos, ligados a la historia y al cine, que, hoy, «hacen andar» a los personajes más interesantes. Los cuerpos injertados de estos fantasmas son la materia misma de las intrigas del cine. Pero lo que vuelve a menudo en estos films, ya sean europeos o norteamericanos, es la memoria espectral de una época en la que todavía no existía el cine. Estos films están fascinados por el siglo XIX, por ejemplo, la leyenda del Oeste en los westerns de Eastwood, la invención del cine en Coppola, o la Comuna en el film de Ken McMullen. Del mismo modo, el cine trabaja cada vez más a menudo la referencia de un libro, de un cuadro o de una fotografía. Ningún arte, ningún relato puede hoy ignorar al cine. Tampoco la filosofía, por otra parte. Digamos que está colmado de fantasmas. Y estos fantasmas son, de maneras muy diversas y a menudo muy creativas, incorporados por los «competidores» del cine.

CC: ¿Por qué es el cine la más popular de las artes, y lo sigue siendo?

JD: Para responder a esta pregunta –la gran pregunta–, hay que conjugar distintos tipos de análisis. En principio, un análisis «interno» del medio cinematográfico que tomaría en cuenta la inmediatez de las emociones y de las apariciones tal como se imprimen sobre la pantalla y en el espíritu de los espectadores, en su memoria, en sus cuerpos, en su deseo. A continuación, un análisis «ideológico» que tiene que ver con el hecho de que esta técnica espectral de apariciones se haya ligada muy pronto a un mercado mundial de miradas que permite que toda bobina impresionada pueda ser reproducida en miles de copias susceptibles de conmover a millones de espectadores en el mundo entero, y eso de modo casi simultáneo, colectivo; y es que de haber sido el cine una forma de consumo estrictamente individual o incluso doméstica, esto no habría sido posible. Este cruce es inédito, ya que reúne en un tiempo muy corto la inmediatez de las apariciones y de las emociones (de un modo en que ninguna otra representación puede hacerlo), y una inversión financiera que ninguna otra arte puede igualar. Para comprender el cine hay que pensar juntos el fantasma y el capital, siendo este último asimismo una cosa espectral.



CC: ¿A qué se debe que el cine «funcione» únicamente gracias a la comunidad, a la sala de proyección? ¿Por qué aparecen los espectros a grupos, más que a individuos?

JD: Empecemos por comprender esto desde el punto de vista de los espectadores, de la percepción y de la proyección. Cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos «fantasmas» personales se cruzan en una representación colectiva. Hay que avanzar entonces prudentemente con esta idea de comunidad de visión o de representación. El cine –esta es su definición misma, la de la proyección en sala– requiere lo colectivo, el espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero, al mismo tiempo, existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo. Es la gran diferencia con el teatro, cuyo modo de espectáculo y arquitectura interior contrarían la soledad del espectador. Este es el aspecto profundamente político del teatro: la audiencia es una y expresa una presencia colectiva militante, y si se divide, será en torno de batallas, de conflictos, de la intrusión de un otro en el seno del público. Es lo que me hace a menudo desdichado en el teatro, y feliz en el cine: el poder de estar solo de cara al espectáculo, la desvinculación que supone la representación cinematográfica.

CC: ¿Su problema es de vinculación?

JD: No me gusta saber que hay un espectador al lado mío, y sueño, al menos, encontrarme solo en una sala de cine. De modo que no emplearía la palabra «comunidad» para la sala de cine. Y no emplearía tampoco la palabra «individualidad», es demasiado solitaria. La expresión que conviene es la de «singularidad», que desplaza, deshace el lazo social, y lo reconstituye de otro modo. Es por ello que existe en la sala de cine una neutralización de tipo psicoanalítico: me encuentro solo conmigo mismo, pero librado al juego de todas las transferencias. Y es sin duda por esto que amo tanto al cine, y que éste me es de alguna manera, aun si lo frecuento poco, indispensable. Existe, en la base de la creencia en el cine, una extraordinaria conjunción entre la masa –es un arte de masas, que se dirige a un colectivo, y recibe

representaciones colectivas–, y lo singular –esta masa es disociada, desligada, neutralizada. En el cine reacciono «colectivamente», pero aprendo también a estar solo: experiencia de disociación social que debe por otra parte sin duda mucho al modo de existencia de los EEUU. Esta soledad de cara al fantasma es una prueba mayor de la experiencia cinematográfica. Esta experiencia ha sido anticipada, soñada, esperada por las otras artes, literatura, pintura, teatro, poesía, filosofía, mucho antes de la invención del cine. Digamos que el cine tenía necesidad de ser inventado para colmar un cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño precedió su invención.

CC: En un libro reciente sobre Maurice Blanchot, vuelve Ud. sobre una cuestión que le es cara, y que ya ha abordado, a propósito de la imagen, en *Echographies de la télévision: el estatuto del testimonio*. Se trata igualmente de una cuestión central para el cine: aquello para lo que puede servir el cine, aquello para lo que puede crear. El cine testimonia, intenta ser una prueba...

JD: En el derecho occidental, el documento filmado no tiene valor de prueba. Existe, en nuestra idea occidental de la creencia, una desconfianza irreductible hacia la imagen en general, y hacia la imagen filmada en particular. Esto puede interpretarse como una forma de arcaísmo, esta idea de que sólo la percepción, el verbo o la escritura en su presencia real tienen derecho a la creencia, son creíbles. Jamás se ha adaptado este derecho a la posibilidad del testimonio filmado. Inversamente, también se puede decir que esta desconfianza jurídica hacia la imagen filmada toma en cuenta la modernidad de la imagen cinematográfica, la reproductibilidad infinita, y el montaje de las representaciones: la síntesis siempre posible que une la creencia a la ilusión. Una imagen, sobre todo en el cine, es siempre pasible de interpretación: el espectro es un enigma, y los fantasmas que desfilan por las imágenes, constituyen misterios. Se puede, se debe creer en ellos, pero esto no tiene valor probatorio. Tomemos el caso Rodney King en Los Angeles, donde todo el sistema de la acusación reposaba sobre una película de video registrada fortuitamente por un testigo de la paliza que recibe el negro por parte de la policía. Todo lo que el testigo podía proveer eran imágenes, había visto todo por el ojo de su cámara, y esta película se encontró en el centro de discusiones

e interpretaciones múltiples, de nunca acabar. Si el testigo hubiera visto y hubiera reportado los hechos, su palabra, de cierta manera, habría sido una prueba más firme. La imagen de los hechos, aun si correspondía a un estado de la sociedad, y suscitó una suerte de revuelta –sobre todo en la comunidad negra–, era paradójicamente menos digna de fe por parte de la justicia y de la autoridad blanca. Lo que queda planteado por este desafío es, más fundamentalmente, la cuestión de la huella: la huella genética es más creíble, mejor acreditada, que la huella cinematográfica.

CC: A propósito del film como huella, ¿qué piensa de Shoah, de Claude Lanzmann?

JD: Es un film-testimonio. Pero confiere a los testimonios un papel en realidad mayor, ya que rechaza sistemáticamente las imágenes de archivo para encontrar en el presente los testigos, su palabra, sus cuerpos, sus gestos. Se trata entonces, también, de un gran film de la memoria, que restituye la memoria contra la representación y contra, bien entendido, la reconstitución. El presente impide la representación, y creo que, en ese sentido, Lanzmann ilustra inmejorablemente aquello que puede ser la huella en el cine. Shoah no cesa de aprehender huellas, rastros, toda la fuerza del film y su emoción radican en estos rastros fantasmales sin representación. La huella es el “esto tuvo lugar aquí” del film, la supervivencia. Pues todos los testigos son sobrevivientes: han vivido eso, y lo dicen. El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos relata aquello desde donde no se vuelve, nos relata la muerte. Por su propio milagro espectral nos muestra aquello que no debería dejar rastros. Es entonces dos veces rastro: rastro del testimonio mismo, rastro del olvido, rastro de la muerte absoluta, rastro del sin-rastro, rastro del exterminio. Es el salvamento, por el film, de lo que queda sin salud, la salud para los sin-salud, la experiencia de la supervivencia pura que testimonia. Pienso que ante eso, el espectador queda atrapado. Esta forma que se ha encontrado a la supervivencia es irrecusable. Es sin duda una ilustre ilustración del cinematógrafo parlante.

CC: ¿Qué es lo que en Shoah le parece específicamente cinematográfico?

JD: Esta presentación sin representación de la palabra testimonial es emocionante porque ella es «film». Shoah habría sido mucho menos fuerte y creíble si se hubiera tratado de un documento puramente audible. La representación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace concordar ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son re-presentificados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir, espectral (sobrevivientes-aparecidos). La fuerza de Shoah, antes que histórica, política, archivística, es entonces esencialmente cinematográfica. Pues la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida de nuevo «ella-misma ahí». Esta inmediatez del «ello-mismo ahí», pero sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia del cine, así como del film de Lanzmann.

CC: Esta manera de presentar lo irrepresentable, en Shoah, ha vuelto igualmente sospechosas toda reconstitución y toda representación del exterminio. ¿Cómo se explica?

JD: Lo que aparece al desaparecer en Shoah, esta ausencia de imágenes directas o reconstituidas de lo que «eso» ha sido, aquello de lo que se habla, nos remite a los acontecimientos de la Shoah, es decir, a lo irrepresentable mismo. Mientras que todos los films, cualesquiera sean sus cualidades o sus defectos, por otra parte –no se trata de eso–, que han representado el exterminio, no pueden remitirnos más que a algo reproducible, reconstituible, es decir, a lo que no es la Shoah. Esta reproductibilidad es un terrible debilitamiento de la intensidad de la memoria. La Shoah debe seguir a la vez en el «eso tuvo lugar», y en lo imposible de que «eso» haya tenido lugar y sea representable.

CC: La fuerza de Shoah radica en gran medida en el registro de las voces. Esto es algo a lo que Ud. es muy sensible. Ud. registró, por ejemplo, lecturas de texto, “Feu la cendre” y “Circonfessions”, donde su intervención se halla entera en su voz...

JD: Shoah es mucho más que un registro de palabras... Pero, para responder a su pregunta, sí, el registro de las palabras es uno de los fenómenos mayores del siglo XX. Da a la presencia viva una posibilidad de «ser ahí» de nuevo sin ningún equivalente, sin ningún precedente. La grandeza del cine, sin duda, estuvo en integrar el registro de la voz en un momento de su historia. No fue una añadidura, un elemento suplementario, sino más bien un retorno a los orígenes del cine, que permitió consumarlo aún mejor. La voz en el cine, no agrega algo; ella es el cine, pues es de la misma naturaleza que el registro del movimiento del mundo. No creo para nada en la idea de que habría que separar las imágenes –cine puro– de la palabra; tienen la misma esencia, la de una «cuasi-presentación», la de un «ello-mismo ahí» del mundo, cuyo pasado será para siempre radicalmente ausente, irrepresentable en su presencia viva.

CC: Hay otra especificidad del cine: concierne al montaje. ¿Qué piensa de esta técnica que permite montar, remontar, desmontar? El cine, en su materia misma, ha llevado sin duda muy lejos el uso de la reflexión sobre la narratividad. ¿Es posible establecer una relación entre el concepto de «destrucción» que Ud. ha forjado, y la idea de montaje en el cine?

JD: No hay aquí verdadera sincronización, pero este acercamiento me importa. Entre la escritura de tipo deconstructivo que me interesa y el cine, hay una relación esencial. Se trata de la explotación en la escritura, ya sea la escritura de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades de montaje, es decir de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lengua, de cruces entre las «disciplinas» y las reglas del arte, de las artes. El cine, en este dominio, no tiene equivalente, salvo, quizás, en la música. Pero la escritura es como inspirada y aspirada por esta «idea» del montaje. Además, la escritura, o digamos la discursividad, y el

cine son arrastrados en la misma evolución técnica, y en consecuencia estética, la de las posibilidades cada vez más finas, rápidas, aceleradas, que ofrece la transformación técnica (computadoras, internet, imágenes de síntesis). Existe a partir de ahora, en cierto modo, una oferta o una demanda de desconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. Todo reside en saber qué hacer con ella. Cortar y pegar, la recomposición de los textos, la inserción de citas facilitada, todo lo que permite la computadora, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente. De modo que el cine está a punto de convertirse, paradójicamente –a medida que aumenta su nivel de tecnicidad–, en una disciplina más «literaria», y a la inversa: es evidente que la escritura, desde hace algún tiempo, participa un poco de cierta visión cinematográfica del mundo. Se trate de desconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montajista. Y hoy, lo es incluso más.

CC: Ud. mismo, ¿se siente un cineasta mientras escribe?

JD: No creo ir demasiado lejos si digo que, conscientemente, cuando escribo un texto, «proyecto» una suerte de film. Tengo el proyecto, y lo proyecto. Lo que me interesa en la escritura es menos, digamos, el «contenido», que la «forma»: la composición, el ritmo, el esbozo de una narratividad particular. Un desfile de poderes espectrales que produce ciertos efectos bastante comparables al desarrollo de un film. Esto va acompañado de una palabra, sobre la que trabajo como en otra banda, por paradójal que parezca. Es cine, sin duda. Cuando gozo, y si gozo, escribiendo, es de eso de lo que gozo. Mi goce no está, ante todo, en decir «la» verdad, o el «sentido» de la «verdad», tiene que ver más bien con la puesta en escena, ya sea por la escritura en los libros, o por la palabra en la enseñanza. Y siento gran envidia por esos cineastas que, ahora, realizan el montaje sobre máquinas ultrasensibles que permiten componer un film de una manera extremadamente precisa. Eso es lo que yo busco constantemente en la escritura o la palabra, aun cuando en mi caso se trata de un trabajo más artesanal, y tengo la debilidad de creer que el «efecto» de sentido, o el «efecto» de verdad, siguen siendo el mejor cine.

CC: Quisiera volver al film D'ailleurs Derrida, de Safaa Fathy, en que Ud. es a la vez tema y actor. Me parece que esta experiencia lo ha llevado a pensar en torno al dispositivo cinematográfico, y en torno al cine en general.

JD: Muchas veces tengo la tentación de llamar a esta experiencia «film de aprendizaje», más o menos como se dice «novela de aprendizaje», o «novela de formación». Más allá de lo que indirectamente pude aprender, comprender, o abordar del cine, nada vale lo que esta experiencia inflexible que deja poco espacio para sustraer el cuerpo. Pude comprender muchas cosas sobre el cine en general, sobre la tecnología, sobre el mercado (hubo problemas de producción entre Arte y la compañía Gloria). En este sentido, fue un «film de aprendizaje». Por otra parte, Ud. hacía alusión al hecho de que en *Tourner les mots* [ndlr: el libro que Jacques Derrida produjo a partir de esta experiencia del cine, Ed. Galilée] me designo a mí mismo como el Actor. Mientras escribía ese texto, jugué a poner mayúsculas a las palabras Actor y Autor: era un juego, pero un juego serio, yo debía representar [jouer: también “jugar”] lo que se suponía que era mi propio personaje, el que, en sí mismo, no es más que un personaje (cada uno de nosotros tiene muchos personajes sociales). De modo que se trataba para mí de representar como Actor muchos de los personajes tal como habían sido elegidos por el Autor, que había tomado montones de decisiones que había que tener en cuenta. Por ejemplo, el Autor, Safaa Fathy, decidió sustraerme al espacio francés, ella eligió deliberadamente mostrarme en otro lugar [ailleurs], reconstituyendo genealogías más o menos fantásticas, en Argelia, en España, en los EEUU. Tuve que aprender a superar mis propias inhibiciones respecto de la exhibición ante la cámara, y plegarme a las decisiones del Autor. Finalmente, tras el rodaje y el montaje (en el que no participé para nada), cada uno escribió por su parte los textos que fueron luego recogidos en *Tourner les mots*. Esto me permitió decir cierto número de cosas que no reemplazan al film, pero que juegan con él.

CC: El texto redistribuye el film en otra dimensión, y en otro orden; hay un lazo en la medida en que ambos se miran y se completan.

JD: El film y el libro están ligados entre sí, y son a la vez radicalmente independientes. Intento mostrar cómo, en cierto número de sus encadenamientos de imágenes, el film depende del idioma francés, del idioma intraducible, como por ejemplo, la palabra «d’ailleurs» [“por otra parte”/ “de otro lugar”]. Plantée en este texto la cuestión de la lengua francesa, en tanto que ésta determina, desde el interior, el curso de las imágenes, y en la medida en que ella debe cruzar la frontera, ya que se trata de un film coproducido por Arte y destinado inmediatamente para su exhibición en países europeos de lengua no francesa. ¿Qué hacer con la traducción? En principio, las palabras son traducibles (aunque cada paso de la experiencia sea aquí temible), pero lo que une a las imágenes y a las palabras no lo es, y suscita entonces problemas nuevos. Hay que aceptar que un film, en su especificidad cinematográfica, esté ligado a idiomas intraducibles, y que la traducción tenga por lo tanto lugar sin perder el idioma cinematográfico que une la palabra a la imagen.

CC: ¿No hay otro problema, que pudo Ud. percibir en el interior de la disyunción entre el ver y el hablar?

JD: Sí, es uno de los riesgos más interesantes del film. Es lo que subraya el título del libro. «Tourner les mots» significa evitar las palabras, rodear las palabras, hacer que lo cinematográfico resista a la autoridad del discurso; y al mismo tiempo, se trataba de tornear, refinar las palabras, es decir, encontrar frases que no fuesen frases de entrevistas, de cursos, de conferencias, frases ya propicias para un registro cinematográfico; y por fin, hay que entender rodar, entender el rodaje, en el sentido de filmar las palabras. ¿Y cómo filmar las palabras, que se conviertan en imágenes, que sean inseparables del cuerpo, no sólo de la persona que las dice, sino del cuerpo, del conjunto icónico, y que sin embargo sigan siendo palabras, con su sonoridad, el tono, el tiempo que les es propio? Estas palabras a veces pueden ser arrancadas en una improvisación, o bien leídas, ya que hay algunos pasajes que son leídos por el actor, o legibles, sobre un cartel callejero. Los lugares jamás son identificados, se funden unos con otros, se reparten los rasgos que tienen en común el sur de California, España, Argelia, lugares litorales meridionales; y el único momento en que se los puede identificar por



un nombre propio, es algo que se lee en silencio, sobre un cartel de la calle. Es una experiencia que se pretende como propiamente cinematográfica, y que no sacrifica sin embargo el discurso sometido a la ley fílmica. En el film surge a menudo la cuestión de la dirección, el destino, la indeterminación del destinatario. ¿Quién envía, dirige, qué a quién? Lo que cuenta en la imagen no es simplemente aquello que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esta zona de invisibilidad que hace violencia y activa la visibilidad. Y en un film, la técnica de la interrupción no es algo fácil –hablo a menudo de anacoluto al referirme a esto, y también Safaa Fathy. Esta interrupción de la imagen no rompe el efecto de la imagen, lleva más lejos la fuerza a la que la visibilidad da impulso. La secuencia interrumpida se vuelve a encontrar en otro momento del film, o no, y compete al destinatario, que llamamos espectador, orientarse o no, dejar correr, seguir el hilo o no. En consecuencia, la imagen en tanto que imagen, es trabajada materialmente por la invisibilidad. No forzosamente la invisibilidad sonora de las palabras, sino otra distinta, y creo que el anacoluto, la elipsis, la interrupción, forman quizás aquello que el film guarda en sí. Lo que se ve en el film tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible que es lanzado como un tiro de dados, relevado o no (esto es asunto del destinatario) por otros textos, otros films.

Es un film sobre el duelo (la muerte de los gatos, la muerte de mi madre), y es un film que hace duelo por sí mismo. En toda obra hay un sacrificio así, y sin embargo, en la escritura de un texto o de un libro, aunque haya también que tirar, sacrificar, excluir, las restricciones son menores, son menos exteriores; cuando se escribe un libro, uno no está sometido, como es aquí el caso, a una ley comercial o mediática, tan dura, tan rígida. Por esa razón, el libro fue como una especie de respiración, de alivio.

CC: Lo que dice sobre su experiencia del film remite a conceptos más generales sobre el cine y la televisión, como la cuestión del espectro.

JD: En el film, el tema de la espectralidad se expone como tal. Así como el duelo, la diferencia de los sexos, el destino, la herencia. La espectralidad retorna regularmente, incluso como imagen, ya que se ve el espectro de mi madre, un gato fantasma, un gato siamés que se parece al gato muerto como un mellizo. El tema es tratado a la vez de manera discursiva e icónica. Y por otra parte, en *Echographies de la télévision*, yo había abordado esta cuestión de la dimensión espectral de la imagen televisiva o cinematográfica. Es un aspecto político, que aparece igualmente en *Spectres de Marx*. Todo esto forma una red inextricable de motivos, filmados como se filma el cine mismo, siendo el cine a la vez un ejemplo de lo que se trata aquí. Dicho de otro modo, es como si las imágenes espectrales vinieran a decirle: somos imágenes espectrales (pero sin especular sobre el academicismo de la autoridad, de la sui-referencialidad especular). ¿Cómo filmar un espectro que dice: soy un espectro? Con el agregado, naturalmente, del costado un poco inquietante, incluso siniestro, de la vida de ultratumba [survie]. Pues sabemos que una imagen puede sobrevivir, como un texto. Se podrán ver estas imágenes no solamente después de la muerte de mi hermanito, de mi gato, de mi madre, etc., sino también después de mi propia muerte. Y funcionaría de la misma manera. Se debe a un efecto de virtualización intrínseca que marca toda reproductibilidad técnica, como diría Benjamin. Es un film sobre la reproductibilidad técnica: se ve a la vez la naturaleza más salvaje, el flujo y reflujo de las olas en California, en España o en Argelia, y las máquinas de reproducción, de registro y de archivo.

CC: El fantasma fue pensado en un cierto momento de la teoría del cine, pero, hoy, tal idea va más bien contra la concepción dominante de la imagen, la de que habría una consistencia de lo visible en la que hay que creer.

JD: En una ideología espontánea de la imagen, se olvidan a menudo dos cosas: la técnica y la creencia. La técnica, es decir que allí donde la imagen (el documental o el film) se supone que nos pone ante la cosa misma, sin trucos ni artificios, hay un deseo de olvidar que la técnica puede transformar absolutamente, recomponer, artificializar la cosa. Y luego, está este fenómeno tan extraño que es el de la creencia. Incluso en un film de ficción, hay un

fenómeno de creencia, de hacer «como si», que guarda una especificidad muy difícil de analizar: se «cree» más en un film. Se cree menos, o de otro modo, en una novela. En cuanto a la música, es una cosa diferente, no implica creencia. Desde el momento en que hay representación novelesca, o ficción cinematográfica, hay un fenómeno de creencia que es sostenido por la representación. La espectralidad, en cambio, es un elemento en el que la creencia no es asegurada ni desmentida. Por esta razón creo que hay que unir el problema de la técnica con el de la fe, en el sentido religioso y fiduciario, es decir, el crédito concedido a la imagen. Y al fantasma. En griego, y no sólo en griego, fantasma designa a la imagen y al aparecido. El fantasma, es un espectro.

CC: ¿Qué piensa de las imágenes filmadas de la liberación de los campos en relación con los textos escritos?

JD: Shoah es un texto lingüístico tanto como un corpus de imágenes. Son «palabras rodadas» [mots tournés] de una cierta manera. Una palabra filmada no es una palabra capturada tal cual sobre una película, es una palabra interpretada, por ejemplo interrumpida, relanzada, repetida, puesta en situación. Volver accesible una obra (el archivo también es una obra), es someter una interpretación a una interpretación.

CC: ¿Fue más fuerte el poder de la imagen que el texto de Antelme – L'Espèce humaine– que en su época no tuvo un impacto tan fuerte?

JD: Ni tampoco ahora. Es un testimonio mayor, pero no tuvo el poder de difusión de una obra cinematográfica. No quisiera tener que elegir entre ambos. Y no creo que uno pueda reemplazar al otro. Por otra parte, en L'Espèce humaine hay muchas imágenes: es a su modo un libro-film. Shoah, por su parte, es un film-texto, un cuerpo de palabras, un habla incorporada. El tiempo de descubrimiento de los testimonios, el camino del inconsciente que lleva a los archivos, es algo que merece reflexión. Hay un tiempo (técnico y físico) para la leva política de las represiones. He vuelto a leer recientemente (para una charla en otro lugar) las Réflexions sur la question juive de Sartre, escrito

después de la guerra, y algunas de cuyas páginas fueron escritas en 1944. La manera en que habla de los campos, muy breve, es bastante extraña. ¿Los conocía o no? Después de la guerra no había dudas de lo que había pasado en Auschwitz. El nombre de Auschwitz (sin hablar del nombre de Shoah) eran inaudibles, desconocidos, o habían quedado en silencio. Psicoanálisis necesario del campo político: del duelo imposible, de la represión. Benjamin es aquí todavía una referencia necesaria: relacionó la cuestión técnica del cine con la cuestión del psicoanálisis. Agrandar un detalle es lo propio de la cámara y del análisis psicoanalítico. Agrandando el detalle se hace otra cosa que agrandarlo, se cambia la percepción de la cosa misma. Se accede a otro espacio, a un tiempo heterogéneo. Esta verdad vale para el tiempo de los archivos y del testimonio.

CC: ¿Piensa Ud. que la imagen es una inscripción de la memoria, o una confiscación de la memoria?

JD: Ambas. De modo inmediato, es una inscripción, una conservación, ya sea de la imagen misma, en el instante en que es tomada, o del acto de memoria de que la imagen habla. En el film, D'ailleurs Derrida, evoco el pasado. Hay allí a la vez el momento en el que hablo, y el momento del que hablo, lo que hace ya dos memorias, implicadas la una en la otra. Pero como esta inscripción se halla expuesta al corte, a la selección, a la elección interpretativa, es, al mismo tiempo que una ocasión favorable, una confiscación, una apropiación violenta, tanto por el Autor, como por mí mismo. Cuando hablo de mi pasado, voluntariamente o no, selecciono, inscribo y excluyo. Conservo y confisco. No creo que haya archivos que conserven solamente, es lo que intento marcar en un pequeño libro, Mal d'archives. El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el porvenir, pre-ocupa el porvenir; confisca el pasado, el presente y el porvenir. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes.