

Mónica B. Cragolini (Comp.)

Por amor a Derrida



Cristina de Peretti / Mara Negrón / Antonio Tudela Sancho / Roberto Ferro / Jorge Panesi / Paco Vidarte / Marcelo Percia / Paulo Cesar Duque-Estrada / Gregorio Kaminsky / Patrice Vermeren / Raymundo Mier / Mónica B. Cragolini / Horacio Potel / François Laruelle / Jean-Luc Nancy

Cristina de Peretti / Mara Negrón / Antonio Tudela Sancho /
Roberto Ferro / Jorge Panesi / Paco Vidarte / Marcelo Percia /
Paulo Cesar Duque-Estrada / Gregorio Kaminsky / Patrice
Vermeren / Raymundo Mier / Mónica B. Cragolini / Horacio
Potel / François Laruelle / Jean-Luc Nancy

CFA
Centro Franco-Argentino
de Altos Estudios



Por amor a Derrida / Cristina de Peretti...[et.al.]. ; compilado por
Mónica B. Cragnolini. - 1a ed. - Buenos Aires : Ediciones La Cebra,
2008.

264 p. ; 22x14,5 cm.

ISBN 978-987-22884-6-4

1. Filosofía Contemporánea. I. Cragnolini, Mónica B., comp.
CDD 190

© Ediciones La Cebra, 2008

edicioneslacebra@gmail.com
www.edicioneslacebra.com.ar

Imagen de tapa

Laura Vacs, *Parisiennes*, óleo sobre cartón, 1999.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de abril de 2008 en Las Cuarenta
Libros, Av. Asamblea 327 C1424COD, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723

ÍNDICE

Prólogo.....7
Mónica B. Cragnolini

AMOR, ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

A propósito de los animales (algunas reflexiones a partir
de los textos de Jacques Derrida).....17
Cristina de Peretti

Para no escamotear el cuerpo propio.....49
Mara Negrón

Ahora sí, créame, creo en los fantasmas.....65
Antonio Tudela Sancho

EL "LUGAR" DE LA LETRA: ESCRITURA Y TEXTO

Lectura y escritura como metáforas indecibles de la ley
del género.....75
Roberto Ferro

Variaciones sobre la literatura: la inscripción
autobiográfica.....83
Jorge Panesi

PSICOANÁLISIS (Y) DECONSTRUCCIÓN

De una cierta cadencia en deconstrucción.....97
Paco Vidarte

La decisión del psicoanálisis: hospitalidad con lo indecible.....	129
<i>Marcelo Percia</i>	

APORÍAS DE LO INCALCULABLE: PERDÓN Y POLÍTICA POR-VENIR

Perdón, historia y justicia (notas sobre la (im)posible relación con el otro.....	147
<i>Paulo Cesar Duque-Estrada</i>	

De la imperdonabilidad.....	163
<i>Gregorio Kamisnky</i>	

La aporía de la democracia por venir y la reafirmación de la filosofía.....	171
<i>Patrice Vermeren</i>	

AMORES NIETZSCHEANOS

Derrida y Nietzsche: vertientes de escritura.....	185
<i>Raymundo Mier</i>	

El resto, entre Nietzsche y Derrida.....	207
<i>Mónica B. Cragnolini</i>	

Nietzsche y Derrida en la red.....	223
<i>Horacio Potel</i>	

EL DIFERIR DE LA DIFERENCIA

Derrida mediador.....	239
<i>François Laruelle</i>	

Las diferencias paralelas. Deleuze y Derrida.....	249
<i>Jean-Luc Nancy</i>	

Antonio Tudela Sancho

París, 1998. Fines de octubre. Sesión de apertura del seminario más populoso de Jacques Derrida, en el anfiteatro de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, justo al lado de los pabellones de la Alliance Française, azar éste muy a propósito del gran polígrafo errante, de modo que en una misma manzana del bulevar Raspail se concentraba dos tardes al mes, en jueves alternos, el mayor contingente cosmopolita de la vieja capital europea. Hay que imaginarse el hemisiciclo enorme de la École (muy semejante, por cierto, al que se puede ver al comienzo de *El testamento del Dr. Mabuse*, obra maestra de Fritz Lang que, a fin de cuentas, narra la historia de un difunto capaz de ejercer sobre los vivos un poder hipnótico a través de sus escritos), anfiteatro abarrotado de oyentes con edades, procedencias, intereses y lenguas muy diversas. Sigiloso, furtivo, entra Derrida, y la babel de murmullos tarda en apagarse un tiempo que le permite despojarse del abrigo y de su larga bufanda blanca, suerte de velo o talit *prêt-à-porter*, tiempo para ordenar sus papeles sobre la mesa, examinar los encerados y apagar su célebre pipa. Gesto este último importante, porque repetidos carteles con las inevitables prohibiciones "*Ne pas fumer*" o "*Defense de fumer*" recuerdan al respetable que ya no estamos en aquella época mítica de Sartre, o de Vincennes: cuando Deleuze llegaba eufórico, tomaba asiento entre sus múltiples huestes y encendía un cigarrillo, pistoletazo de salida que transformaba al minuto la atmósfera del aula en nube estimulante. Otra época, claro. Ahora, en octubre de 1998, Derrida apaga su pipa y da comienzo a su seminario sobre el perdón. Frente a él, ante la primera fila de bancos del anfiteatro, hay instalada una cámara: un reducido equipo se ocupa de filmar al filósofo en esta primera conferencia. Equipo y cámara no ocuparán de nuevo la escena en las restantes sesiones.

* * *

Posiblemente, Derrida sea el filósofo que ha mantenido con el cine un diálogo más propio, más original y –por otra parte– más contaminado, más ajeno o, por decirlo con otro tipo de aproximación, menos “filosófico”. A diferencia del citado Deleuze, en este ámbito un ejemplo privilegiado, Derrida mantuvo siempre una relación descentrada, distante, en o desde otro lugar, con el medio de masas por excelencia del siglo XX –por lo menos, hasta su desplazamiento por el espacio televisivo. Una relación, a fin de cuentas, fascinada, espectral, de “fascinación hipnótica” por los espectros. Relación que, en realidad, rodea al tiempo que teje la historia misma del cine: las historias que cuenta la pantalla parten a menudo de la fascinación por toda una memoria de los tiempos sin cine (como técnica, nunca como “sueño” –pues ya desde temprano estaba éste ahí, anticipándose al medio), al tiempo que dicha fascinación, puesta en la escena fantasmal de la pantalla, se ejerce como tal sobre artes en apariencia ajenas a ella: literatura, pintura, fotografía... Y filosofía, cómo no, por otra parte.

En principio, podríamos afirmar que si la mirada de Deleuze es deudora en gran medida de una vasta tradición de teóricos franceses del cinematógrafo, 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 referimos, la revista *Cahiers du cinéma*:

Es una relación original y privilegiada con la imagen que conservo gracias al cine. Sé que existe en mí un tipo de emociones ligadas a las imágenes, que vienen de muy lejos. No cabe expresarla por medio de la cultura docta o filosófica. El cine sigue siendo para mí un gran goce oculto, secreto, ávido, glotón, y por lo tanto infantil. Es preciso que continúe así, y es sin duda esto lo que me entorpece un poco en nuestra conversación, ya que los *Cahiers* ocupan el lugar de la relación culta, teórica, con el cine¹.

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 “culto y teórica”, la de los *Cahiers* o, lo que viene a ser igual, la de la “cultura docta o filosófica”. Y una relación privilegiada, original,

1. Jacques Derrida, “El cine y sus fantasmas. Conversación con Jacques Derrida” (véase Bibliografía, al final), p. 97.

que no sólo permanecería en los *orígenes*, en la infancia argelina de un niño que, en plena postguerra, acude con frecuencia y sin mayor preocupación 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.

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 esencial, constitutiva de la mirada abierta en la oscuridad de las viejas salas de cine y que hoy posiblemente se haya perdido por completo, toda vez que el consumidor de filmes ha sido irremisiblemente atrapado por las redes de la crítica más o menos compleja, más o menos erudita, más o menos especializada –y por ende en buena medida pretenciosa y pedante. Derrida decía ser “muy buen público”, adicto sin prejuicios al cine de masas norteamericano, que veía aprovechando sus estancias en Nueva York y California, momentos en los que tenía la oportunidad y libertad necesarias para rescatar esa relación popular con el cine que se le antojaba indispensable. Momentos de vuelta al goce infantil preservado 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 culta y elaborada, pero sin olvidar tampoco un hecho básico: ante la gran pantalla, la del período adulto 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:

Ante la pantalla, como mirón invisible, se está autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción y sin el menor trabajo. He ahí quizá 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, tomar 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 memoria².

2. *Ídem*, p. 95.

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”³. De esto se trata cuando hablamos, siguiendo al filósofo, de una relación, de un contacto original, inculto o 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 imposible. Imposible 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 posee la virtud de hablarnos de los “orígenes” históricos –por así decirlo– del llamado séptimo arte, cuya propia percepción no dejaba en dichos orígenes lugar a dudas, por más que pueda antojársenos programático –en el marco de un trabajo, teórico– lo que nunca tuvo tal intención. 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, dejar afuera los días y sus afanes.

Evidentemente, sólo tras la aparición de la película de Safaa Fathy *D’ailleurs Derrida* (2000), cayó uno en la cuenta de la finalidad de aquella cámara y aquel pequeño equipo que en 1998 filmaba la primera sesión del seminario de otoño en la EHESS. Se trataba del primero de los dos filmes que tienen a Derrida –el actor– como objeto y sujeto en marcha:

3. *Ibidem*.

de las dificultades que salieron al paso de Derrida en esta experiencia (y de las aún mayores que la directora encontró en él mismo) da buena cuenta un hermoso libro escrito a dúo: *Rodar las palabras*. Sin duda, las mismas dificultades se reproducirían tres años después en la filmación del segundo documental, que lleva por título *Derrida*, debido a Amy Ziering Kofman (ex-alumna del entonces septuagenario filósofo) y Kirby Dick: montaje de más de noventa horas de filmación –a lo largo de ocho años– realizada, según Kofman, en “el más puro estilo independiente” (esto es, casi sin dinero), filme quizá porque norteamericano de un ritmo muy distinto del de Fathy, y cuyo corte final se reservaría el propio Derrida: “Así que esto es lo que ustedes llaman *cinéma vérité*”, dice el filósofo, “Es todo falso. Yo no soy así”. Lejos de ambos filmes, la intervención de Derrida en el conocido *Ghost Dance*, de Ken McMullen (1983), a cuya célebre secuencia con Pascale Ogier pertenece la frase, por ella pronunciada, que sirve de título a estas líneas.

¿De verdad se puede creer en fantasmas? En realidad, el cine tuvo que ser inventado como respuesta a cierto deseo de relación con los fantasmas. De hecho, no se va al cine a otra cosa, ya que la relación original, “privilegiada”, popular, no es sino una relación de orden analítico. Y tal lectura, la del mundo de los fantasmas, la espectralidad o 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 única, de un “pensamiento” del cinematógrafo. 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 atestiguan multitud de obras del género fantástico, de vampiros, de terror o las películas, pongamos por caso, de Hitchcock. A fin de cuentas, la técnica permite ya desde los primeros experimentos de Méliès con la sobre-impresión 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 debemos tanto la popularización de muchos términos del psicoanálisis como su inevitable simplificación y tergiversación. Pero 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 nos 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 fílmica:

Todo espectador, durante una sesión, entra en comunicación con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede compararse con el trabajo de la obsesión según Freud. Él lo llama la experiencia de lo que es "extrañamente familiar" (*unheimlich*)⁴.

"Trabajos" que no serían, evidentemente, los del exterior dinamitado durante el tiempo de una sesión –de cine o de psicoanálisis–, sino trabajo del inconsciente y trabajo de la obsesión, por traducir de algún modo, quizás el más convencional, el término francés *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?*⁵), 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)⁶.

La sala de cine sería 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

4. *Ibidem*, p. 97.

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

6. Como se verá, 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*, *asefiar*, (rodear una posición, "estar" en ella sin "ocuparla") propuesto en su día por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti en su traducción de Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (Madrid, Trotta, 1995). La ronda era, señala Sebastián de Covarrubias en su *Tresoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer (facsimil de la ed. de Horta, 1943), Barcelona, Alta Fulla, 1998, pp. 914-915, "El espacio que ay entre la parte interior del muro y de las casas de la ciudad o villa, *latine pomerium*. Dixose ronda, *quasi rotunda*, porque antiguamente todas las ciudades tenían sus muros en forma redonda [...] Ronda se toma algunas veces por los soldados que van rondando y asegurándose de lo que puede aver de inconveniente y perjuyzio". Espacio circular del fantasma, atormentado, encantado, inhabitado por los vivos, repleto de inquietud, asechanza y vigiliat (*vigiliat* se llamaba a los centinelas, soldados en vela, en ronda –"nocturna" sería pleonasma– cuidados y diligentes). 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.

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 en esa suerte de espejo que es el exterior de la pantalla, el filme despliega a su vez otro plano de spectralidad: el de los personajes que rondan por la escena, fruto a menudo 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.

Con todas las paradojas que ello comporta. Porque claro, "En el cine se cree sin creer, pero este creer sin creer sigue siendo un creer"⁷; quedan, permanecen –y es preciso que así sea, habrá que preservar hasta el final 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 la idolatría. 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"⁸. 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– a ese juego dramático del creer que el disfrazado que monologa sobre las tablas realmente es Hamlet y se encuentra en Elsinor, Dinamarca⁹.

7. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 98.

8. *Ibidem*.

9. Jorge Luis Borges, "La Divina Comedia", en *Siete noches* (1980), *Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, Vol. IV, p. 106: "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 proyección."

* * *

Lo que vuelve, el re-aparecido, queda aún lejos de poder ser asediado por la palabra, mucho menos por nuestras líneas. Retumba por otra parte, más allá de una línea inalcanzable, aquella interrogante lanzada al viento por Deleuze y Guattari, de tantas resonancias: “¿Qué suerte de extranjero hay en el filósofo, con su aire de volver del país de los muertos?”¹⁰

BIBLIOGRAFÍA DE JACQUES DERRIDA EN TORNO A LA IMAGEN:

- “Lecture” de Marie-Françoise Plissart, *Droits de regards*, París, Minuit, 1985.
- *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- (Con Bernard Stiegler) *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, París, Galilée-INA, 1996. (Hay trad. al castellano de Horacio Pons: *Eco-grafías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998).
- (Con Safaa Fathy) *Tourner les mots. Au bord d’un film*, París, Galilée-Arte, 2000. (Hay trad. al castellano de Antonio Tudela Sancho, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, Madrid, Arena Libros, 2004).
- “Le cinéma et ses fantômes”, entrevistas realizadas por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, transcritas y ordenadas por Stéphane Delorme para *Cahiers du cinéma*, nº. 556, París, abril 2001. (Hay trad. al castellano de Antonio Tudela Sancho: “El cine y sus fantasmas. Conversación con Jacques Derrida”, en *Desobra*, nº. 1, Madrid, primavera-verano 2002).

PELÍCULAS:

- *Ghost Dance*, de Ken McMullen (1983).
- *D’ailleurs Derrida*, de Safaa Fathy (2000).
- *Derrida*, de Amy Ziering Kofman y Kirby Dick (2003).

10. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991, p. 67.