

COMITÉ DE REDACCIÓN

Patricio Bulnes, Ángel Gabilondo, Antonio Gimeno,  
Isidro Herrera, Pablo Pintado, Manolo Quejido,  
Alejandro del Río, Emmanuel Tibloux

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Inma Marcos

REDACCIÓN, PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES

Desobra  
Calle del Noviciado, 10, 2º C, 28015 Madrid  
Tfno. 34 91 5324602  
Fax 34 91 5228095  
e-mail arena@cgrabajosocial.es

IMPRIME

alba, s.a.  
carmen portones, 9, 28039 Madrid

EDITA



Desobra [Pensamiento : Arte : Política]  
es una revista semestral

Depósito Legal: M-24273-2002

Este número es galardón del P.A.P. García Lorca, programa  
de publicación del Servicio de Cooperación y Acción Cultural  
de la Embajada de Francia en España y del Ministerio  
Francés de Asuntos Exteriores

# cara imagen

## sumario

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	
<b>Tráfico/cliqueo</b>	<b>4</b>	JEAN-LUC NANCY
<b>Pintura y escritura</b>	<b>20</b>	CONVERSACIÓN CON GAO XINGJIAN
<b>Cómo nos hablan las imágenes</b>	<b>31</b>	ROMÁN GUBERN
<b>Visto y no visto</b>	<b>37</b>	SANTOS ZUNZUNEGUI
<b>Los poderes de las imágenes</b>	<b>45</b>	SERGE TISSERON
<b>Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus</b>	<b>52</b>	JUAN GARCÍA PONCE
<b>Genes y genio del cinematógrafo</b>	<b>71</b>	EDGAR MORIN
<b>El cuerpo residual</b>	<b>75</b>	FÉLIX DUQUE
<b>El cine y sus fantasmas</b>	<b>93</b>	CONVERSACIÓN CON JACQUES DERRIDA
<b>Quiere la pintura</b>	<b>107</b>	MANOLO QUEJIDO
<b>De un discurso que no dice nada</b>	<b>109</b>	ENRIQUE LYNCH
<b>En torno a <i>Hiroshima mon amour</i></b>	<b>114</b>	EMMANUEL TIBLOUX
<b>Zao Wou-Ki</b>	<b>125</b>	GEORGES DUBY
<b>“Shooting”</b>	<b>131</b>	ALEXANDRA MAKOWIAK
<b>En atención</b>	<b>137</b>	PHILIPPE LACQUE-LABARTHE
<b>El arte de amar</b>	<b>153</b>	JEAN DOUCHET
<b>India, el tiempo de un plano</b>	<b>157</b>	ALAIN BERGALA

## Conversación con JACQUES DERRIDA

Entre los pensadores de su talla, tal vez sea Jacques Derrida el que mantiene la relación más original con el cinematógrafo. Original, evidentemente, porque consiente en exponerse al objetivo de la cámara, y no sólo en la mera actitud de pose (pese a lo discutible de este concepto) que requeriría sin más un tema, un objeto, sino para inscribir su cuerpo, su gesto y su voz en el complicado proceso interpretativo de la filmación rigurosa.

Pero original también en el más estricto sentido del término: el de un implacable sondeo y remisión a la vez al origen. Con lo problemático que resulta tratar de cualquier "origen" en la propia biografía (Derrida habla en detalle de la génesis vital de su pasión por el cine), y tanto o más, si cabe, cuando el "origen" del que se trata es el de la cinematografía misma, un arte (¿o diversión, espectáculo, negocio...?) con poco más de un siglo de existencia... a no ser que tengamos en cuenta, como apunta el filósofo, que de algún modo el sueño ya estaba ahí mucho antes de que la técnica viniera a proporcionarle la prótesis adecuada (aunque nunca definitivamente desarrollada); cada lector hallará, proyectará, sus propios precursores.

Pero hay un "origen", todo lo convencional que se quiera, y Derrida no cesa de señalarlo, de remitirnos en particular a Walter Benjamin, cuyas intuiciones casi fundacionales iluminan en gran manera la teoría derridiana de la espectralidad. De hecho, podría estudiarse a Derrida como un digno heredero de una tradición, mejor: una relación originaria con el cine hoy en buena medida arrumbada (si no despreciada) por las inevitables pretensiones de cierta exégesis cinéfila dominante. Una relación original, "popular" afirma Derrida, que tendría mucho que decir sobre cuestiones y malentendidos hoy muy discutidos (por ejemplo, la cuestión de qué proyectar: algo al margen de la voluntad del espectador, que no puede elegir sus fantasmas, y por otro lado tampoco en manos del clásico proyccionista de cine, ni siquiera en manos de un hipotético, quizás insólito, programador bienintencionado de televisión... pero este desvío nos llevaría muy lejos); una relación que fácilmente encontraremos en quienes desde su "origen" histórico —valga el pleonasma— pensaron y entendieron el cine: Benjamin, por descontado, pero también Hofmannsthal\*, e incluso Charlie Chaplin, cuyo personaje, a través de la escritura rotulada sobre negro de una de sus primeras películas (*His Prehistoric Past*, 1914), llega a exclamar con cierto humor que al cabo del tiempo tiene por fuerza que antojársenos programático: "Nothing is prohibited here except work"...

*Antonio Tudela Sancho*

\* En otro sentido, por supuesto: cfr. su nota de prensa de 1927: "Der Ersatz für die Träume. (Eine kleine Betrachtung)", traducida al castellano por Olivier Giménez: "El sustituto de los sueños. (Una pequeña reflexión)", en *Revista de Occidente*, nº. 246, noviembre 2001, pp. 147-152.

**E**ncontrarse con Jacques Derrida para una revista como *Cahiers* no es nada corriente. Ante todo porque, durante mucho tiempo, a Jacques Derrida no parecía interesarle más que el fenómeno de la escritura, su huella, la palabra, la voz. Pero después ha escrito algunos libros: *Mémoires d'aveugle*, en torno a una exposición en el Louvre, *Échographies de la télévision*, conversación acerca de este medio de masas con Bernard Stiegler, que anunciaba un nuevo interés por la imagen... Incluso una película, *D'ailleurs Derrida*, realizada por Safaa Fathy, y un libro, *Tourner les mots*, escrito a medias con la autora del filme, afrontando al fin cuerpo a cuerpo la experiencia del cine. No necesitábamos más para interrogar a un filósofo que, aunque reconoce no ser cinéfilo, cuenta con un verdadero pensamiento del dispositivo cinematográfico, de la proyección y de los fantasmas a cuyo encuentro todo espectador normalmente formado siente unas irresistibles ganas de ir. La palabra de Derrida, que resuena en la entrevista que sigue, no es por tanto la de un especialista ni la de un profesor que hable desde lo alto de un saber dominante, sino simplemente la de un hombre que piensa y que regresa a la ontología del cine para irradiarle una luz

### ¿Cómo entró el cine en su vida?

Muy pronto. En Argel, yo tendría entre diez y doce años, al término de la guerra y luego, en la inmediata posguerra. Era una salida vital. Vivía en un arrabal de la ciudad, en El Bihar. Ir al cine era una emancipación, el distanciamiento de la familia. Recuerdo muy bien todos los nombres de los cines de Argel, vuelvo a verlos: el Vox, el Caméo, el Midi-Minuit, el Olympia... Probablemente los frecuentaba sin mayor criterio. Lo veía todo, las películas francesas rodadas durante la Ocupación, y

sobre todo las películas americanas, que volvieron después de 1942. Ahora sería incapaz de citar títulos, pero recuerdo el tipo de películas que veía. Un *Tom Sawyer*, por ejemplo, del que aún me vienen hoy algunas escenas: una gruta donde Tom está encerrado con una chica. Emoción sexual: me doy cuenta de que un chaval de doce años puede acariciar a una muchachita. Yo tenía más o menos la misma edad. Buena parte de la cultura sensual y erótica procede, como es bien sabido, del cine. Aprendemos a besar en el cine antes que en la vida. Recuerdo este escalofrío erótico de chiquillo. Sería incapaz de citar otra cosa. Tengo por el cine una pasión, una especie de fascinación hipnótica: podría permanecer horas y horas en una sala, viendo incluso cosas mediocres. Pero carezco absolutamente de la memoria del cine. Es una cultura que, en mí, no deja huella. Está registrada virtualmente, no he olvidado nada, hasta tengo cuadernos donde anoto para recordarlos títulos de películas de las que no retengo ninguna imagen. No soy en modo alguno un cinéfilo, en el sentido clásico del término. Soy más bien un caso patológico. Durante los períodos en que voy mucho al cine, sobre todo en el extranjero, cuando me hallo en los Estados Unidos, donde paso mi tiempo en las salas, una constante represión borra el recuerdo de estas imágenes que sin embargo tanto me fascinan. En 1949 llego a París, en khâgne<sup>1</sup>, y el ritmo continúa, a veces con numerosas sesiones diarias, en las innumerables salas del Quartier Latin, el Champo<sup>2</sup> en especial.

¿Cuál es para Vd. el primer influjo del cine en la infancia? Vd. habla de su dimensión erótica, que seguramente resulta capital en el proceso de aprendizaje de las imágenes. Pero, ¿existe una relación con los gestos, una relación con el tiempo, el cuerpo, el espacio?

<sup>1</sup> En el sistema académico francés, la khâgne, al igual que la hypokhâgne que le precede, es un curso de liceo (nuestro instituto de secundaria) posterior al bachillerato, equiparable con reservas a nuestro primer ciclo universitario. (N. de T.)

<sup>2</sup> Célebre cine abierto desde 1938 en la rue des Écoles, hoy catalogado como monumento histórico y ligado como tantos otros a la memoria de la *Nouvelle Vague*. (N. de T.)

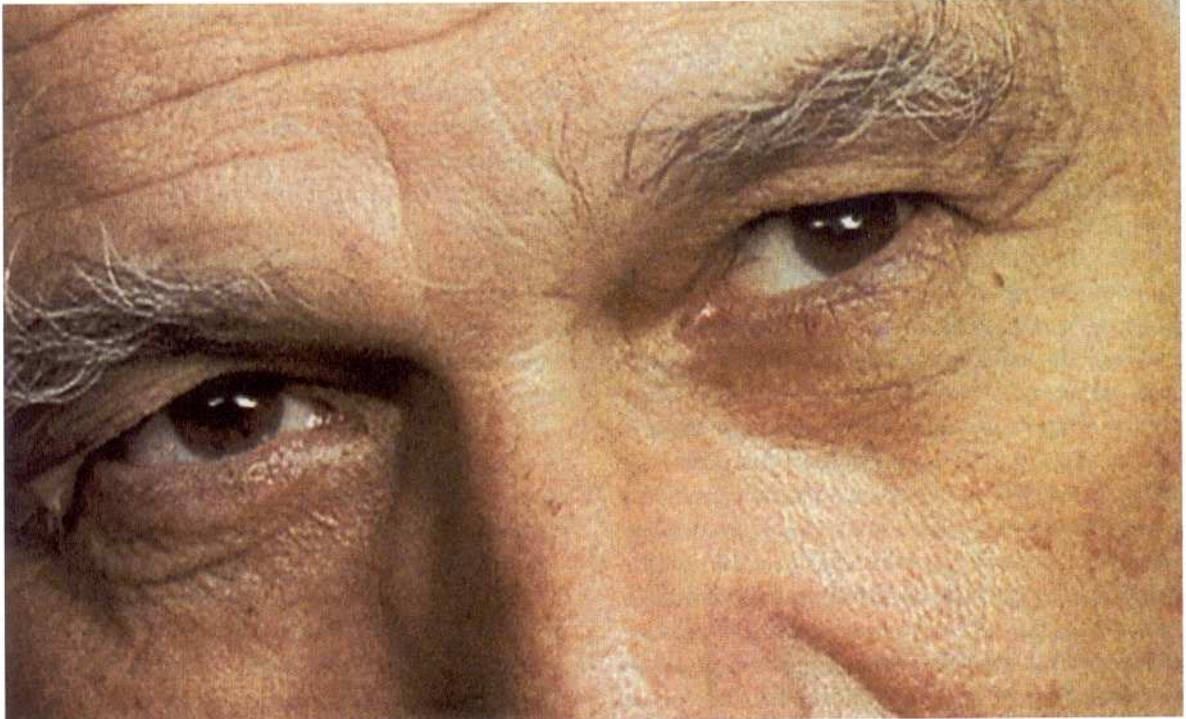
Si no son los nombres de las películas, ni las historias, ni los actores los que han impreso algo en mí, es seguramente otra forma de emoción que tiene su origen en la proyección, en la actividad misma de la proyección. Una emoción totalmente distinta de la de la lectura, pues ésta imprime en mí una memoria más presente y más activa. Digamos que en actitud de “mirón”, con la oscuridad en derredor, experimento una liberación inigualable, un desafío a toda especie de prohibiciones. 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 memoria. Con respecto a lo que se ha impreso en mí del cine, señalaría igualmente un aspecto más sociológico o histórico: para un pequeño argelino sedentario, el cine era la gracia 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, se movían con cuerpos reconocibles, mostraban paisajes e interiores impresionantes para un joven adolescente como yo, que nunca había cruzado el Mediterráneo. El cine era así la escena de un aprendizaje intenso en aquel momento. Los libros no me han aportado lo mismo: ese transporte directo e inmediato a una Francia que me resultaba desconocida. Ir al cine era organizar de inmediato un viaje. En cuanto al cine americano, ha representado para mí, que nací en 1930, una expedición sensual,

libre, ávida de tiempo y de espacio a conquistar. El cine americano llega a Argel en 1942, acompañado de lo que ha desarrollado igualmente muy deprisa su poder (el sueño incluido): la música, el baile, los cigarrillos... Cine quería en primer lugar decir “América”. Después, el cine me ha acompañado a lo largo de mi vida de estudiante, que era difícil, angustiada, tensa. En este sentido, a menudo actuaba sobre mí como una droga, la diversión por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo.

**¿No permite el cine precisamente, y en mayor medida que las otras artes, una relación “no culta” entre espectador e imagen?**

Sin duda. Puede decirse que es un arte que permanece popular, incluso si esto resulta injusto para quienes, productores, realizadores, críticos, lo practican con mucho refinamiento o experimentación. Es incluso el único gran arte popular. Y yo, como espectador más bien ávido, me quedo, hasta me planto, en el lado de lo popular: el cine es un arte mayor del entretenimiento. Verdaderamente es preciso dejarlo así. Del gran número de películas que vi siendo estudiante, interno en el liceo Louis-le-Grand, no recuerdo verdaderamente más que *L'Espoir* de Malraux<sup>3</sup>, en el cine-club del liceo Montaigne, verán ustedes que es poco como relación “culta” con el cine de antaño. Después, mi modo de vida me ha alejado un poco del cine, circunscribiéndolo a momentos precisos en los que siempre desempeña este papel de pura emoción, de evasión. Cuando estoy en Nueva York o en California, veo un número incalculable de películas americanas, la primera que llega y las películas de las que se habla, porque soy muy buen público. Es un momento en el que tengo la libertad y la posibilidad de recuperar esta relación popular con el cine que me es indispensable.

<sup>3</sup> André Malraux, *L'Espoir*, 1939, sobre la novela homónima de este autor. Producción franco-española (Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado, por parte española, y Productions Corniglion-Molinier, por la francesa). Se exhibió en Francia por primera vez en 1939, prohibiéndose a continuación hasta 1945, año en que se proyectó comercialmente y en que obtuvo el Premio Louis Delluc. En España —donde su título es *Sierra de Teruel*— no se proyectaría comercialmente hasta 1978. (N. de T.)



Jacques Derrida. Última imagen de *Turner les mots*, últimas palabras:  
“...la imposibilidad de decir todavía, como lo hago aquí, yo, firmo”.

Jacques Derrida en Almería, escena final.  
“Ya como un aparecido que no acabaría de partir [...] va a perderse en el horizonte...”



Imaginamos que, cuando se halla en una sala en Nueva York o en California, en un espacio desligado de su vida de saber universitario, la pantalla continúa impresionando sobre Vd. imágenes que proceden directamente de su infancia o de su adolescencia...

Es una relación original y privilegiada con la imagen que conservo gracias al cine. Sé que existen 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 *Cabiers* ocupan el lugar de la relación culta, teórica, con el cine.

Pero es interesante que esta relación con el cine, seguramente diferente, repose sin embargo a menudo sobre el mismo tipo de películas. Tradicionalmente, el patrimonio de *Cabiers* es el cine americano, y no el de mayor prestigio, sino la serie B, las pequeñas películas, los autores baqueteados por el sistema hollywoodiense...

Diría entonces que los *Cabiers*, por dandismo intelectual, por un no-conformismo culto, incorporan una serie de películas a las que yo me entrego por un goce más infantil. Todo está permitido en el cine, incluidas estas aproximaciones entre figuras heterogéneas de públicos y de relaciones con la pantalla. En el interior de una misma persona, por otra parte. Por ejemplo, concurren en mí por lo menos dos miradas ante una película, ante la televisión incluso. Una viene de la infancia, puro goce emocional; la otra, más docta y severa, descifra los signos emitidos por las imágenes según mis intereses o las cuestiones más "filosóficas".

En un libro, *Échographies de la télévision*, habla Vd. directamente del cine. De las imágenes más generalmente, y de la televisión en concreto, pero también del cine a través de la película en la que Vd. ha participado. Y enla-

za entonces el cine con una experiencia particular, la de la fantasmalidad...

La experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad, que yo ligo a cuanto se ha podido decir del espectro en psicoanálisis —o a la naturaleza misma de la huella—. El espectro, ni vivo ni muerto, se halla en el centro de algunos de mis escritos, y por esto, para mí, un pensamiento del cine sería quizá posible. Por otra parte, los lazos entre espectralidad y cinematografía son motivo hoy de numerosos escritos. El cine puede poner en escena la fantasmalidad, casi frontalmente, 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 un extremo al otro espectral de la imagen cinematográfica. 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*). El psicoanálisis, la lectura psicoanalítica, está en el cine como en su casa. En primer lugar, psicoanálisis y cinematografía son verdaderamente contemporáneos; numerosos fenómenos ligados a la proyección, al espectáculo, a la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos. Walter Benjamin tomó muy pronto conciencia de esto, al equiparar casi de golpe 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, a una escena heterogénea. La percepción cinematográfica no posee equivalente, siendo la única que puede hacer comprensible por su experiencia lo que es una práctica psicoanalítica: hipnosis, fascinación, identificación, todos estos términos y estos procedimientos son comunes al cine y al psicoanálisis, he aquí el signo de un "pensar juntos" que me parece primordial. Por otra parte, una sesión de cine sólo es un poco más larga que una sesión de análisis. Vamos al cine a analizarnos, dejando aparecer y hablar a todos



sus espectros. Podemos, de forma económica (con respecto a una sesión de análisis), dejar que los espectros se nos aparezcan sobre la pantalla.

**Decía Vd. que podría escribir sobre un aspecto muy preciso del cine, es decir...**

Si escribiese acerca del cine, lo que me interesaría sería sobre todo su modo y su régimen de *creencia*. Hay en el cine una modalidad del *creer* completamente singular: se ha inventado, hace un siglo, una experiencia sin precedentes de la creencia. Resultaría 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 se halla inscrito en la pintura y, por supuesto, lo que es un asunto por completo distinto, en lo que el cine nos muestra y nos cuenta. En el cine se cree sin creer, pero este creer sin creer sigue siendo un creer. En la pantalla, con o sin voz, nos las vemos con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Puesto 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, la modalidad del creer que comporta debe ser analizada de una forma absolutamente original. Tal fenomenología no era posible antes del cinematógrafo, porque esta experiencia del creer está ligada a una técnica particular, la del cine, siendo por completo histórica. Con esta aura suplementaria, esta memoria particular que nos permite proyectarnos en las películas de antaño. Por esto la visión del cine es tan rica. Permite ver la aparición de nuevos espectros al tiempo que se guardan en la memoria (y se los proyecta sobre la pantalla a su debido momento) los fantasmas que rondan las películas *ya* vistas.

**Como si existieran diversos estratos de fantasmalidad...**

Sí. Y algunos cineastas tratan de jugar con estas diferentes temporalidades de los espectros, como

Ken McMullen, autor de una película, *Ghost Dance*<sup>4</sup>, en la que actué. Está la espectralidad elemental, ligada a la definición técnica del cine; y en el interior de la ficción, McMullen pone en escena personajes obsesionados por la historia de las revoluciones, por esos fantasmas que resurgen de la historia y de los textos (los miembros de las comunas, Marx, etc.). Así, el cine permite cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es en sí un fantasma. Un fenómeno apasionante y, teóricamente, lo que me interesaría del cine como objeto de análisis. Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado. Y se presta a dejarse impresionar por todas las memorias en duelo, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos duelos sucesivos, ligados a la historia y al cine, los que hoy “hacen marchar” a los más interesantes personajes. Los cuerpos injertados de estos fantasmas son la materia misma de las intrigas del cine. Pero lo que se repite a menudo en estas películas, sean europeas o americanas, es la memoria espectral de una época en la que todavía no existía el cine. Tales películas están “fascinadas” 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 la película de McMullen. De la misma manera, el cine provoca con mayor frecuencia cada vez referencias en un libro, en un cuadro o una fotografía. Ningún arte, ningún relato puede hoy ignorar el cine. Tampoco la filosofía, por otra parte. Digamos que pesa su peso de fantasmas. Y tales fantasmas son, de maneras muy diversas y a menudo muy inventivas, incorporados por los “contrincantes” del cine.

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

Para responder a esta pregunta —la gran pregunta—, hay que conjugar varios tipos de análisis.

<sup>4</sup> Película rodada en 1982, con la participación de Pascale Ogier y Jacques Derrida. (N. de T.)

Para empezar, un análisis "interno" del medio cinematográfico que tenga 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. Seguido de un análisis "ideológico" del hecho de que esta técnica espectral de apariciones se haya aliado muy rápidamente con un mercado mundial de las miradas, permitiendo a cada bobina impresionada ser reproducida en millares de copias susceptibles de alcanzar a millones de espectadores en el mundo entero, y esto casi simultáneamente, colectivamente, ya que si el cine fuera una forma de consumo estrictamente individual o incluso doméstico, no marcharía. Este cruce es inédito, ya que reúne en un tiempo muy breve la inmediatez de las apariciones y de las emociones (como ninguna otra representación lo puede hacer) con una inversión financiera que ningún otro arte puede igualar. Para comprender el cine, hay que pensar juntos el fantasma y el capital, siendo este último en sí algo espectral.

**¿Por qué el cine "marcha" sólo gracias a la comunidad de visión, a la sala de proyección?  
¿Por qué los espectros se aparecen a los grupos antes que a los individuos?**

Comencemos por entender 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 entonces que avanzar prudentemente sobre esta idea de *comunidad* de visión o de representación. El cine por definición —como proyección en sala— llama a lo colectivo, al espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero al mismo tiempo existe una desconexión fundamental: en la sala, cada espectador se encuentra solo. Tal es la gran diferencia con el teatro, cuyo modo de espectáculo y cuya arquitectura interior combaten la soledad del espectador. Se trata del aspecto profundamente político del teatro: la audiencia es una y expresa una presencia colectiva militante, y si se divide lo

hace en torno a batallas, a conflictos, a la intrusión de lo extraño en el seno del público. Esto es lo que a menudo me vuelve desdichado en el teatro y dichoso en el cine: el poder estar solo ante el espectáculo, la desconexión que supone la representación cinematográfica.

**¿Es su problema de conexión?**

No me gusta saber que existe un espectador a mi lado, y sueño, por lo menos, con encontrarme solo, o casi, en una sala de cine. Así que yo no emplearía la palabra "comunidad" para la sala de cine. Tampoco emplearía la palabra "individualidad", demasiado solitaria. La expresión que conviene es la de "singularidad", que desplaza, deshace el lazo social, pero para recomponerlo de otro modo. Por esto existe en la sala de cine una neutralización de tipo psicoanalítico: estoy solo conmigo, pero entregado al juego de todas las transferencias. Y es sin duda por ello por lo que me gusta tanto el cine, que me resulta en cierto modo indispensable, aunque vaya poco. Existe, en la base misma de la creencia en el cine, una extraordinaria conjunción entre la masa —es un arte de masas, que se dirige a la colectividad y recibe representaciones colectivas— y lo singular —esta masa está disociada, desligada, neutralizada—. En el cine reacciono "colectivamente", pero también aprendo a estar solo: experiencia de disociación social que por otra parte y sin duda debe mucho al modo de existencia de América. Esta soledad 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 técnica del cine. Digamos que el cine tenía necesidad de ser inventado para llenar cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño ha precedido a la invención.

En un libro reciente sobre Maurice Blanchot, Vd. vuelve sobre una cuestión que le resulta querida, que abordaba ya, a propósito de la imagen, en *Échographies de la télévi-*



*sion*: el estatuto del testimonio. También es una cuestión capital para el cine: para qué pueda servir el cine, en qué pueda creer. El cine testimonia, trata de dar prueba...

En el derecho occidental, el documento filmado no posee valor de prueba. En nuestra concepción occidental de la creencia existe una desconfianza irreducible hacia la imagen en general, y hacia la imagen filmada en particular. Esto puede interpretarse como una forma de arcaísmo, la idea de que sólo la percepción, la palabra o el escrito en su presencia real tienen derecho a la creencia, son *creíbles*. Nunca se ha adaptado este derecho a la posibilidad del testimonio filmado. Y a la inversa, se puede decir también que esta desconfianza jurídica hacia la imagen filmada tiene en cuenta la modernidad de la imagen cinematográfica, la reproducibilidad infinita y el montaje de las representaciones: la síntesis, posible siempre, que liga la creencia con la ilusión. Una imagen, para colmo en el cine, siempre es susceptible de interpretación: el espectro es un enigma y los fantasmas que desfilan en las imágenes son misterios. Podemos, debemos creer en ella, pero no tiene valor probatorio. Pensemos en el caso de Rodney King, en Los Ángeles<sup>5</sup>, en el que todo el sistema de la acusación descansaba sobre una cinta de vídeo registrada fortuitamente por un testigo del apaleamiento de este ciudadano negro por parte de la policía. El testigo no podía ofrecer más que estas imágenes, había visto a través del ojo de su cámara, y su cinta de vídeo se encontró en el centro de discusiones e interpretaciones farragosas, interminables. Si el testigo hubiera visto e informado sin más de los hechos, su palabra, en cierta manera, habría constituido mayor prueba. La imagen de los hechos, pese a reflejar un estado de la sociedad y a haber suscitado una especie de rebelión, sobre todo en la comunidad negra, era paradójicamente menos digna de crédito por parte de la



"Shoah es una película-texto, un cuerpo de palabras, una palabra incorporada..."

justicia y de la autoridad blanca. Más fundamentalmente, se trata de la cuestión de la impronta que deja esta desconfianza: la impronta genética resulta más creíble, está mejor acreditada que la impronta cinematográfica.

A propósito de la película como impronta, ¿qué piensa Vd. de una película como *Shoah*, de Claude Lanzmann?<sup>6</sup>

Es una película-testimonio. Pero confiere a los testimonios un papel verdaderamente mayor, ya que rechaza sistemáticamente las imágenes de archivo para encontrar en el presente los testigos, su palabra, sus cuerpos, sus gestos. Por ello es también una gran película de la memoria, que restituye la memoria contra la representación y, por supuesto, contra la reconstrucción. El presente impide la representación, y creo que en este sentido Lanzmann ilustra de la mejor manera lo que pueda ser la huella en el cine. *Shoah* no cesa de sobrecoger con improntas, con huellas, toda la fuerza y la emoción de la película residen en estas huellas fantasmales sin representación. La huella es el "esto ha sucedido aquí" de la película, la supervivencia. Porque todos estos testigos son

<sup>5</sup> Derrida se refiere a este suceso en *Échographies de la télévision*, p. 103 y ss. (N. de T.)

<sup>6</sup> Claude Lanzmann publicó también un libro a propósito de su largometraje: *Au sujet de Shoah*, Éd. Belin, 1990. (N. de T.) [La traducción castellana del texto de la película aparecerá próximamente en Arena Libros.]

supervivientes: han vivido *esto* y lo cuentan. El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos habla de aquello de lo que no se vuelve, nos habla de la muerte. Por su propio milagro espectral nos señala aquello que no tendría que dejar huella. Es por tanto dos veces huella: huella del testimonio en sí, huella del olvido, huella de la muerte absoluta, huella de lo sin huella, huella del exterminio. Es el salvamento, por la película, de lo que queda sin salvación, la salvación para los sin-salvación, la experiencia de la supervivencia pura que testimonia. Pienso que frente a “esto” el espectador queda sobrecogido. Esta forma que se encuentra en la supervivencia es irrecusable. Es seguramente una ilustre ilustración del cinematógrafo sonoro.

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

Esta presentación sin representación de la palabra testimonial es sobrecogedora porque es “película”. *Shoah* hubiera resultado mucho menos fuerte y creíble como documento puramente audible. La presentación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, acomoda este gesto a la palabra, narra y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son re-presentados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir espectral (de los sobrevivientes-aparecidos). La fuerza de *Shoah*, antes que ser histórica, política, archivística, es así esencialmente cinematográfica. Porque la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que ha hablado, cierto día, en un lugar) ser no reproducida, sino producida de nuevo “ella misma”. Esta inmediatez del “ello mismo”, pero sin presencia representable, producida en cada visión, es la esencia tanto del cine como de la película de Lanzmann.

Esta manera de presentar lo irrepresentable, en *Shoah*, también ha vuelto sospechosas toda reconstrucción y representación del exterminio. ¿Cómo lo explicaría Vd.?

Lo que desapareciendo aparece en *Shoah*, esta ausencia de imágenes directas o reconstruidas de lo que “esto” ha sido, de lo que se habla, nos pone en relación con los acontecimientos de la Shoah, es decir, con lo irrepresentable mismo. Aun cuando todas las películas, sean cuales sean por otra parte sus cualidades o sus defectos —ésta no es la cuestión—, que han representado el exterminio, no puedan ponernos en contacto sino con algo reproducible, reconstruible, es decir, lo que no es la Shoah. Esta reproducibilidad es una terrible debilitación de la intensidad de la memoria. La Shoah debe permanecer a la vez en el “esto ha sucedido” y en la imposibilidad de que “esto” haya sucedido y sea representable.

La fuerza de *Shoah* debe mucho al registro de la voz. Algo a lo que Vd. es muy sensible. Por ejemplo, Vd. ha grabado lecturas de textos, *Feu la cendre* y *Circonfessions*, donde su intervención se halla por completo en su voz...

Shoah supone mucho más que un registro de palabras... Pero, respondiendo a su pregunta, sí, la grabación de las palabras es uno de los mayores fenómenos del siglo XX. Proporciona a la presencia viva una posibilidad de “estar ahí” de nuevo sin ningún equivalente, sin ningún precedente. Por supuesto, la grandeza del cine ha consistido en integrar el registro de la voz en un momento de su historia. Esto no fue un incremento, un elemento suplementario, sino más bien un retorno a los orígenes del cine que le permitió un aún mejor acabado. La voz en el cine no añade nada; ella es el cine del mismo modo que lo es también el registro del movimiento del mundo. No creo en absoluto en la idea de que habría que separar las imágenes —cine puro— de la palabra; ambas poseen la misma esencia, la de una “cuasi-presentación” de un “él mismo ahí” del mundo cuyo pasado permanecerá para siempre radicalmente ausente, irrepresentable en su presencia viva.

Otra especificidad del cine concierne al montaje. ¿Qué piensa de esta técnica que per-

¿mite montar, remontar, desmontar? El cine, en su materia misma, sin duda ha llevado a lo más lejos el uso de la reflexión sobre la narrativa. ¿Podría establecerse un vínculo entre el concepto de “desconstrucción” que Vd. ha forjado y la idea de montaje en el cine?

No hay aquí una verdadera sincronización, pero me importa esta semejanza. Hay entre la escritura de tipo destructivo que me interesa y el cine un vínculo esencial. Es la explotación en la escritura, sea la de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades del montaje, es decir, de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de insertos, de cambios de tono, cambios de lenguas, cruces entre las “disciplinas” y las reglas del arte, de las artes. El cine, en su dominio, no posee equivalente, salvo quizá la música. Pero la escritura está como inspirada y aspirada por esta “idea” del montaje. Y lo que es más, la escritura, o digamos la discursividad, y el cine son impulsados por la misma evolución técnica, y por tanto estética, de las posibilidades cada vez más finas, rápidas, aceleradas, brindadas por la renovación tecnológica (ordenadores, Internet, imágenes de síntesis). En lo sucesivo existe, en cierto modo, una oferta o una demanda de desconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. Lo principal consiste en saber qué hacer. El cortar-pegar, la recomposición de los textos, la inserción todavía más rápida de citas, todo lo que el ordenador permite, aproxima cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, y al revés. Aunque el cine se halla en camino de volverse, paradójicamente —aun cuando la técnica evolucione aún más—, 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. Desconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montador. Hoy, lo es aún más.

¿Se siente Vd. mismo cineasta al escribir?

Confío en no abusar si digo que, conscientemente, cuando escribo un texto “proyecto” una

especie de película. Tengo su proyecto y la proyecto. Lo que más me interesa en la escritura es menos, como suele decirse, el “contenido” que la “forma”: la composición, el ritmo, el esbozo de una particular narración. Un desfile de potencias espectrales que produzcan algunos efectos suficientemente comparables con el desarrollo de una película. Esto se acompaña de una palabra que trabajo como sobre una cinta aparte, por paradójico que pueda parecer. Es cine, incontestablemente. Aun cuando disfruto al escribir, es de esto de lo que disfruto. Mi goce no consiste ante todo en decir “la” verdad, o el “sentido” de la “verdad”, sino en la puesta en escena, ya sea por la escritura en los libros o por la palabra en la enseñanza. Y envidio sobremanera a esos cineastas que, hoy, trabajan en el montaje sobre máquinas ultrasensibles que permiten componer una película de un modo extremadamente preciso. Eso es lo que yo constantemente busco en la escritura o en la palabra, incluso si, en mi caso, este trabajo es más artesanal, y si tengo la debilidad de creer que el “efecto” de sentido o el “efecto” de verdad es además el mejor cine.

Quisiera que habláramos de la película *D'ailleurs Derrida*, de Safaa Fathy, en la que Vd. es a la vez el tema y el actor. Esta experiencia, me parece, le ha llevado a pensar acerca del funcionamiento del cine como máquina (en términos de rodaje o de montaje) y sobre el cine en general.

Hay varios tiempos en esta experiencia, que tendría la tentación de llamar “película de aprendizaje”, como decimos “novela de aprendizaje” o “novela de formación”. Más allá de todo cuanto yo haya podido indirectamente aprender, comprender o asimilar del cine, nada vale esta experiencia inflexible que deja poco retiro al cuerpo. He podido comprender muchas cosas sobre el cine en general, sobre la tecnología, sobre el mercado (porque ha habido problemas de producción, entre Arte y la compañía Gloria). En este sentido, fue una “película de aprendizaje”. Por otra parte, usted aludía al

hecho de que en *Tourner les mots*<sup>7</sup> me designo como el Actor. Al escribir este texto he jugado a poner en mayúscula las palabras Actor y Autora; era un juego, pero un juego serio, pues yo debía representar<sup>8</sup> lo que supuestamente sería mi propio personaje, que en sí no es más que un personaje (cada uno de nosotros posee varios personajes sociales). Así que para mí se trataba de representar como Actor algunos de mis personajes, tal como habían sido elegidos por la Autora, quien a su vez había tomado de antemano un gran número de decisiones con las que yo debía contar. Por ejemplo, la Autora, Safaa Fathy tomó la decisión de sustraerme al espacio francés, decidió deliberadamente mostrarme *en otra parte*<sup>9</sup> reconstruyendo genealogías más o menos fantásticas, en Argelia, en España, en los Estados Unidos. He debido aprender a superar mis propias inhibiciones en lo tocante a la exhibición ante la cámara, y plegarme a las previas decisiones de la Autora. En un último momento, después del rodaje y del montaje (en el que nunca participé lo más mínimo), ambos y cada uno por nuestra parte hemos escrito los textos recogidos en *Tourner les mots*. Lo que me ha permitido relatar cierto número de cosas que no reemplazan la película sino que juegan con ella.

**El texto redistribuye la película en otra dimensión y en otro orden; existe una ligazón en la medida en que ambos se miran y se complementan.**

La película y el libro están enlazados a la vez que permanecen radicalmente independientes entre sí. Trato de mostrar cómo en cierto número de sus encadenamientos de imágenes la película depende del idioma francés, del idioma intraduci-

ble, como sucede por ejemplo con la expresión "d'ailleurs". He planteado en el texto la cuestión de la lengua francesa en tanto que determina, desde su interior, el curso de las imágenes, y en tanto que debe pasar la frontera, ya que se trata de una película coproducida por Arte y destinada a ser inmediatamente exhibida en países europeos de lengua no francesa. ¿Qué íbamos a hacer con la traducción? En principio, las palabras son traducibles (aunque aquí tal experiencia resulte temible con cada traslación), pero lo que enlaza imágenes y palabras no es la traslación, teniendo así cabida las apuestas originales. Hay que aceptar que una película esté en su especificidad cinematográfica ligada a idiomas intraducibles, y por consiguiente que la traducción tenga lugar sin perder el idioma cinematográfico que une la palabra con la imagen.

**¿No hay otro problema que haya usted podido experimentar, al interior de la disyunción entre el ver y el hablar?**

Sí, se trata de uno de los riesgos más interesantes de la película. Es lo que subraya el título del

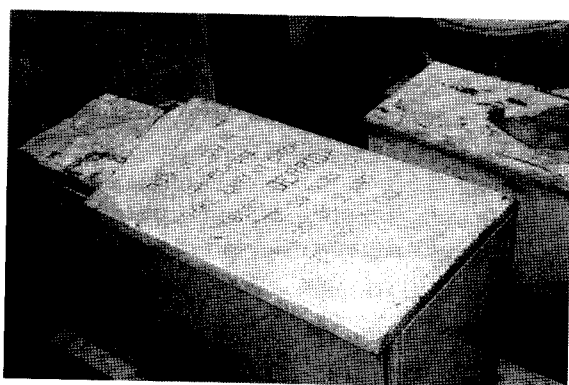


<sup>7</sup> Nota de *Cahiers*: El libro que Jacques Derrida ha publicado a partir de esta experiencia cinematográfica, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, en col. con Safaa Fathy (Galilée, 2000). [Traducción de próxima aparición en Arena Libros.]

<sup>8</sup> En francés, un mismo verbo, *jouer*, expresa a la vez la acción de jugar y la de actuar o representar (un papel). (N. de T.)

<sup>9</sup> El texto juega, al igual que ya lo hace el título de la película, con el idioma: ailleurs [*en otra parte*], d'ailleurs [*por otra parte*], sólo en parte traducible, como resulta evidente. (N. de T.)

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 trata de rodar las palabras, es decir, de encontrar frases que no fuesen frases de entrevistas, de cursos, de conferencias, frases ya propicias a la filmación cinematográfica; finalmente, hay que escuchar el rodaje, escucharse rodando, en el sentido de filmar las palabras. Pero, ¿cómo filmar las palabras que se vuelven imágenes, que resultan inseparables del cuerpo, no sólo de la persona que las pronuncia, sino del cuerpo, del conjunto icónico, y que pese a todo siguen siendo palabras, con su sonoridad, con su tono, con la duración de las palabras? A veces, estas palabras pueden surgir de una



La tumba de Norbert, hermano de Jacques Derrida, en el cementerio de Saint-Eugène

improvisación o bien ser leídas, pues hay algunos pasajes leídos por el actor o legibles sobre un letrero en la calle. Nunca se identifican los lugares, que se mezclan entre sí, compartiendo los rasgos que tienen en común California del Sur, España, Argelia, parajes del litoral, meridionales; el único momento en que se los puede identificar con un nombre propio coincide con algo que se lee en silencio sobre un letrero en la vía pública. Es una experiencia que quiere ser propiamente cinematográfica, y que sin embargo no sacrifica el discurso sometido a la ley fílmica. Se cuestiona a menudo en esta película el tema de la dirección, de la destinación, de la indeterminación del destinatario. ¿Quién dirige qué a quién? Lo que cuenta en la

imagen no es simplemente lo inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan en las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipse, toda esta zona de invisibilidad que comprime la visibilidad. Y en esta película, la técnica de la interrupción es muy sabia —a menudo hablo a este propósito, y Safaa Fathy también, del anacoluto—. Esta interrupción de la imagen no interrumpe el efecto de la imagen, sino que lleva más lejos esa fuerza a la que la visibilidad da impulso. Volvemos a encontrar la secuencia interrumpida en otro momento de la película, o no la encontramos, pues queda en el destinatario, en el llamado espectador, el encontrarla o no de nuevo, permitir el hilvanado, seguir o no el hilo. En consecuencia, la imagen en tanto que imagen es trabajada muy de cerca por la invisibilidad. No forzosamente por la invisibilidad sonora de las palabras, sino por otra invisibilidad, y estimo que el anacoluto, la elipse, la interrupción, constituyen quizá lo más propio de la película. Lo que se ve en la película tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible que se lanza como una tirada de dados, en juego o no (le toca contestar al destinatario) con otros textos, con otras películas.

Es una película sobre el duelo (la muerte de los gatos, la muerte de mi madre), y una película en duelo por ella misma. En toda obra hay un sacrificio semejante; sin embargo, en la escritura de un texto o de un libro, aunque también haya que desechar, sacrificar, excluir, las constricciones resultan menores, son menos exteriores; cuando se escribe un libro no se está sometido como aquí es el caso a una ley comercial o mediática tan dura, tan rígida. A esto se debe que el libro haya sido una especie de respiro.

**Lo que comenta de su experiencia de la película remite a conceptos más generales sobre el cine y la televisión, como la cuestión del espectro.**

El tema de la espectralidad se expone como tal en la película. De igual modo que el duelo, la diferencia de los sexos, la destinación o la herencia. La

espectralidad aparece 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 tanto como un hermano. Este tema se trata de manera a la vez discursiva e icónica. Y, por otra parte, en *Échographies de la télévision*<sup>10</sup> yo había abordado este asunto de la dimensión espectral de la imagen televisiva o cinematográfica, la cuestión de la virtualización. Es una apuesta política, que aparece igualmente en *Spectres de Marx*<sup>11</sup>. Todo ello forma una red inextricable de motivos que son filmados como se filma el cine mismo, al ser el cine un ejemplo de esta cuestión. O por decirlo de otro modo, resulta como si las imágenes espectrales vinieran a decirte: somos imágenes espectrales (pero sin especular sobre el academicismo de la autoridad, de la *auto-referencialidad* especular). ¿Cómo filmar a un espectro que dice: soy un espectro? Naturalmente con el lado un poco atormentado, incluso siniestro, de la supervivencia. Pues es sabido que una imagen puede sobrevivir, como un texto. Podrían verse estas imágenes no sólo tras la muerte de mi hermano menor, de mi gato, de mi madre, etc., sino tras mi propia muerte. Y esto procedería de la misma manera. Esto se debe a un efecto de virtualización intrínseco que marca toda reproducibilidad técnica, como diría Benjamin. Es una película sobre la reproducibilidad técnica: se ve a la vez la naturaleza más salvaje, el flujo y el reflujo de las olas en California, en España o en Argelia, y las máquinas de reproducir, de registrar, de archivar.

El fantasma ha sido pensado en cierto momento en la teoría del cine, pero, hoy, esta idea se dirige más bien contra la concepción dominante de la imagen, a saber, que habría una consistencia de lo visible en la cual se debiera creer.

En una ideología espontánea de la imagen se olvidan a menudo dos cosas: la técnica y la creen-



Jacques Derrida y Safaa Fathy en la sinagoga de Toledo

cia. La técnica, esto es: que allí donde se supone que la imagen (el reportaje o la película) nos sitúa ante la cosa misma, sin trampas ni artificios, se pretende olvidar que la técnica puede transformar absolutamente la cosa, recomponerla, volverla artificial. Y después, este fenómeno tan extraño que es la creencia. Incluso en una película de ficción, un fenómeno de creencia, de “hacer como si”, entraña una especificidad muy difícil de analizar: se “cree” más en una película. Se cree menos o de otra forma en una novela. En cuanto a la música, se trata aún de otra cosa, que no implica creencia. Tan pronto como hay representación novelesca o ficción cinematográfica, dicha representación sostiene un fenómeno de creencia. La espectralidad es un elemento en el que ni se garantiza la creencia ni se pone en duda. Por eso creo que es preciso enlazar la cuestión de la técnica con la de la fe, en sentido religioso y fiduciario, es decir: el crédito que se otorga a la imagen. Y al fantasma. En griego, y no sólo en griego, *fantasma* designa la imagen y el aparecido. El *fantasma* es un espectro.

¿Qué piensa de las imágenes filmadas de la liberación de los campos con respecto a los textos escritos?

<sup>10</sup> Trad. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas* (trad. de M. H. Pons, Eudeba, 1998).

<sup>11</sup> Trad. *Espectros de Marx* (trad. de J. M. Alarcón y C. De Peretti, Trotta, 1995).

*Shoah* es un texto de lenguaje tanto como un cuerpo de imágenes. Son “palabras rodadas”, en cierto modo. Una palabra filmada no es una palabra capturada tal cual en una película, es una palabra interpretada, interrumpida por ejemplo, arrojada, repetida, puesta en situación. Volver una obra (ya que el archivo también es una obra) accesible, implica someter una interpretación a una interpretación.

¿Ha sido más fuerte el poder de la imagen que el texto de Antelme —*L'Espèce humaine*<sup>12</sup>—, que en su momento no logró impactar de ese modo?

Ni siquiera ahora. Se trata de un testimonio mayor, pero que no ha tenido el poder de difusión de una obra cinematográfica. No quisiera tener que escoger entre ambas. No creo que una pueda reemplazar a la otra. Además, hay en *L'Espèce humaine* muchas imágenes. En cierto modo es también un libro-película. *Shoah* es una película-texto, un cuerpo de palabras, una palabra incorporada. El tiempo del descubrimiento de los testimonios, el camino del inconsciente que conduce a los archivos, es algo que merece reflexión. Hay un tiempo (técnico y psíquico) para el alzado político de la represión. Recientemente he releído (para tratar este asunto de otro modo) las *Réflexions sur la question juive* de Sartre, escritas después de la guerra, algunas de sus páginas ya en 1944<sup>13</sup>. La manera en la que habla de los campos, muy breve, resulta bastante extraña. ¿Los conoció Sartre o no? Después de la guerra, no se podía hablar de lo que había pasado en Auschwitz. Nombres como Auschwitz (por no hablar del nombre de la Shoah) eran inaudibles, desconocidos o silenciados. Necesario psicoanálisis del campo político: del duelo imposible, de la represión. Aquí, Benjamin sigue siendo una referencia básica: él ligó la cuestión técnica del cine

con la cuestión del psicoanálisis. Ampliar un detalle resulta propio tanto de la cámara como del análisis psicoanalítico. Al ampliar el detalle se hace algo más 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.

¿Piensa que la imagen es una inscripción de la memoria o una confiscación de la memoria?

Ambas. Es de inmediato una inscripción, una conservación, sea de la imagen misma, al instante de ser tomada, sea del acto de memoria del que la imagen habla. En la película, *D'ailleurs Derrida*, evoco el pasado. Conviven a la vez el momento *en que* hablo y el momento *del que* hablo. Lo que supone ya dos memorias implicadas la una en la otra. Pero como tal inscripción se halla expuesta al corte, a la selección, a la elección interpretativa, al mismo tiempo que una contingencia es también una confiscación, una apropiación violenta, ya por la Autora *ya* por mí mismo. Cuando hablo de mi pasado, voluntariamente o no, selecciono, inscribo y excluyo. Conservo y confisco. No creo que haya sólo archivos conservadores, lo que trato de señalar en un pequeño libro, *Mal d'archive*<sup>14</sup>. El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una decisión de poder sobre el futuro, pues *pre-ocupa* el futuro; confisca el pasado, el presente y el futuro. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes. ■

(Entrevista realizada el 10 de julio de 1998, en París, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, y después el 6 de noviembre de 2000 por Thierry Jousse. Transcrita y ordenada por Stéphane Delorme.)

© Cahiers du cinéma, abril 2001, n° 556.

Traducción de Antonio Tudela Sancho

<sup>12</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1957. (*La especie humana*, trad. de T. Richelet, Arena Libros, 2001). (N. de T.)

<sup>13</sup> Se publican en 1946, Éd. Morihien. (N. de T.)

<sup>14</sup> Trad. *Mal de archive* (trad. de F. Vidarte, Trotta, 1997).