

Fantasmagoría y espectralidad: Benjamin y Derrida ante la imagen cinematográfica¹

Laura Llevadot²

Recibido: 31 de julio de 2018 / Aceptado: 20 de agosto de 2018

Resumen. El propósito del presente estudio consiste en pensar el funcionamiento del cine y sus dimensiones políticas a partir de una lectura cruzada de Benjamin y Derrida. En primer lugar, se analizarán algunas lecturas críticas de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, con especial acento a los conceptos de aura y fantasmagoría. En segundo lugar, se valorarán los modos en que el cine resulta un aparato con potencial emancipador, para cuestionar planteamientos metafísicos inherentes a su concepción política como su capacidad ideológica de velar o desvelar la realidad o el fetichismo de las imágenes. Finalmente, se recurrirá a los conceptos derridianos de espectro, huella e injerto para hallar en el cinematógrafo un potencial político consistente en la producción de una alteración de la sensibilidad y de nuevas condiciones para la experiencia.

Palabras clave: Derrida; Benjamin; cine; espectro; fantasmagoría; politización del arte.

[en] Phantasmagoria and spectrality: Benjamin and Derrida on cinematographic image

Abstract. The aim of this study is to think about the political dimensions of cinema and its technical functioning through a cross-reading of Benjamin and Derrida. Firstly, the paper will analyze several critical readings of *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, with emphasis on concepts such as aura and phantasmagoria. Secondly, it will tackle the ways in which cinema becomes a machine with emancipatory possibilities. This evaluation will question the metaphysical assumptions inherent to cinema's political conception, such as its ideological ability to veil or unveil reality and the fetishism of filmic images. Finally, the study will invoke the Derridian concepts of specter, trace, and graft, in order to find a political dimension of cinema consisting in the production of an alteration of sensibility and of new conditions of experience.

Keywords: Derrida ; Benjamin ; cinema ; specter ; phantasmagoria ; politicization of art.

Sumario: 1. Aura y anestésica en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; 2. Fantasmagoría y uso(s) del aparato; 3. Un aparato espectral; 4. Politización del cine, del arte, del pensamiento... (A modo de conclusión).

Cómo citar: Llevadot, L. (2018) "Fantasmagoría y espectralidad: Benjamin y Derrida ante la imagen cinematográfica", en *Escritura e Imagen* 14, 103-121.

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación financiados FFI2016-77574-P y FFI2016-77077-P.

² Universidad de Barcelona

El pensamiento de Walter Benjamin comparece en los textos de Derrida en diversas ocasiones. Lo hallamos a propósito de la traducción, de la mesianicidad o de la violencia de la ley³, por ejemplo, y allí donde aparece lo que se produce es un acuerdo, el reconocimiento de un lugar común de inscripción para una problemática determinada, pero a la vez un cuestionamiento de la conceptualidad benjaminiana y un desvío productivo respecto a ésta. En el caso de la imagen cinematográfica, sin embargo, las alusiones a Benjamin son elogiosas a la vez que parcas. Quizás porque no fue éste un ámbito de producción artística en el que Derrida prodigase excesivamente su reflexión, aunque de la mirada deconstructiva puedan extraerse y prolongarse planteamientos que enriquecerán y modificarán en adelante nuestra comprensión del cine. Señalar dicha mutación sería en buena medida el objetivo aquí propuesto. Y sin embargo, para tratar de discernir lo que Derrida aporta a la comprensión de la imagen cinematográfica en los pocos y breves textos y entrevistas que dedicó a esta cuestión, la referencia a Benjamin resulta insoslayable. En la entrevista de 2001 concedida a *Cahiers du cinéma* titulada “El cine y sus fantasmas” Derrida reconoce a Walter Benjamin haber sido el primero en tomar en consideración la relación entre psicoanálisis y cinematografía⁴, y allí la referencia a la idea benjaminiana del “inconsciente óptico” planteada en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1935-39) es explícitamente prolongada. A Benjamin, Derrida le atribuye haber sabido pensar la relación entre cine, capital y espectralidad. “Espectralidad” es sin duda un término bien derridiano ajeno a la obra de Benjamin. Sin embargo es justamente esta noción la que le permitirá plantear un nuevo pensamiento del cine, y es en el contexto de esta declaración cuando vemos aparecer la referencia a Benjamin: “La experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad, que yo vinculo a todo lo que se ha podido decir del espectro en psicoanálisis —o a la propia naturaleza de la huella. El espectro, ni vivo ni muerto, está en el centro de ciertos de mis escritos y, por ello, para mí, un pensamiento del cine podría, quizá, ser posible.”⁵ El término que Benjamin va a utilizar para pensar el cinematógrafo y su arqueología en los Pasajes no es espectralidad sino fantasmagoría. Es en la distancia y proximidad entre ambos conceptos que puede medirse la posibilidad de un pensamiento del cine a la altura de nuestra sensibilidad, la cual ha sufrido transformaciones significativas desde el primer diagnóstico de Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica en 1939. Pero aquello que se muestra en la tensión entre la fantasmagoría benjaminiana y la espectralidad derridiana atañe en realidad a una problemática más general y decisiva, la que Benjamin señala al final de *La obra de arte* y que dista mucho de circunscribirse a una u otra teoría del cine. La comprensión de la imagen cinematográfica como fantasmagoría o como espectralidad va a determinar la posibilidad y el modo de afrontar una “politización del arte” capaz de combatir la “estetización de la política” que Benjamin denunciase. “Los problemas del arte actual solo pueden hallar su

³ Derrida, J., *Force de loi – Le Fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994; Derrida, J., *Moscou aller-retour*, Paris, Éditions de l'Aube, 1995; Derrida, J., «Les Tours de Babel», en *Psyché - inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

⁴ «Entretien. Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes». Avec Antonie de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, pp. 74-85. (Trad. castellana en Derrida, J., *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, EllagoEdiciones, 2013, trad. Joana Massó y Javier Bassas, [pp. 327-349], p. 333.)

⁵ *Ibidem*, p. 333.

formulación definitiva en correlación con el cine”⁶, afirma Benjamin en *Los Pasajes*. Y en otro lugar de la misma obra: “Tener de ante mano a la vista esta idea y ponderar su valor constructivo: los fenómenos de desecho y decadencia como precursores, en cierto modo espejismos, de las grandes síntesis que vienen luego. Hay que divisar por doquier estos mundos de realidades estáticas. El cine es su centro”⁷. Para Benjamin, pues, es el análisis del fenómeno cinematográfico el que va a permitir un replanteamiento de la función crítica del arte y también de la filosofía. La novedad que aporta el cine como técnica reproductiva y su relación con la fantasmagoría proporciona una herramienta crítica de gran calado que no dejará indemne ningún ámbito de la cultura. Si en Derrida, por el contrario, el cine pierde esta centralidad, no es sólo por haberse visto arrinconado históricamente de su valor cultural por otras tecnologías sino por el desplazamiento que la deconstrucción imprime al problema de la politización del arte, y es ahí donde la espectralidad adquiere un papel decisivo. La proximidad de ambos conceptos –que es debida en gran medida a la ambigüedad de los conceptos benjaminianos que se debaten y tensan entre la tradición marxista y la apertura a un pensamiento ya postmetafísico– debe permitirnos pensar aquello que está en juego en la imagen cinematográfica y por ende en todo ámbito de la cultura que trate de resistir a la “estetización de la política”, entendida ésta como la espectacularización mediática que sirviéndose de las teletecnologías, en sus inicios el cine, ha acabado por conformar un modo de sentir y de pensar a nivel planetario que encubre la injusticia, el dominio y la pobreza de experiencia. Hallar el modo de resistir a dicha espectacularización pasa, en primera instancia, por calibrar la distancia entre el concepto crítico de fantasmagoría y el de la espectralidad. Para ello será necesario, en primer lugar, analizar algunas de las lecturas críticas que se han hecho de aquel texto fundacional de Benjamin de 1936, y de su reformulación de 1939; en segundo lugar, se tratará de pensar la cuestión y la posibilidad de un uso político y emancipador del aparato, en un primer momento el cine que es el aparato que nos ocupa aquí; para finalmente, adentrarse en el concepto derridiano de espectralidad y tratar de comprender el desplazamiento que éste supone tanto respecto a la comprensión del aparato cinematográfico cuanto a un modelo de politización liberado ya de todo orden metafísico.

Así pues, son dos las cuestiones que se tratarán de dirimir a lo largo de este recorrido: la posibilidad de un pensamiento del cine desde los aportes de la deconstrucción y la posibilidad de un pensamiento crítico exento de la configuración metafísica que los textos de Benjamin, creemos, todavía arrastran consigo a pesar de señalar ya en una nueva dirección, aquella que sin duda necesitamos para seguir pensando el arte, el cine y la experiencia más allá del empobrecimiento y la estetización a la que hoy están sometidos.

1. Aura y anestésica en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

¿Cómo leer *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*? De las lecturas que este complejo y precioso texto ha generado hay dos aparentemente

⁶ Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, trad. L. F. Castañeda, Isidro Herrera y F. Guerrero [K, 3, 3], p. 400.

⁷ *Ibidem*, [Y 1, 4], p. 684.

contradictorias que sería necesario recorrer a fin de iluminar el problema que aquí nos ocupa: la de Diarmuid Costello y la de Susan Buck-Morss. Costello⁸, contra las interpretaciones dominantes de este texto, sostiene que en *La obra de arte* Benjamin lleva a cabo un análisis de la pérdida y decadencia del aura en la época de la reproductibilidad. Así, aquello que se pierde con la aparición de las técnicas reproductivas no sería tanto el aura concebida como ese elemento fetichista propio de la obra de arte burguesa que se albergaba en su pretendida autenticidad e irrepitibilidad, es decir, aquello que Benjamin nombra en este escrito como su “valor de culto”, sino el aura concebida como una categoría fundamental de la experiencia. La decadencia del aura, tal como aparecerá definida en la “Pequeña historia de la fotografía” y retomada en el escrito de 1936 como “manifestación de una lejanía (por cercana que pueda estar)”⁹, implicaría entonces la ruina de ese momento de trascendencia del objeto que destituye al sujeto de su soberanía en la medida en que, como decía Benjamin, el objeto nos “devuelve la mirada”¹⁰. Si como declara Benjamin, en *La obra de arte*, el aura tiene su último refugio en los retratos de las primeras fotografías es porque en virtud de la primitividad del aparato, que exigía un largo tiempo de exposición en la toma fotográfica, éste permitía captar un “aquí y ahora”, ajeno tanto a la voluntad del modelo retratado como a la del fotógrafo, que desaparecerá con el perfeccionamiento de la técnica así como con la aparición del cine, el cual va a sustituir esta captura instantánea de un presente presto a desaparecer por la continuidad narrativa que se construye mediante la secuencia de fotogramas y planos. El aura de las primeras fotografías podría comprenderse entonces como aquello que Roland Barthes señalará con el nombre de *punctum* en *La cámara lúcida*: “la chispa minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado (por así decir) su carácter de imagen”¹¹. Desde este punto de vista podría decirse que la distinción que Barthes establece en este bello texto dedicado a su madre entre fotografía y cine no hace sino prolongar la crítica de Benjamin a la técnica cinematográfica y por los mismos motivos. Porque a diferencia de la fotografía, que admitiría todavía la contemplación de algo que trasciende al sujeto, el cine se limitaría a proporcionar a través del montaje de planos el entrenamiento balístico necesario para una vida urbana en la que la experiencia del *shock*, concebida como mera vivencia [*Erlebnis*], ha substituido cualquier posibilidad de experiencia [*Erfarung*]. En palabras de Roland Barthes: “en la Foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre (por lo menos éste es mi sentimiento): pero en el cine, algo ha pasado ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes”¹². Es esta sucesión continua de imágenes la que reduce la experiencia contemplativa, que permitiría estar atento a la trascendencia

⁸ Costello, D., «Aura, rostro, fotografía. Releer a Benjamin hoy», en Uslenghi, A. (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 99-140.

⁹ Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, trad. Jesús Aguirre, & 3, p.24.

¹⁰ Benjamin hace uso de esta expresión para describir el aura en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939): “Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de hacer alzar la vista”, en Benjamin, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980, p.163.

¹¹ Citado en Costello, *Ibidem*, p. 108.

¹² Barthes, R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinema/ Gallimard/ Seuil, Paris, 1980. (Trad. castellana *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2011, trad. J. Sala-Sanahuja, &33, p. 92).

del objeto (a aquello que la imagen nos devuelve como su “aquí y ahora”, su aura), a mera vivencia, experiencia balística del *shock* que no faculta al sujeto más que a una reacción ajustada a patrones de conducta predecible. Así las cosas, para Costello, la lectura apresurada que suele hacerse de *La obra de arte* y que reduce su sentido a una celebración gloriosa de la desaparición del aura como categoría del arte burgués pre-industrial debería ser cuanto menos problematizada. El “aura” es, como la mayoría de los términos benjaminianos, un concepto ambivalente que tanto puede designar el carácter cultural de la mercancía como la estructura de una experiencia en vías de desaparecer.

Por su parte, diríase que Susan Buck-Morss, en su ensayo “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”¹³, lee el texto de Benjamin a partir de su ya célebre frase final que ha devenido consigna en el terreno del arte político actual: “Éste es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le responde con la politización del arte”¹⁴. Desde esta proclama final *La obra de arte* puede interpretarse como el análisis de ese proceso de estetización de la política que técnicas reproductivas como el cine han contribuido a consolidar. El cine, junto con todas las teletecnologías de las que disponemos hoy, conformarían lo que Buck-Morss denomina un “sistema anestésico”, esto es, un sistema de explotación no sólo económico, como enseña el marxismo, sino ante todo cognitivo. Las técnicas reproductivas tendrían por finalidad adormecer el organismo como si de una droga se tratara, ofrecer impresiones fragmentarias hasta generar una realidad narcótica cuya última finalidad sería distraer nuestro aparato cognitivo de la realidad de la explotación y la injusticia a la que nuestros cuerpos están a diario sometidos. En palabras de Buck-Morss:

Estos sensoria estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total. Como resultado, a diferencia de lo que sucede con las drogas, la fantasmagoría asume la posición de un dato objetivo. Mientras que los adictos a las drogas se enfrentan a una sociedad que cuestiona la realidad de sus percepciones alteradas, la intoxicación de la fantasmagoría deviene la norma social. La adicción a una realidad compensatoria deviene medio de control social¹⁵.

Sin duda, la lectura de Buck-Morss tiene el acierto de vincular la crítica a las técnicas reproductivas que Benjamin lleva a cabo en *La obra de arte* con el concepto de fantasmagoría, central en los *Passagen-Werk*. La protohistoria del cine (los panoramas, dioramas, fantoscopios, cineoramas,... y hasta los mismísimos pasajes en los que los parisinos se paseaban ante los escaparates como si de un acuario se tratara) es conceptualizada por Benjamin en esta última obra como fantasmagoría. Pero si los aparatos reproductivos son pensados en términos de fantasmagoría, y

¹³ Buck-Morss, S., «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered», October, Vol. 62 (Autumn, 1992), pp. 3-41. Existe traducción al castellano de Mariano López Seoane en Buck-Morss, S., *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Edit., 2005, pp. 169-221 (En adelante utilizaré esta traducción para las citas).

¹⁴ Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, p. 57.

¹⁵ Buck-Morss, S., «Estética y anestésica», *op. cit.*, p. 197-198.

ésta es comprendida como una tecnoestética cuya finalidad narcótica no hace sino perpetuar la explotación, entonces la propuesta emancipatoria benjaminiana de la politización del arte va a ser interpretada, no ya en la clave nostálgica que parece medrar en la lectura de Costello, sino en una apuesta activa. La crítica de los aparatos fantasmagóricos y narcotizantes no conlleva una condena ni un regreso a ese mundo en el que todavía no ejercían su dominio sobre la experiencia de los sujetos. Contrariamente a Adorno, quien declara compungido que “cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, más estúpido y peor”¹⁶, Benjamin parece apreciar las potencialidades políticas y emancipatorias del cinematógrafo. Esto es lo que señala Buck-Morss cuando comenta *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal. Sin duda la propaganda fascista hizo un uso aurático del cine. Las masas congregadas, el líder carismático, los primerísimos planos de bellos rostros extasiados, las tomas aéreas y la música triunfante,... debían funcionar como una fantasmagoría que permitiese al espectador olvidar que el propósito mismo de ese film era la movilización para la guerra. Sin embargo puede darse también otro uso del aparato, uno que en lugar de narcotizar permitiese “restaurar la perceptibilidad” correcta que la industria cultural y el fascismo nos han hurtado, un uso del aparato técnico que contribuyese a la “comprensión sensorial del mundo exterior”¹⁷. Quizás Vertov o Eisenstein, aunque Buck-Morss no los cita aquí, encarnarían esta posibilidad que cineastas y artistas como Kluge o Godard no han dejado de explorar.

Sin embargo, hay en el diagnóstico de Buck-Morss algo que no pasará desapercibido a una mirada deconstructiva. Dos problemas filosóficos que ya no nos resulta posible eludir. En primer lugar, que la crítica a la fantasmagoría y al arte aurático se fundamenta en el presupuesto dogmático de que existe algo así como una “realidad” (“mundo exterior” en palabras de Buck-Morss) a la que tendríamos derecho y que nos es hurtada a través de las ilusiones que genera el capital, técnicas mediante; y en segundo lugar que dichas técnicas reproductivas serían susceptibles de usos diferentes, un uso anestésico propio de la industria cultural y un uso emancipatorio propio del arte politizado. El binarismo ontológico de ambas tesis debe ser puesto en cuestión aún si corremos el riesgo de ser acusados de despolitización. Pero una crítica a la estetización de la política a la altura de la experiencia contemporánea no puede eludir el riesgo de tensar el pensamiento más allá de los lugares comunes que proporcionan las lecturas instituidas. Entre la lectura de Buck-Morss y la de Costello se muestra algo que debe ser desenredado si queremos tratar de comprender las potencialidades del cine y de la crítica en general en el contexto actual.

2. Fantasmagoría y uso(s) del aparato

El concepto de fantasmagoría que Benjamin pone en escena en los *Passagen-Werk*, a pesar de su origen marxista, implica un desplazamiento respecto a la categoría de “fetichismo de la mercancía” que Marx analiza en *El Capital*. Lo que Marx designa con este término es el olvido del valor de uso de los objetos, esto es, su calidad

¹⁶ Adorno, Th. W., *Minima Moralia*, Madrid, Akal, 2004, p. 30. Sobre la relación de Adorno con el cine ver: Hervás, M., «No la toques más, Sam: Algunas notas sobre Adorno y el cine», *Revista Latente*, 9, diciembre 2011, pp. 107-117.

¹⁷ Buck-Morss, S., «Estética y anestésica», *op. cit.*, p. 218.

sensible de producto del trabajo humano, en favor de su valor de cambio que no proviene ya de la naturaleza física del producto sino del carácter social del trabajo. En el capitalismo, entonces, las mercancías adquieren su valor en función de una abstracción, tanto más cuanto el dinero opera como fetiche supremo del valor de cambio. Lo que se compra al adquirir una mercancía es su valor social, no su valor real que en principio satisfacía una necesidad. En el primer capítulo del *Capital* (“El fetichismo de la mercancía y su secreto”) Marx ejemplifica esta transformación de la cosa en mercancía mediante la imagen de una mesa bailarina:

La forma de la madera, por ejemplo, es modificada cuando se hace con ella una mesa. No por eso deja de ser la mesa menos de madera, cosa sensible ordinaria. Pero desde que entra en escena como mercancía, se transforma en una cosa suprasensible. No sólo se mantiene con los pies en el suelo, sino que se coloca sobre la cabeza, de cara a todas las otras mercancías, y saca de su cabecita de madera toda una serie de quimeras que nos sorprenden aún más que si, sin preguntarle nada a nadie, se pusiera de pronto a bailar. El carácter místico de la mercancía no nace, por lo tanto, de su valor de uso¹⁸.

Hoy es ya moneda común asumir que cuando compramos unos pantalones de una determinada marca, visionamos un film o vamos a una exposición de arte contemporáneo las más de las veces consumimos valores, fetiches, que poco tienen que ver con el valor real de la cosa. Sin embargo, esta distinción entre el valor material, de uso, y su valor de cambio reposa sobre la tesis marxista según la cual la superestructura ideológica (aquella que nos hace consumir un producto de marca, por ejemplo) es el reflejo invertido de las condiciones materiales de producción, esto es, de la estructura económica. El fetichismo de la mercancía es concebido desde este punto de vista como una reificación del valor de cambio de la cosa, una neblina ideológica que encube su valor de uso y una desnaturalización mediante la cual los hombres se ponen a bailar como la mesa y olvidan en el consumo el valor de su trabajo. La problematicidad de esta dualidad ha sido señalada a menudo. Marx hereda con esta distinción la metafísica platónica que pretendía poder distinguir los iconos de los simulacros¹⁹, lo verdadero de lo falso, las buenas de las malas copias. Es toda una historia de la metafísica la que recorre esta metáfora de la inversión que recurre a la lógica de la cámara oscura para establecer una frontera entre lo real (en este caso el valor de uso) de su imagen invertida (el valor de cambio)²⁰. No habrá que esperar entonces a *Espectros de Marx* para poner en cuestión la posibilidad de esta distinción que quisiera poder dar caza a los fantasmas. De hecho es en el seno de la misma escuela de Frankfurt que la crítica al fetichismo de la mercancía va a ser abordada de un nuevo modo. No sólo Adorno va a denunciar que no hay valor de uso que no sea a su vez valor de cambio, en la medida en que las necesidades no son naturales sino siempre ya sociales²¹, sino que el mismo concepto de fantasmagoría

¹⁸ Marx, K., *El Capital*, en Marx y Fr. Engels, *Obras Completas*, vol. 40, trad. de M. Sacristán, Barcelona-Buenos Aires- México, Grijalbo, 1976, p. 81.

¹⁹ Deleuze, G., «Platon et le simulacre», en *Logique du sens*, Paris, 1969, pp. 292-307.

²⁰ Kofman, S., *Camara obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1975.

²¹ Adorno, Th. W., «Sobre el carácter fetichista de la música» (1938), en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*. Madrid: Akal, 2009. Sobre esta cuestión ver Zamora, J. A., «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno», *Taula, quaderns de pensament*, n. 31-32, 1999, pp. 129-151.

utilizado por Benjamin señala que la relación entre ambos valores no es de “reflejo” (invertido) sino de “expresión”. Así por ejemplo en el *Konvolut K* de los *Passagen-Werk* podemos leer:

Sobre la tesis de la superestructura ideológica (...) Pues si la cuestión es: si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces – prescindiendo por completo de la pregunta por la causa de su formación– hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no en su reflejo, aunque el estómago pueda ‘condicionar’ causalmente el contenido²².

El fetichismo de la mercancía, es decir la reificación del valor de cambio, debe ser comprendido entonces como la expresión de las condiciones materiales de producción. Aquello que Marx designaba como ese elemento suprasensible o místico añadido a la cosa no es más que el sueño de un estómago demasiado lleno o demasiado vacío que halla en el valor de cambio el modo de expresarse. Este paso de la estructura del reflejo (la cámara oscura) a la de la expresión (el estómago que sueña mesas bailarinas) es lo que permite a Benjamin precisar el concepto de fantasmagoría más allá del fetichismo de la mercancía. Es de este modo que en el *Exposé* de 1939 puede proponer como tarea de los *Pasajes* lo siguiente: “Hay que mostrar cómo esas creaciones no sólo son transfiguradas de manera ideológica en la reelaboración teórica, sino que lo son de manera sensible ya en la presencia directa. Se presentan como fantasmagorías”²³. Los espectáculos visuales del siglo XIX, toda esa proto-historia del cine que Benjamin da a ver en los *Pasajes*, deben ser interpretados no sólo como mercancías, arte aurático, narcóticos cuya función consiste en distraer a las masas de su realidad material aportándoles una realidad colectiva compensatoria, tal y como parece sostener Buck-Morss, sino más bien como “ensoñaciones colectivas” en las que la realidad material expresa así mismo el sueño utópico de una sociedad sin clases. Esta es, por ejemplo la tesis que Margaret Cohen va a oponer a Buck-Morss²⁴. La fantasmagoría no es únicamente el producto ideológico de las condiciones materiales de explotación sino también un arma para el pensamiento crítico a punto de liberarse de su configuración metafísica que pretendía poder distinguir entre realidad e ideología bajo la estructura categorial de la inversión y el reflejo. El uso que Benjamin hace de Freud al pensar la fantasmagoría como ensueño no desemboca en una lógica de lo reprimido, sino a considerar que la realidad material produce espectáculos tecnológicos que en la medida en que albergan el sueño de una vida reconciliada se presentan como un medio de iluminación para la crítica. Recuperar dichas iluminaciones que las fantasmagorías procuran conformaría la totalidad del proyecto arqueológico de los *Passagen-Werk*.

Si regresamos ahora a *La obra de arte* y tratamos de leerla desde la perspectiva

²² Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., [K 2, 5], p. 397. (El subrayado es nuestro).

²³ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 50 (seguimos aquí la traducción de Zamora en el artículo citado, nota 18).

²⁴ Cohen, M., «Benjamin's Phantasmagoria», en *New German Critique*, Nº 48 (Autum, 1989), pp. 87-107, p. 99 y ss.

abierta por los *Pasajes* parece dudoso seguir manteniendo que lo que se halla allí es una crítica sin más al arte aurático pre-industrial y una denuncia de las técnicas reproductivas que producen un arte fetichizado que recupera el aura, a través del *star system* por ejemplo, como narcótico para las masas. La tesis de Buck-Morss se sostiene poco, aunque no le falten razones para afrontar este texto del modo como lo hace. Es bien cierto que en Benjamin hallamos siempre esta ambigüedad, por ejemplo cuando declara acerca del cine que “Su naturaleza ilusoria es una naturaleza de segundo grado, es un resultado del montaje. (...) El aspecto libre de aparatos, que es el propio de la realidad, es aquí sin duda lo más artificial y, en el país de la técnica, el espectáculo de la realidad inmediata es como un trébol de cuatro hojas”²⁵. En este fragmento Benjamin reproduce literalmente el modelo de la crítica ilustrada que pretende poder separar lo real (el trébol de cuatro hojas) de la artificialidad que procura la técnica. Pero seguir esta línea de reflexión nos llevaría directamente a Debord y a su crítica de la sociedad del espectáculo.

De hecho, una lectura en paralelo de *La obra de arte* y los *Pasajes* consiente en dar a ver dos modos de crítica o de politización del arte que han tenido su lugar, y lo siguen teniendo, en las prácticas artísticas contemporáneas. De un lado, allí donde se siga una lectura como la de Buck-Morss, que entiende la fantasmagoría cinematográfica como narcótico, la crítica estará siempre presa de la lógica de la alienación. Este sería el caso de Debord y de las prácticas situacionistas. El *détournement* operaría como una forma de politización del arte que trataría de hacer visible aquello que el espectáculo-anestesia oculta. La subversión de los códigos publicitarios y culturales en general mediante un uso desviado del aparato, o de lo que hasta el presente el aparato ha producido, desvelaría el macabro juego del capital convertido ya en mero espectáculo. Se trataría, entonces, de una inversión de la inversión que opera la ideología mediante la imagen narcótica y aurática, un desvío de la inversión invirtiéndola. La otra posibilidad de un uso politizado del aparato, y que estaría quizás más acorde con la tesis benjaminiana de la carga crítica y emancipadora de la propia fantasmagoría, sería la planteada por Didi-Huberman²⁶. Aquí, la posibilidad de un uso crítico de la propia fantasmagoría hallaría su lugar. Si la fantasmagoría no es un mero simulacro que oculta lo real sino el sueño, y por lo tanto, la expresión inconsciente de lo real, entonces trabajar en su interpretación sería la única posibilidad certera. Pero la interpretación de los sueños colectivos no puede devolver a la realidad en cuanto a tal. La imagen dialéctica –a la que Benjamin apelaba aún en el *Exposé* de 1935 pero que abandonó debido a las críticas de Adorno²⁷– recupera así su cometido ligado a la noción de fantasmagoría. Las fantasmagorías condensan sueños emancipatorios que sólo es posible dar a ver mediante el uso del montaje. En las fantasmagorías esos sueños adquieren la consistencia de la supervivencia, por encima o por debajo de los hechos históricos, que el historiador debe actualizar. La imagen dialéctica que consistiría en ese poder de relámpago capaz de desmontar la historia aparecería, como una fulguración, a través del montaje de las propias fantasmagorías. Es así que es posible comprender, por ejemplo, el elogio de Benjamin a Döblin en su reseña de *Berlin, Alexander Platz* cuando se pronuncia a favor del montaje que vierte la novela en narración:

²⁵ Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, 42-43.

²⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriano Hidalgo Ed, 2005.

²⁷ Tiedeman, R., «Dialéctica en reposo. Una introducción al Libro de los pasajes», en *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, *op. cit.*, p. 314.

El principio estilístico de este libro es el montaje. Folletines pequeño-burgueses, historias de escándalos, accidentes, sensaciones de 1928, canciones populares y anuncios publicitarios atraviesan el texto. El montaje hace estallar la “novela”, tanto en la estructura cuanto en el estilo, y abre nuevas posibilidades, genuinamente épicas. Sobre todo en la forma. El material del montaje no es arbitrario. El montaje legítimo se basa en el documento. El dadaísmo, en su lucha fanática contra la obra de arte, transformó, a través del montaje, a la vida cotidiana en aliada. Aunque de manera insegura, proclamó el exclusivo señorío de lo auténtico. El cine, en sus mejores momentos, hizo gestos para acostumbrarnos al montaje²⁸.

Este es también el contexto en que debe comprenderse su defensa de Einsenstein²⁹, pero es sobre todo la mejor forma de encarar la lectura de los *Pasajes*, toda vez que somos guiados por la anotación del *Konvolut N* donde Benjamin expone su propia metodología histórica y crítica del siguiente modo: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”³⁰. El montaje, literario o cinematográfico, no opera entonces al modo de un *détournement*. Los sueños no se interpretan para dar a ver su verdad oculta. Los sueños, las fantasmagorías, se usan como documentos ensamblados. Hay, en primer lugar, por parte del filósofo-historiador, una recuperación de los materiales históricos, un desmontaje de la pretendida historia continuista para dar a ver lo que se velaba en sus intersticios, que no es su verdad, sino a la vez, otros sueños. Es en este sentido que la denominada “dialéctica en suspenso” opera al mismo tiempo como sueño y despertar, como pasaje de la imagen estática que nos ofrece la historia consolidada y la industria cultural, al umbral hacia tiempos heterogéneos. La imagen dialéctica –que Benjamin desde esta perspectiva no abandona en favor de la fantasmagoría, sino que encuentra otro nombre para su formulación– ofrece una suerte de “despertar” que no se desvincula nunca del sueño en la medida en que no nos devuelve a la percepción correcta de lo real, como querría Buck-Morss, sino que únicamente restituye el complejo espesor que la fantasmagoría ocultaba en su primera aparición³¹.

Un uso del montaje de este tipo podríamos hallarlo, por ejemplo, en *Histoires du cinema* (1988) de Godard, pero también en muchas de las prácticas del arte decolonial que emplean los documentos y materiales históricos no tanto para desvelar la verdad del colonialismo sino con el fin de confrontar sus sueños, así como los deshechos

²⁸ Benjamin, W., «Krisis des Romans: zu Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’», en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schwäppenhauer, Frankfurt a. M., Suhrkamp, t. III (*Kritiken und Rezensionen*), 1981, pp. 230-236. (Disponible traducción on-line de Luis Ignacio García:

²⁹ Benjamin, W., «Réplica a Oscar A. H. Schmitz», *Obras*, Madrid, Abada, 2009, libro II, vol. 2, p. 371.

³⁰ Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, op. cit., N 1 a, 8, p. 462.

³¹ “El *despertar* designa un conocimiento del pasado que se ha liberado del falso velo de la fantasmagoría, pero que, a su vez, evita la ilusión simétrica del alzar el velo para apresar el pasado ‘como realmente sucedió’. El conocimiento no se libera de una totalidad semántica para caer en otra, sino que habita en la tierra de nadie entre ambas, en el ‘umbral’ infranqueable del recuerdo.”, Delgado Rojo, J. L., «La verdad de las cosas pasadas. Notas sobre la noción de fantasmagoría», en Kuffer, P. y Llevadot, L. (ed), *Enrahonar*, n. 58, 2017, p. 106 (pp. 101-110).

y harapos que la violenta historia de la colonización dejó tras sus pasos³². Es el concepto de fantasmagoría acuñado por Benjamin en toda su ambigüedad el que, al desplazar y otorgar espesor a la idea del fetichismo de la mercancía, va a originar usos emancipatorios de aquellos aparatos que, concebidos quizás para adormecer, contribuyen empero mediante su ensamblaje a un cierto despertar no exento de ensoñación.

Y sin embargo, sea como *détournement* o como montaje dialéctico, sería necesario llevar un poco más lejos la interrogación que abren las estrategias críticas heredadas de los textos benjaminianos y preguntarse en el vértice de su legado si acaso haya realmente un uso no ideológico del aparato, si existe de veras un uso emancipador de la técnica. Pero para poder pensar esta posibilidad sería quizás necesario dejar de concebir el aparato cinematográfico en términos de fantasmagoría y tratar de aprehenderlo desde la noción de espectralidad. Es aquí donde la deconstrucción podrá guiarnos y es desde aquí desde donde quisiéramos ahondar la problemática abierta por Benjamin acerca de la necesidad de la politización.

3. Un aparato espectral

Es sin duda un buen heredero de Benjamin quien contra todo pronóstico nos ofrece la pista para seguir indagando en esta cuestión. A propósito de los posibles usos del aparato Jean-Louis Déotte comenta lo siguiente:

Vemos que Benjamin no se hace la pregunta por el uso de este objeto técnico que es el médium. ¿Es que acaso el tema del uso de este objeto técnico sería aquí pertinente? (...) Como lo remarca más tarde Simondon en su texto *Del modo de existencia de los objetos técnicos* (1989), la cuestión del uso no permite caracterizar la tecnicidad de un objeto técnico (...). Si queremos pensar estos aparatos por ellos mismos, no hay que reducirlos a su uso, ya que finalmente, aparatos muy distintos pueden servir para las mismas tareas (ej: comunicación...). Debemos preguntarnos por su funcionamiento y no por su uso; es decir, estudiar la lógica propia de los aparatos culturales en tanto objetos técnicos. Es a este tipo de análisis que se consagra Benjamin, tanto en su *Pequeña historia de la fotografía* como en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³³.

Si la cuestión del uso no es aquí relevante, si de lo que se trata, tanto en Benjamin como para nosotros hoy —sea quien sea ese nosotros— es de pensar la lógica misma del aparato, entonces *La obra de arte* es susceptible todavía de otra interpretación. Desde este punto de vista Benjamin en este texto no ofrecería ni una denuncia del arte fetichizado ni una lamentación nostálgica por la pérdida del aura sino antes bien una ontología del cine, un análisis de lo que el aparato cinematográfico puede

³² Sobre la relación entre este concepto de montaje benjaminiano y el de Godard, ver: Taccetta, N., «Historia/Histoire(s). Las imágenes de Walter Benjamin y Jean-Luc Godard», *Toma Uno*, n. 2, 2013, pp. 87-102. Un ejemplo de arte decolonial que haría este uso del montaje lo hallamos en *Black Mirror / Espejo Negro: Suites Fotográficas, 2007-2008*, de Pedro Lasch, y, en general, en la mayor parte de las obras comentadas por Walter Mignolo en «Aisthesis decolonial», *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, Vol. 4, N° 4, enero-junio, 2010, pp. 10-25, 2010.

³³ Déotte, Jean-Louis, «Walter Benjamin, la cuestión de la técnica y el cine», en *Qué es un aparato estético*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012, p.81-82.

y no puede en cuanto a tal. Es en el epígrafe 11, aquél en el que se afirmaba que “en el país de la técnica, el espectáculo de la realidad inmediata es como un trébol de cuatro hojas”³⁴ donde Benjamin, a la vez que parece sucumbir al modelo de crítica ilustrada, ofrece las claves para asir el cine en su doble faz de huella, procurada por la toma, y montaje, la ilusión de segundo grado que se confecciona en el estudio. El cine, al menos en su versión clásica de imagen-movimiento³⁵, va a poder definirse en este sentido como el arte de componer “fragmentos de realidad” sobre un plano rectangular fijo (la pantalla) de modo que pueda dar ilusión de continuidad. A lo largo de *La obra de arte* Benjamin analiza a vueltas ambos aspectos. En tanto aparato de registro el cine se vincula de algún modo a lo real pero lo hace, dice Benjamin, como lo hace el cirujano, a través de una intervención violenta y fragmentaria en el cuerpo de lo real alejada del respeto y la distancia que el mago practicaba con la imposición de sus manos: “Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara”³⁶. Sin embargo la similitud entre la toma del cineasta y la intervención del cirujano no debería llevarnos a constatar simplemente la pérdida del aura ya que Benjamin aprecia también en la toma misma de la cámara una posibilidad ontológica del aparato de gran alcance: el inconsciente óptico. En uno de los fragmentos más bellos que se han escrito sobre el cine Benjamin describe de este modo dicho inconsciente:

Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con la dinamita de sus décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas³⁷.

La cámara con su aparato de registro amplía nuestra percepción de lo real, pero esta ampliación descubre en realidad otra naturaleza, enriquece nuestro mundo perceptivo en tanto se inerva en nuestros propios cuerpos. A partir de la invención del cine no veremos ya más del mismo modo pues una segunda naturaleza se nos ha ofrecido a la mirada. El mundo carcelario de oficinas y tabernas saltó por los aires para abrir la sensación a nuevos e improbables afectos. Así como el psicoanálisis pudo mostrar el inconsciente pulsional, el cine en su mera faceta de toma fotográfica en movimiento nos ha revelado el inconsciente óptico. Este elemento es importante porque nos habla del potencial emancipador del propio aparato más allá de su uso. En su ontología, por su lógica interna, el cine tendría para Benjamin una capacidad mimética, incluso una función redentora en tanto sería capaz de registrar sedimentos de experiencia que escapan a la racionalidad económica del mercado³⁸. Podría decirse, en cierto modo, que en el cine el aura de las primeras fotografías sobrevive a través del inconsciente óptico, “algo de lo real chamusca” su condición de imagen.

Pero el cine es también montaje, y es aquí donde Benjamin, afortunadamente, se

³⁴ Benjamin, W, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, p. 43.

³⁵ Deleuze, G., *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

³⁶ Benjamin, W, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, p. 43.

³⁷ Benjamin, W, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, p. 47-48.

³⁸ Esta es la tesis que defiende el bello trabajo de Miriam Hansen, «Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'», *New German Critique*, N. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987), pp. 179-224.

muestra de nuevo ambivalente. Por una parte el montaje desmenuza y fragmenta la interpretación del actor, recompone de manera artificiosa lo que ha sido filmado en momentos y lugares bien distantes, y es esta composición en la sucesión que ofrece una continuidad del todo artificial pero que naturalizamos a fuerza de repetición, que el cine, como decía Duhamel, “no nos deja pensar”³⁹. El cine piensa por nosotros, nos ofrece, como la novela y a diferencia de la narración, un sentido unívoco bien calculado. Ésta es la denuncia que reencontraremos en Adorno, Artaud y Roland Barthes, y que halla su primera formulación práctica en el efecto Kuleshov⁴⁰. Pero a su vez, como hemos visto a propósito de los *Pasajes*, el montaje es también aquello que permite mostrar, no ya la realidad fuera de estudio, sino ese “futuro anterior”⁴¹ depositado en las ruinas de las fantasmagorías, y que impele a Benjamin a abandonar el modelo marxista de crítica concienciadora para emprender una crítica redentora⁴².

Y sin embargo la confianza de Benjamin en el montaje debiera ser matizada tanto como la supuesta potencialidad ontológica de la toma cinematográfica para captar algo de lo real. Es en este punto donde parece necesario hacer intervenir, finalmente, el concepto derridiano de espectralidad. ¿A qué apunta Derrida cuando afirma que “la experiencia cinematográfica pertenece de parte a parte a la espectralidad” o que el cine es un “arte de fantasmas”? Si prolongamos el análisis ontológico del aparato que Benjamin nos ofrece en *La obra de arte* y lo ubicamos dentro de la conceptualidad que aporta la deconstrucción veremos aparecer un pensamiento del cine que no se distingue de un pensamiento de la huella y del injerto.

Cuando Derrida habla de huella a propósito del cine (“La experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad, que yo vinculo a todo lo que se ha podido decir del espectro en psicoanálisis –o a la propia naturaleza de la huella”) dice otra cosa que el mero registro de algo de lo real, de un “aquí y ahora” capaz hacer estallar la imagen. La huella no lo es de una realidad exterior, de una presencia o referente que la toma cinematográfica sería capaz de captar. La huella lo es de una realidad que nunca se ha dado en su presencia. Lo que capta la cámara es la singularidad absoluta del otro o de lo otro, el modo en que ese otro se ha hundido ya en el pasado en el momento mismo de su aparición. Lo que la toma registra no es ni algo vivo ni algo muerto sino, dirá Derrida, la *supervivencia* de lo que tuvo lugar, la inmediatez de un ahí sin presencia representable⁴³. Quisiéramos creer que la cámara captura el referente en su presencia inmediata correspondiendo al deseo inconfesado de olvidar el artificio ontológico de la técnica, el cual sin duda participa a sabiendas de su potencial de credibilidad. También Barthes en *La cámara lúcida* jugaba con este ideal, el del “realismo absoluto” que él oponía al realismo relativo del espectáculo. Este último sólo sabría ofrecer en su toma la imagen estereotipada de lo real, las identidades de los sujetos fotografiados, pero el “aquí y ahora”, el “esto ha sido” que Barthes cifraba como el *punctum* de la fotografía más allá del *studium*,

³⁹ Duhamel, G., *Scènes de la vie future* [1930], Fayard, Paris, 2003.

⁴⁰ Adorno, Th., *Minima Moralia*, op. cit., p. 30; Artaud, A., *La vieillesse précoce du Cinéma*. Les Cahiers Jaunes, n° 4, 1933; Barthes, R., *La cámara lúcida*, op. cit., p. 92.

⁴¹ La historiografía materialista de Benjamin, que trata de rescatar aquello que fue depositado en la historia pero que la historia no ha cumplido, un futuro sito en el pasado que sólo es alcanzable por interrupción, en lugar de someterlo a la teleología histórica, está directamente relacionada con la cuestión del mesianismo que no podemos desarrollar aquí. Remitimos para ello a Rosás, M., *Mesianismo en la filosofía contemporánea*. De Benjamin a Derrida, Barcelona, Herder, 2016.

⁴² Habermas, J., «L'actualité de W. Benjamin», en: *Revue d'Esthétique*, Paris, Privat, 1981, No. 1, p. 121 y ss.

⁴³ Derrida, J., *Artes de lo visible*, op. cit., p. 333.

es decir, de todos aquellos elementos contextuales y culturales que nos permiten entender la imagen, sería el índice del realismo absoluto que se reclama para la fotografía y del que el cine sería incapaz en virtud de su movimiento y continuidad. “Llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”⁴⁴. Sin embargo, hay un momento en el libro de Barthes sobre la fotografía en que este *punctum* deja de apuntar a lo real para señalar a la espectralidad y toda la lógica inestable que el texto trataba de sostener se viene abajo, es cuando comenta el retrato del joven Lewis Payne condenado a muerte y fotografiado por Gardner. Ese momento estaba en realidad preparado. Ya al inicio de *La cámara lúcida* Barthes había introducido toda la ambigüedad que haría temblar el realismo absoluto al vincular imagen fotográfica con el espectro, antes incluso de que el *punctum* hiciera su aparición: “Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”⁴⁵. El retorno de lo muerto es ya desde el principio el elemento ontológico de lo fotográfico. Lo que se registra no es lo real sino “un pequeño simulacro”, el *spectrum* del objeto. La espectralidad como condición ontológica de la toma fotográfica va a adquirir todo su espesor en el momento en que Barthes comenta la fotografía de ese joven condenado a muerte que fue Lewis Payne, es entonces cuando se le revela un nuevo sentido para el *punctum*:

Ahora sé que existe otro *punctum* (otro ‘estigma’) distinto del ‘detalle’. Este nuevo *punctum* que no está ya en la forma, sino que es intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ‘esto-ha-sido’, su representación pura./ En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al senador del Estado norteamericano, W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la hora. La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose, la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir. Me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.⁴⁶

A pesar de las ambigüedades que cruzan el texto de Barthes, éste descubre la condición espectral del aparato fotográfico que Derrida atribuirá también al cinematógrafo. Lo que se fotografía no es el objeto sino el tiempo al que éste está sometido. Toda fotografía anuncia la inminencia de la muerte, la muerte que atraviesa la vida de parte a parte. El estremecimiento que produce observar la fotografía de algún ser amado que ya no está se debe a que sabemos que en ese preciso momento se captó su condena a muerte, justo porque todos nosotros, como Lewis Payne,

⁴⁴ Barthes, R., *La cámara lúcida*, op. cit., p. 91.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 107.

estamos condenados a muerte y portamos esta condena durante la vida. Pero el horror es todavía más intolerable cuando en lugar de una fotografía accedemos a la visión de un video en el que el desaparecido estaba todavía vivo. Aparentemente vivo en la imagen, la cámara capturó, a pesar de ello, su hundimiento en el tiempo. La supervivencia de la imagen cinematográfica anuncia la catástrofe tanto como la fotografía a la vez que hace retornar a lo muerto: “El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos explica aquello de lo que no se vuelve, nos explica la muerte”⁴⁷. El cine enseña que no hay pura vida, como no hay registro de lo real ni siquiera abigarrado en el “inconsciente óptico”, sino una vida siempre atravesada ya por la muerte por venir y jalonada por la convivencia con los muertos que reaparecen. En cada imagen fotográfica o cinematográfica se muestra aquello que Derrida llama a menudo la sobre-vida [*survie*]⁴⁸. Quizás fue Gorki el primero en percatarse del carácter fantasmagórico del cine cuando en 1896 al ver un film de los Lumière confesó haberse sentido sobrecogido por ese “reino de sombras” del que la vida estaba ausente⁴⁹. A Gorki le horroriza la espectralidad del cine, la danza de cuerpos sin color ni voz, la apariencia de vida, el simulacro. Este reino de sombras no era ya el de la fantasmagoría ni estaba prefigurado en la proto-historia del cinematógrafo. Si tantísimas películas han explorado el mundo de los muertos, los zombies, los vampiros, los reaparecidos, los espectros, ... si todo un género de terror ha podido surgir y producirse como espectáculo, habrá sido siempre de manera anecdótica y meramente temática, pero sólo por no haber dado con la verdadera intuición que estaba en su origen, el carácter espectral del aparato. Pocas películas habrán hecho coincidir su tema y su dimensión estructural, quizás *Vampyr* (1932) de Dreyer o *Los muertos* (1987) de John Huston. Aún así en todo film habita una condición fantasmal que no tiene que ver tanto con un sueño emancipatorio colectivo ni con pura ideología enlatada, sino con su capacidad para filmar el tiempo y la supervivencia. Es lo *Unheimlich*, lo siniestro, que habita la imagen cinematográfica como su condición constitutiva y es en este sentido que el concepto de espectralidad viene a desbordar el de fantasmagoría. Si Derrida ha podido hacer un uso más amplio de este semi-concepto, si la espectralidad señalaba en *Espectros de Marx* una lógica del asedio, una dimensión del tiempo que venía a desencajar el presente pleno, la permanencia de un pasado que insiste en quedarse abierto pero que exige una respuesta aquí y ahora⁵⁰, es sin embargo en el cine donde lo espectral encuentra su concreción. El concepto de espectralidad implica en Derrida un vuelco de lo ontológico, el paso de una ontología que pretende decir el ser y el no ser, a una *hauntologie* (término homófono en francés) que señala la posibilidad de la no-presencia en lo presente, la imposibilidad de pensar el tiempo en su plena contemporaneidad consigo mismo, puesto que éste está ya siempre jalonado por el pasado y el porvenir⁵¹. Sin embargo, lejos de aplicarse desde fuera un concepto filosófico genérico a un caso singular como

⁴⁷ Derrida, J., *Artes de lo visible*, op. cit., p. 339.

⁴⁸ Derrida, J., *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris, Galilée, 2005.

⁴⁹ Máximo Gorki, «El reino de las sombras», en Harry Geduld, *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, págs. 17-20. Sobre esta cuestión ver también, Oubiña, D., *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial, 2009.

⁵⁰ Derrida, J., *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, Galilée, 1993 Trad. castellana, *Espectros de Marx*, Trotta, Madrid, 2003, trad. J. M. Alarcón y Cristina de Peretti, p. 31.

⁵¹ Para un análisis del concepto de espectralidad en Derrida, ver Balcarce, G., «Algunas reflexiones sobre la espectralidad en el pensamiento de Jacques Derrida», *Convivium. Revista de filosofía*, Barcelona, N° 29-30, 2016-2017, pp. 201-214.

lo pueda ser el cine, la espectralidad dice la condición misma del cinematógrafo y revela algo esencial del aparato que la fantasmagoría no permitía comprender. Allí donde se apuntaba al aura como fetiche, en la versión más fácilmente politizada de *La obra de arte*, o bien allí donde se salvaguardaba la función emancipatoria de la fantasmagoría siempre que ésta fuera sometida al montaje dialéctico, en una lectura de la *La obra de arte* cruzada por los *Pasajes*, la espectralidad cinematográfica reanima el concepto benjaminiano de aura en su dimensión experiencial. Derrida dice del espectro lo mismo que Benjamin a propósito del aura, que nos devuelve la mirada, “ça nous regarde”⁵². En la imagen cinematográfica algo nos mira, nos concierne: es el tiempo. El “efecto visera” del espectro, del que habla Derrida en *Espectros de Marx*, advierte de un sentirnos vistos por una mirada que nunca será posible cruzar con la nuestra, es también la mirada del cine, la de sus fantasmas, infinitamente reproducible y dirigida siempre a la soledad del espectador. Es así mismo, como en el caso del aura, una experiencia de destitución de la soberanía del espectador. Algo nos mira, nos afecta, para retornarnos a nuestra condición de supervivientes. Hay que devolverle la dignidad a la lectura de Costello en este punto. No para regodearse en la melancolía condenada a lamentar por siempre la desaparición del aura en manos de la tecnología, sino para exactamente lo contrario, para descubrir en el aparato la dimensión emancipadora de su carácter aurático justo en la medida en que nos restituye a la experiencia de una temporalidad ajena a las lógicas del capital y su activismo tan vital y desenfrenado. La politización del cine tendrá quizás que abandonar a partir de este momento su escaramuza con lo real para dirigirse hacia aquello que sólo debe a su propia lógica interna: la capacidad para filmar el tiempo de la supervivencia.

En lo que atañe al montaje las declaraciones de Derrida son aún más exiguas, y sin embargo apuntan a una cuestión esencial. Cuando el entrevistador de *Cahiers du cinéma* le recuerda que el cine es también montaje, Derrida responde que el montaje es precisamente el vínculo decisivo entre el cine y la escritura deconstructiva: “la escritura está como inspirada y aspirada por esa ‘idea’ de montaje (...) El corta-pegas, la recomposición de los textos, la inserción cada vez más rápida de citas, todo lo que permite el ordenador, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente”⁵³. Pero lo interesante no es tanto la similitud que Derrida aprecia en este punto entre la escritura y el cine, pues es obvio que desde un punto de vista deconstructivo el cine es también una escritura⁵⁴, de ahí su capacidad para la supervivencia, sino la idea de que el cine en tanto montaje debe hacer uso de los mismos recursos estilísticos que la literatura contemporánea ha puesto en obra para obstruir el sentido: los ritmos, los injertos de citas, las inserciones, los cambios de tonos, de lenguas, de cruces entre disciplinas y artes,... pero sobre todo destaca en este punto el recurso del anacoluto. Derrida hace referencia a este recurso cuando se le pregunta acerca del film de Safaa Fathy y *Turner les mots*:

Lo que cuenta en la imagen no es simplemente lo que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica

⁵² *Ibidem*, p. 20-21.

⁵³ Derrida, J., *Artes de lo visible*, op. cit., p. 341-342.

⁵⁴ “Creo que la palabra y la imagen son textos, son escrituras”, Derrida, J., “La danza de los fantasmas. Entrevista con Mark Lewis y Andrew Payne”, en *Artes de lo visible*, op. cit., p. 321.

de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esta zona de invisibilidad que apremia la visibilidad. Y en esta película, la técnica de interrupción es muy erudita –a este respecto hablo a menudo, y Safaa Fathy también, de anacoluto⁵⁵.

El anacoluto es esa figura retórica que consiste en la interrupción de un sintagma gramatical por otro antes de que el primero haya acabado. En su lógica interna, un montaje anacolútico, subvertiría en su raíz la presunta narratividad del aparato cinematográfico. Si el montaje de planos lo que invisibiliza es el corte entre ellos con el fin de ofrecer una ilusión de continuidad que refuerza el sentido calculado del film ahí donde en realidad sólo hay discontinuidad y costura, el anacoluto, las elipsis, los injertos darían a ver el intersticio sobre el que la película se asienta para disimularlo. El problema del montaje cinematográfico, en este sentido, no es tanto la experiencia del *shock* que Benjamin denunciaba, sino algo que ya aparecía en *El narrador* cuando se lamentaba de los efectos empobrecedores de la novela para la experiencia moderna: la sobresaturación del sentido. Si, como decía Adorno, cada vez que vamos al cine salimos más estúpidos y peores, es porque el efecto de sentido que proporcionan la mayor parte de films, comerciales y no tan comerciales, es tan básico, tan facilito de interpretar, que apenas queda lugar para la experiencia y el pensamiento. El único modo de resistir a la narratividad del aparato cinematográfico es haciendo un contra-uso del montaje que es en realidad el uso que su misma lógica proporciona. En este sentido, a pesar de Benjamin, Einsenstein escaparía tan poco a dicho reforzamiento del sentido a través del montaje de atracciones como su contrincante ideológico, Griffith, y su montaje en paralelo. El problema del cine no es ideológico, es estructural, o mejor, es estructuralmente ideológico al estar dominado por una pulsión de unidad –ajena a la fotografía– que sólo mediante técnicas de interrupción, que le son tan propias como la supuesta narratividad, podría evitar. Quizás una obra como *Ici et Ailleurs* (1976) de Godard, que interrumpe y desmiente el sentido primero y pretendidamente revolucionario que en un primer momento ofrecía el film, sería un buen ejemplo de este procedimiento. Allí donde el anacoluto y la elipsis cosen y descosen el montaje filmico, incumbe al espectador hilvanar un sentido que por respeto a su inteligencia no se le debería haber ofrecido jamás. Ésta era ya la experiencia que procuraba la narración, tal y como Benjamin la concibe, y que la novela arrasa con su necesario final, síntoma inequívoco de esa grosería tan moderna que consiste en proporcionar el sentido al lector⁵⁶. Por el contrario, corresponde al espectador, cuando el cine está atento a la producción de sus condiciones de posibilidad, decidir acerca de su trato con los fantasmas. Abandonar el concepto de fantasmagoría en favor del de espectralidad, promover una lectura de *La obra de arte* que subraye el análisis ontológico del aparato que Benjamin ofrece allí, en lugar de una lectura melancólica o politizada en un sentido demasiado clásico, atender a lo que Derrida muestra acerca de la naturaleza del cine más allá de su mirada generalizante, permite comprender aquello que en la imagen cinematográfica está en juego, el hecho de que su politización no pueda eludir una confrontación lúcida con sus condiciones estructurales de producción. Es la experiencia misma, de la que Benjamin lamentaba su empobrecimiento y dispersión, lo que está comprometido en nuestro modo de leer y escribir los textos, y los films.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 345.

⁵⁶ Benjamin, W., *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

4. Politización del cine, del arte, del pensamiento... (A modo de conclusión)

Medir la proximidad y la distancia entre el concepto de fantasmagoría y el de espectralidad permite dar a ver, de una parte, la especificidad ontológica del cinematógrafo, y a su vez ocasionar un viraje en el posicionamiento crítico de todo arte y de todo pensamiento que trate de resistir aún hoy a la estetización de la política. El cine no puede seguir siendo pensado como aparato ideológico, mercancía fetiche que ocultaría las condiciones reales de producción. Primero, porque ello daría lugar a un arte concienciador, soberano y señor del sentido, cuyo propósito sería dar a ver lo real y que en virtud de ello debería, o bien eludir su carácter ficcional (aquí podríamos situar ese anti-cine, Ken Loach a la cabeza, que no pone en cuestión su propio modo de producción), o bien utilizarlo, a través del montaje, para subrayar el sentido (anti-capitalista) que se quiere transmitir (Einseinstein como fundador). Y en segundo lugar porque el aparato no esconde nada, es en todo caso expresión, y no reflejo, de las condiciones sociales de producción. Es aquí donde la idea benjaminiana de la fantasmagoría opera una mutación en el posicionamiento crítico introduciendo la posibilidad de un uso político del aparato que permite pasar de su modelo ilustrado al de la crítica redentora. Sin embargo, comprender el cine como fantasmagoría conduce necesariamente a la problemática del uso, un uso politizado o no, y al hacerlo ese carácter ontológico del cine que Benjamin descubría en *La obra de arte* queda minimizado en favor de una politización que siempre permanecerá externa a la singularidad, ya de por sí política, del aparato mismo. La espectralidad, por el contrario, viene a recordar que no hay realidad exterior al aparato, que lo real se da ya siempre a través de él, aunque fuese ese aparato tan antiguo que es el lenguaje. Derrida llama a esto la “hechura ficcional” de lo real, la constatación de que lo real es ya de por sí un artefacto⁵⁷. De ahí que un cine político, un arte político, no pueda recurrir nunca a la presencia, ni siquiera comprendida como inconsciente óptico, para denunciar la falsa representación. La distinción que Benjamin apenas sostiene en los *Passagen-Werk* entre huella [*Spur*] y aura: “La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros”⁵⁸, mantiene intacta la creencia en la presencia y en la actitud soberana que sueña con “hacerse con la cosa”. Si el cine tiene algo que enseñarnos es que no hay apoderamiento posible, aún menos empoderamiento, que no sea la réplica exacta de lo que el aura y la huella, la huella como aura y espectro, vienen a arruinar. El cine, en su condición de huella y montaje, se las ha de ver con el tiempo y el sentido. El paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo que Deleuze describe en su historia ontológica del cine⁵⁹ se explica a partir de este hallazgo, el de la capacidad del cinematógrafo para someter el montaje minimizándolo al descubrimiento de tiempos heterogéneos mediante el plano. Es ahí, y no en su capacidad mimética, donde el cine puede ser redimido como medio de experiencia. El cine no es político porque trate de temas políticos ni tampoco porque mediante el uso del montaje ofrezca un sentido contrario al del discurso dominante. Cine político será aquel que trabaje desde dentro sus condiciones de posibilidad,

⁵⁷ Sobre esta cuestión ver Rocha, D., “La imagen y el fantasma”, en *Escritura e imagen*, Vol. 6, 2010, pp. 73-85.

⁵⁸ Benjamin, W, *Libro de los Pasajes*, op. cit., [M 16 a, 4], p.450.

⁵⁹ Deleuze, G., *L'Image-Temps*. *Cinéma* 2, Minuit, Paris, 1985.

que subvierta la lógica narrativa estereotipada de un aparato que ha devenido medio de control social y de empobrecimiento de la experiencia. Desde esta perspectiva un film como *Caché* (2005) de Haneke, que cuenta que en algún punto el futuro ha sido fotografiado y, cual exigencia espectral, reclama una revelación que en la película nunca se podrá dar, sea acaso más político que *La sociedad del espectáculo* (1973) de Debord o *El acorazado Potemkin* (1925). Allí donde el cine trabaje su condición espectral, el tiempo de la supervivencia, y haga del montaje un medio para la interrupción del sentido, algo de experiencia podrá todavía resistir.

Es probable que Derrida no sea un gran teórico del arte, que sus análisis de las obras de arte aparezcan a menudo como mera ocasión para desplegar aquellos conceptos que se forjaron para subvertir el discurso metafísico a un nivel quasi-ontológico, y sin embargo en lo que atañe al cine el desplazamiento hacia la espectralidad abre una dimensión crítica todavía por indagar que toca el meollo mismo de lo cinematográfico. Pero lo que vale para el cine, como bien supo ver Benjamin, valdrá también para todo arte y pensamiento (“el cine es su centro”), sólo que cada uno de estos aparatos –literario, visual, pictórico, filosófico, fotográfico, televisivo, teatral, informático...–, deberá descubrir su condición estructural, la lógica a la que está constitutivamente sometido, para resistir a la estetización y poder así politizarse. A la estetización de la política en manos del fascismo y el capitalismo, la deconstrucción responde analizando y cuestionando la lógica misma de todo aparato, que no es sino eso que sólo por comodidad seguiremos llamando lo real.