

Matemas y fantasmas

David Loynaz Ortiz

*Escrito en el marco del seminario sobre Jacques Derrida:
metafísica y escritura, Escuela de Filosofía,
Universidad de Costa Rica.*

Resumen

El presente artículo se sitúa en la lectura realizada por Daniel Fairfax del periodo posestructuralista de la revista *Cahiers du cinéma*, dentro de su libro *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)*, y específicamente del capítulo «Beyond Structuralism: Film Form and Écriture» y del propio contenido citacional de este. El propósito es realizar un comentario al mismo, poniendo en cuestión el marco interpretacional de Jacques Derrida tanto por parte de la revista como por la lectura derivada de Fairfax. La metodología aplicada va a utilizar el pensamiento escrito del filósofo argelino mediante *Mal de archivo*¹ y *Limited Inc*² para comentar el texto del propio Fairfax y poner en cuestión al Derrida de *Cahiers du cinéma*. El artículo concluye que los teóricos franceses de la *nouvelle vague*, a partir de la lectura de Fairfax, utilizan hasta cierto punto a Derrida para pensar el cine, pero no pensaron el cine derridianamente.

Justificación

A manera de introducción, el tema abordado resulta de importancia porque utiliza conceptos clave como la iterabilidad, la performatividad, el espaciamiento y la escritura para pensar el medio cinematográfico, reconfigurando un marco previo establecido por la revista teórico-crítica *Cahiers du cinéma*. Además, plantea una extensión al pensamiento de la imagen desde el corpus teórico derridiano. Esto, con la intención de desplazar la posición legisladora en el pensamiento crítico de la revista parisina y pensar no la escritura como una categoría cinematográfica, sino lo cinematográfico como una categoría de la escritura. Esta argumentación es la antítesis de la disertación del proyecto crítico francés, encarnado en la siguiente cita de Serge Daney:

We were very conscious then of the danger [...] of confounding ideology and writing [écriture]. Now, it's quite simple, the cinema loved by *Cahiers* —from the beginning— is a cinema haunted by writing. This is the key which makes it possible to understand our successive tastes and choices.³

En un esquema más amplio dentro de las prácticas reflexivas en torno al pensamiento de Jacques Derrida, se hace palpable que él mismo no se considera un teórico de lo cinematográfico:

Es una relación privilegiada y original con la imagen que yo preservo gracias al cine. Sé que existe en mí un tipo de emociones vinculadas a las imágenes y que proviene de muy lejos, no se formula a la manera de la cultura erudita o filosófica.⁴

No obstante, se espera ampliar la potencia de afección circunscrita a la imagen dentro del esquema de la archiescritura, para pensar no solo la imagen cinematográfica, sino el dispositivo

representacional en su totalidad y sus huellas diferenciales. A partir de ahí podemos problematizar la lógica archivística fotocéntrica inscrita en la propia textualidad de la revista.

Estado de la cuestión

En el periodo posestructuralista de la revista parisina hay una serie de artículos donde se puede situar con especificidad la influencia de Derrida, posicionando principalmente el trabajo de Jacques Rivette, Jacques Aumont y Serge Daney. El recorrido de estos autores es recopilado de forma extensiva por Daniel Fairfax en *The Red Years of Cahiers du cinéma*. También, en cuanto al marco cinematográfico en el pensamiento derridiano, hay una serie de conjuntos ensayísticos que giran en torno a la entrevista publicada por *Cahiers du cinéma* en 2001, titulada «El cine y sus fantasmas», en la cual el filósofo —considerado por algunos como padre del posestructuralismo— diserta sobre la relación entre el medio y lo espectral.

Para pensar esta entrevista se sitúa principalmente el pensamiento de Carlos Mario Fisgativa Sabogal,⁵ así como la propia disertación de Derrida en referencia al dispositivo televisivo.⁶ Ambas nociones y escritos teóricos convergen sobre la imagen inscrita. Más allá del cine o la televisión, lo que se está realizando es una lectura teórica de la imagen-movimiento como una lógica escritural específica.

Mientras que la entrevista se focaliza en la noción del fantasma dentro de la configuración del teatro filmico, en ella se menciona el psicoanálisis y una leve influencia de Walter Benjamin. Hay una espacialidad en torno a la conglomeración del compuesto videográfico, tanto desde la imagen-lectura como desde la imagen-escritura. El tumulto fantasmático habita las imágenes que interpelan entre el espectador y la propia pantalla. Hay una operación del momento originario; no obstante, este se disuelve en la intertextualidad y es puesto en cuestión debido al acto performativo que él mismo implica.

Mientras que el tratamiento investigativo desarrollado en el periodo posestructuralista de la revista francesa posiciona el pensamiento derridiano desde la escritura como proceso, hay una influencia lingüística previa donde Saussure y la disertación semiológica introducen un juego de sentido que no permite a Jacques Rivette desprenderse plenamente del estructuralismo a la hora de introducir la *écriture*.⁷ Por lo tanto, la entrevista despliega superficialmente lo fantasmático dentro de la imagen, a partir de la establecida no especialización de Derrida en el área. La revista francesa, desde otro escollo, encuentra la escritura como la categorización de un proceso formal.

Este ensayo investigativo plantea una revisión crítica de estos textos: anteponerse, comentar e introducir conceptos como la iterabilidad, la huella y el archivo para pensar el medio cinematográfico; extrapolar el límite legislador del cine y reflexionar sobre la inscripción propia del movimiento, más allá de las salas. Ante dicha disertación se antepone la pregunta: ¿en qué for-

ma se da la influencia de Jacques Derrida dentro del periodo posestructuralista de los *Cahiers*, y cómo podemos desarrollar un comentario al mismo que radicalice el pensamiento de la revista en torno al medio filmico a través de la iterabilidad, la huella diferencial y el fantasma?

Definición de conceptos

Iterabilidad

En tanto que la escritura es una marca material caracterizada por la iterabilidad, esto significa que toda escritura, en tanto marca, se repite independientemente del momento de su enunciación y de la intención de su emisor, volviendo problemáticas las distintas formas o modos de tratamiento histórico del acontecimiento, hasta el punto en que este se torna como aquello imprevisible e imposible de aprehender.⁸

Huella

La noción habitual de huella supone la idea de un original al que se refiere, del que es huella y que es hallado en la percepción. Sin embargo, el rasgo singular de la huella derridiana es precisamente la imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata. La imposibilidad de toda referencia originaria es una necesidad dictada por la estructura misma de la archiescritura o archihuella. Cada huella es la huella de una huella, y así hasta el infinito. A consecuencia de que no hay ninguna huella originaria, los presupuestos del origen y de la presencia son puestos en duda. Esto porque la huella solo simula estar presente en un breve instante para inmediatamente ausentarse. En la huella, cada término se distingue a la vez que se ausenta de todos los demás términos. Por tanto, la huella no puede derivarse desde una presencia, desde un paradigma o Idea, desde una no-huella originaria, para quedar convertida en una mera copia, en una marca empírica, en una duplicación.⁹

Archivo

El archivo, por lo tanto, será comprendido como el lugar de una exterioridad, de unos soportes sobre los cuales se inscriben e imprimen las huellas, además de estar habitado por una pulsión de muerte, esto es, por un trabajo de destrucción que realiza el archivo sobre sí mismo para, paradójicamente, preservarse.¹⁰

Espectro o fantasma

El espectro, como su nombre indica, es la frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la visibilidad, por esencia, no se ve, por eso permanece *epekeina tes ousias*, más allá del fenómeno o del ente. El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. (...) Pero ya no se puede pegar ojo acechando el retorno. De ahí la teatralización del habla misma y la espectacularizante especulación sobre el tiempo. Una vez más hay que invertir la perspectiva: fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible e invisible, el espectro primero nos ve. Del otro lado del ojo, cual efecto visera, nos mira incluso antes de que le veamos. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo —y este es el acontecimiento—, porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una visita.¹¹

Todo puede emerger

...a film where, for once, the director tried not to be god —and Rivette instead aimed to keep what the critic, citing Ponge, calls a «respectful distance» from the pro-filmic action, where «anything can emerge, and any gaze is permitted».¹²

Mas ¿dónde comienza el afuera? Esta cuestión es la cuestión del archivo. Sin duda no hay otra.¹³

En Rivette parece que se da una búsqueda de un cierto otro representacional, un otro que solo es posible mediante la distancia. Esta distancia, distancia respetuosa, se puede analogizar al espaciamiento o la temporización, términos relativos al contexto teórico derridiano. La distancia, en la iterabilidad de la reproducción cinematográfica, puede permitir el emerger de algún tipo de alteridad: el emerger de un algo irreconocible, de una diferencia. Entonces, al distanciarse el *auteur*, al tomar un espacio de la determinación de la obra, puede emerger algo ajeno a ella.

Se podría entender así: el realizador tiene una idea, la idea de un film, y esta idea se realiza formando el campo material que se plantea frente a la cámara, brindando forma a un fenómeno específico. Moldeando la realidad, o lo exterior, o la presencia, a una imagen, fantasía o idea para el dispositivo registrador, la cámara. No obstante, necesita sofocar la materia para este proceso. Al igual que un lector, al realizar la lectura de un texto, puede también sofocarlo a partir de un marco canónico inscrito, ya que toda lectura implica una escritura. Asimismo, el realizador sofoca la realidad a partir de una idea o marco conceptual inscrito que bien le antecede.

A través de este concepto, Rivette, mediante Fairfax, pareciera evocar la posibilidad de un espaciamiento, de una temporalización, entre ejes referenciales: entre el fenómeno y la idea o concepto del film, que vienen a realizar una especie de escritura sobre la lectura del mismo. Ese espaciamiento podría, o no, permitir el emerger de una alteridad. Esta alteridad es la que pareciera buscar Rivette en la cámara y, principalmente, en su registro.

No obstante, hay una problemática. Esta se define en la segunda cita, donde Derrida pregunta: ¿dónde comienza el afuera? Y este cuestionamiento también está inscrito en la lectura aclarada de forma previa. Primeramente, hay que plantear si la alteridad es posible en la presencia, o si es en la presencia donde deberíamos esperar el emerger de la alteridad. Por ejemplo, la crítica realizada por el filósofo argelino a la metafísica de la presencia resulta¹⁴ de vital importancia para entender la cuestión del archivo: la descomposición del afuera.

Desde esta lectura, la alteridad es posible en cualquier acto iterativo. Esperar el emerger de cualquier cosa a partir de la distancia es un gesto ingenuo, debido a que no toma en cuenta el archivo mismo, que invade y captura cualquier acto posible. Esperar el emerger de cualquier acto posible en la presencia es dar justamente un posicionamiento central a la misma. Inclusive, la propia distancia del realizador está interpretada aquí desde la presencia, ya que se figura la presencia como el cuerpo contenedor de esta alteridad.

Una forma de pensar críticamente esta estructura es a partir del archivo como carencia de exterioridad. Mientras que en Rivette —muy kantianamente¹⁵— se encuentra la dicotomía interior/exterior, donde hay un interior que hipostasía el exterior, que lo determina y lo sofoca, en *Mal de archivo* este exterior se diluye, se desintegra. Por lo tanto, la alteridad no solo es posible dentro de un distanciamiento entre el realizador y aquella «realidad» que registra, sino que es posible en cualquier acto de lectura/escritura, en cualquier acto de captura.

El espaciamiento no es un espaciamiento de la presencia, es un espaciamiento del texto. Un realizador omnipotente puede ejecutar su obra perfecta de acuerdo con la concepción de su idea previa, pero esto no anula la posibilidad de lo *alter*, ya que la diferencia solo se hace posible mediante la inscripción, y la inscripción solo se hace posible mediante la diferencia. Entonces, cualquier acto de inscripción ya produce una alteridad y reproduce su repetición. Por consiguiente, 1 nunca es igual a 1: siempre hay un resto, un exceso.

Se concluye que en Rivette se posiciona la alteridad en el «fenómeno», en aquello que se registra, y esta alteridad es posible a partir de la distancia entre el realizador y el fenómeno. Mientras que, según el despliegue previo, en Derrida se podría afirmar que la alteridad está situada en cualquier inscripción, en cualquier acto de registro. La diferencia está implicada en la huella misma. Esta inscripción no se da sobre «la realidad» o «el fenómeno», sino sobre un acto de habla.¹⁶ Ese acto de habla sobre el cual se está realizando una huella ya está implicado por la lógica del archivo, performado, situado dentro de un contexto escurridizo, y este contexto es afectado por el registro, donde simultáneamente el registro es afectado por el contexto. Entonces, no se está produciendo una imagen: se está reproduciendo+. En otras palabras, no es una reproducción perfecta. No es una réplica. Un «comentario duplicado».¹⁷ Ese + representa el exceso, el resto.

La imagen epitafio

Today it may well be the case that with people like Godard and Straub we have reached an extreme limit of writing. These are filmmakers for whom the image is closer to an inscription on a tombstone than to an advertising billboard. And the cinema has no other choice than to be a billboard or an epitaph.¹⁸

Más bien significa que todo referente, que toda la realidad tiene la estructura de una huella diferencial, y que uno no puede referirse a este «real» sino en una experiencia interpretativa.¹⁹

El ejercicio planteado, al colocar en diálogo las dos citas anteriores, presenta un cierto grado de complejidad debido a la distancia entre el corpus teórico de Derrida y la teoría cinematográfica. No obstante, develar esa distancia, esa torcedura de conceptos, es el objetivo de la presente disertación. Ya que en torno al medio audiovisual el marco epistemológico central ha sido la semiología —donde es palpable la influencia de Julia Kristeva en *Cahiers du cinéma*, quien además de ser crítica era filósofa—, mientras que Derrida trabaja el acto subyacente²⁰ al sentido, la propia inscripción.

Entender esta diferencia permite esclarecer tanto la inclinación de los teóricos franceses como su interpretación de la escritura y la textualidad. Para estos, la escritura era un marco de sentido, un espacio sígnico. Si el texto implica todos los referentes posibles, habría que pensar la escritura como la reproducción+ de todos estos referentes. Entonces, determinar los márgenes conlleva delimitar contextos de sentido estable y recorrer, posteriormente, ese límite.

En este marco de sentido, la distinción entre una imagen publicitaria y un epitafio es coherente. El contexto estable gira en torno a una imagen publicitaria que, parasitariamente, consume este contexto y lo utiliza para sí. Un epitafio es un texto momificado, una especie de museo, de tumba. Ahora bien, más allá de su provocación retórica, la frase de Daney está subyugada por una dicotomía clara: o la valla publicitaria o el cementerio. Esta dicotomía es problemática y simultáneamente certera. Los polos parecerían ser racionales.

El mismo epitafio implica pensar la pulsión de muerte en el archivo,²¹ ubicar esta pulsión en el margen de la escritura, en su margen autodestructivo, en la grafía limítrofe del olvido. Escribir en los márgenes es desplegar la huella inscrita en un contexto inestable, en una estructura al borde de su desaparición. El museo conserva un fósil de este contexto: un resto, inclusive una marca. Esta pulsión es sintomática pero necesaria. El archivo opera a partir del olvido, de la supresión, de la eliminación. Ahora bien, hay marcas inscritas en contextos estables y otras en inestables. Se podría considerar que la deconstrucción justamente es una estrategia de desestabilización: es una estrategia del movimiento.

Ahora bien, es cuestionable que el cine de Godard y Straub sea un margen de la escritura. El comentario de Daney parece acertado en cuanto a las polaridades, por lo explicado anteriormente, pero no en relación con su condición dicotómica o binaria. Inclusive, Godard y Straub

son un paradigma esclarecedor para demostrar el espectro. Más bien podríamos decir que en estas polaridades hay un compuesto de grados de densidad contextual. Estos realizadores franceses solo son posibles porque forman parte de un texto estable, de un contexto relativamente sólido. Ciertamente no son equivalentes a una valla publicitaria, pero al mismo tiempo lo son: representan la valla publicitaria de la Cultura, de la Cinefilia, del Arte. Por lo tanto, tienen un grado de estabilidad elevado. No forman necesariamente parte de las dinámicas del mercado y el espectáculo, pero igual sería contraproducente afirmar que forman parte de un margen de la escritura.

Inclusive, posicionarlo como un margen solo pareciera ser el gesto sintomático de un cierto etnocentrismo. Establecer una inscripción como marginal conlleva diluir esta misma marginalidad, ya que la establece, la constituye. Se podría afirmar que, con una cierta prudencia, es imposible escribir marginalmente. Sin embargo, esto puede llevar a una cierta teología de la marginalidad que, para fines pragmáticos, se desea evitar en esta disertación.

A partir de aquí se plantean estas preguntas: ¿cuál es la imagen epitafio? ¿Cómo escribir marginalmente? ¿Dónde está la marginalidad? Para esto se va a establecer que todo acto de lectura implica una escritura y que todo acto de escritura conlleva una lectura. La huella diferencial se reproduce en ambos procesos. El texto implica todo referente posible —entiéndase: estructural, económico, social, etcétera—. El cine, por lo tanto, está inscrito en esta misma lógica. El margen de la escritura se puede dar en cualquier tipo de reproducción+ que no forme parte de contextos estables; inclusive, que produzca una huella diferencial más espaciada o temporalizada.

Ahora bien, si toda escritura implica una lectura y toda lectura implica una escritura, podríamos utilizar un término presentado previamente para esto: lo performativo. ¿Cómo se produce un performativo en sus márgenes? Se podría afirmar que se necesita desestabilizar el contexto previo. Esta desestabilización es posible en cualquier localidad e instancia. Un performativo marginal está constituido en su propio emerger permanentemente potencial.

El fantasma

Rather, such techniques constitute formal strategies for «coming as close as possible to a speech that is not mastered by us, that ceaselessly escapes from us». They thus present the possibility for an encounter with the «unknown text that wants to be said: the text “enclosed in the secret of places” that must be delivered».^{22,23}

¿Estaría el aparato psíquico mejor representado, o bien afectado de otra forma, por tantos dispositivos técnicos de archivación y de reproducción, de prótesis de la memoria llamada viva, de simulacros de lo viviente que ya son y serán en el porvenir tan refinados, complicados, poderosos, como el «bloc mágico» (microinformatización, electronización, computerización, etc.)? Estas dos hipótesis son irreductibles la una a la otra. Puesto que si las conmociones en curso afectarán las estructuras mismas del aparato psíquico, por ejemplo, en su arquitectura espacial y en su economía de la velocidad, en su tratamiento del espaciamento y de la temporalización, ya no se trataría de un simple progreso continuo en la representación, en el valor representativo del modelo, sino de una lógica absolutamente distinta.²⁴

En este apartado final se van a posicionar dos posibles posturas en torno al medio. La posición inicial, respecto a la de *Cahiers du cinéma*, se plantea la pregunta de un texto, de un discurso, capaz de emerger a partir de la intervención mínima del autor o realizador. La segunda, mucho más compleja ciertamente, plantea la posibilidad de una reconfiguración de la lógica del archivo alrededor de los nuevos modelos de archivación.

A continuación vamos a justificar que aquel texto casi místico que emerge en los *Cahiers* no es necesariamente un texto, sino una nueva lógica de archivación. El texto oculto mencionado por Jacques Aumont pareciera tener una relación más certera con la *tekhné* en Heidegger²⁵ que con la textualidad y las lógicas del archivo en Derrida. Esto, al situar la posibilidad de una pureza en el distanciamiento del propio realizador. Es el devenir de la esencia al anular toda técnica o imposición. No obstante, la pureza ya está tecnificada, ya está atravesada por una economía de iterabilidad o una lógica determinada.

Esta lógica de archivación pareciera estar inscrita en el fantasma. El fantasma es el retorno de un acontecimiento no presente, de un acontecimiento que carece de presencialidad. Es la imagen de este acontecimiento, y este retorno carece de²⁶ pureza: sitúa en el fenómeno a retratar una posibilidad de pureza por su condición de presencia y visibilidad, ya que es una imagen, un registro, y no un escrito sobre el mismo. Esta imagen vendría a ser una prueba de la pureza. Esto, dentro de una lógica fotocéntrica, le da una condición superior al testimonio, al escrito, sobre el fenómeno.

La diferencia entre testimonio y prueba puede ser esquematizada como la diferencia entre fantasma y *revenant*. El fantasma siempre implica una imagen. En cambio, lo aparecido es la «singularidad absoluta».²⁷ No necesariamente tiene que ser visible. El *revenant* es el acto de habla, el acto de iteración; es el contexto que está en plena actualización, es la reproducción y su exceso. Todo fantasma es un *revenant*, pero no todo *revenant* es un fantasma.

Esta lógica del fantasma, que emerge desde una multiplicidad de maquinarias archivísticas, opera a partir de la presencia de lo ausente. Su condición de visibilidad hace que, dentro de una estructura fotocéntrica, sea fácil olvidar el conjunto de artefactos, de hechuras, que atraviesan este registro; además, que esta misma inscripción ya contiene en sí una singularidad absoluta, conlleva una diferencia, un desplazamiento.

El peligro del fantasma es su simulacro de lo real. Este objeto virtual seduce parasitariamente a partir de un acontecimiento que implícitamente ya está entretejido por el archivo, ya está ficcionado. Por esto mismo es preciso vigilar la vigilancia de las imágenes. Por lo tanto, es factible afirmar que la pureza oculta del texto mencionada por Jacques Aumont no contempla plenamente la lógica del archivo. Sin embargo, podríamos delimitar un emerger específico en el registro cinematográfico o audiovisual: no es el emerger de un texto puro, y este se da en cualquier acto de inscripción que evite a toda costa cualquier tipo de imposición sobre la grabación. Este emerger es el de una economía.

La lógica del fantasma

Se establece la lógica del fantasma por estar la imagen circunscrita a la visión. Es fantasma en tanto que es el aparecer de una presencia ausente. Además, se constata que este aparecer no es una duplicación de un acontecimiento previo: es una iteración que conlleva la alteridad. Es una imagen afectada tanto por la lectura/escritura del camarógrafo como por la lectura/escritura del espectador y el acto performativo del acontecimiento.

No obstante, se le hipostasía una condición de verdad, por su operación visual, que remite al fenómeno. Esto la potencializa en su firma de verdad. Lo escrito en términos algebraicos queda rezagado como «suplemento» para el consumidor, quien siempre va a preferir ver a leer. Si el fantasma no es reconocido como fantasma, como una huella diferencial particular, como un performativo propio del archivo, puede ser fundado como verdadero. Este verdadero excede los límites del documental y el periodismo.

La ficción es efectivamente consumible en su condición de verdad. Una verdad prostética que se instaure durante la duración del objeto audiovisual. Es posible que el espectador sepa que aquello que ve no es verdad; sin embargo, esto resulta irrelevante, ya que para que la maquinaria representacional se acople a la maquinaria expectante es necesaria la instalación de esta especie de verdad prostética que produce identificación, empatía, apatía, sentimentalidad, etcétera.

El fantasma, en una territorialidad fotocéntrica, es la huella sintomática diferencial con mayor potencia y capacidad de proliferación e inscripción. Asimismo, ante todo, el fantasma es escritura: es la imagen inscrita.

Notas

1. Derrida, J., y Vidarte, P. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
2. Derrida, J., Graff, G., Mehlman, J., y Weber, S. (1988). *Limited Inc* (1.^a ed.). Northwestern University Press.
3. Daney, S. «Les Cahiers du cinéma 1968-1977: Entretien avec Serge Daney», p. 19 [p. 20].
4. Derrida, J. (2001). «El cine y sus fantasmas». *Cahiers du cinéma*, n.º 556.
5. Fisgativa, C. (2016). Los espectros y lo extraño: perspectivas derridianas del cine. *Disertaciones*, 5(2), 1-10.
6. Derrida, J., y Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión: entrevistas filmadas*. Eudeba.
7. *Ibid.*, Fisgativa (2016).
8. Nava, R. (2013). Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura. *Historia y Grafía*, (41), 115-148.
9. Vásquez Rocca, A. (2016). Derrida: deconstrucción, «différence» y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 48(2).
10. Nava Murcia, R. (2012). El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y Grafía*, (38), 95-126.
11. Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
12. Fairfax, D. (2021). *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973). Volume II: Ideology and Politics*. Amsterdam University Press.
13. Derrida, J., y Vidarte, P. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
14. Derrida, J. (1972). «Ousia and Grammē: Note on a Note from *Being and Time*». En *Margins of Philosophy* (pp. 29-67), p. 61.
15. Kant, I. (2021). *Crítica de la razón pura*. Edición independiente.
16. Derrida, J., Graff, G., Mehlman, J., y Weber, S. (1988). *Limited Inc* (1.^a ed.). Northwestern University Press.
17. «Y agregaré esta aclaración: el momento de lo que llamé, quizás torpemente, “comentario duplicante” no supone la identidad a sí del *meaning*, sino una relativa estabilidad de la interpretación dominante (incluida la “autointerpretación”) del texto comentado». *Ibid.*, p. 299.
18. Daney, S., citado en Fairfax, D. (2021), *op. cit.*
19. Derrida, J., Graff, G., Mehlman, J., y Weber, S. (1988). *Limited Inc*.
20. «Lo mismo que para la expresión “el texto, en el sentido infraestructural que ahora reconocemos a esa palabra” (*De la gramatología*, trad. p. 208). Por infraestructural no quise decir un estrato sustancial, un substrato presente bajo una superestructura (en el sentido marxista convencional de esta figura). Quería recordar que el concepto de texto que propongo no se limita ni a la grafía, ni al libro, ni siquiera al discurso, menos aún a la esfera semántica, representacional, simbólica, ideal o ideológica. Lo que llamo “texto” implica todas las estructuras llamadas “reales”, “económicas”, “históricas”, socioinstitucionales; en resumen, todos los referentes posibles».

21. Derrida, J., y Vidarte, P. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
22. Aumont, J. (1968, septiembre). «Le caractère inépuisable du murmure». *Cahiers du cinéma*, (204), pp. 56-57, aquí p. 57. La cita es una referencia a *L'espace littéraire*, de Maurice Blanchot.
23. Fairfax, D. (2021). *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973). Volume II: Ideology and Politics*. Amsterdam University Press.
24. Derrida, J., y Vidarte, P. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
25. [Referencia a Heidegger pendiente de completar.]
26. [Nota pendiente de completar.]
27. Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx*. Trotta.

Bibliografía

- Bowie, A. (2003). Nietzsche and the fate of Romantic thought. En *Aesthetics and subjectivity* (pp. 258-311). Manchester University Press.
- Crockett, C. (2018). Derrida, Lacan, and Object-Oriented Ontology: Philosophy of Religion at the End of the World. En *Derrida after the End of Writing: Political Theology and New Materialism* (pp. 74-92). Fordham University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt1xhr741.8>
- Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Derrida, J., Graff, G., Mehlman, J., y Weber, S. (1988). *Limited Inc* (1.^a ed.). Northwestern University Press.
- Derrida, J., y Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión: entrevistas filmadas*. Eudeba.
- Derrida, J., y Vidarte, P. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- Fairfax, D. (2021). Partial Vision: The Theory and Filmmaking of Pascal Bonitzer. En *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973): Volume II, Aesthetics and Ontology* (pp. 717-748). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv21s2x39.15>
- Fairfax, D. (2021). *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973). Volume II: Ideology and Politics*. Amsterdam University Press. https://doi.org/10.5117/9789463728607_ch15
- Fisgativa, C. (2016). Los espectros y lo extraño: perspectivas derridianas del cine. *Disertaciones*, 5(2), 1-10.
- Nava, R. (2013). Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura. *Historia y Grafía*, (41), 115-148.

- Nava Murcia, R. (2012). El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y Grafía*, (38), 95-126.
- Rocha Álvarez, D. (2010). La imagen y el fantasma. *Escritura e Imagen*, 6, 73-85.
- Sheaffer-Jones, C. (2015). Georges Bataille's Manet and the «strange impression of an absence». En N. Edwards, B. McCann y P. Poiana (Eds.), *Framing French Culture* (pp. 231-256). University of Adelaide Press.
- Vásquez Rocca, A. (2016). Derrida: deconstrucción, «différence» y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 48(2).
- White, D. A. (2017). The Deconstruction of Deconstruction: Prelude to a Metaphysics. En A. Michalska (Ed.), *Derrida on Being as Presence: Questions and Quests* (1.^a ed., pp. 269-298). De Gruyter.