

HUELLA, INSCRIPCIÓN, VIOLENCIA: NOTAS A PARTIR DE BENJAMIN Y DERRIDA

Fingerprints, registration, violence: notes from Benjamin and Derrida

*Adolfo Vera**

Resumen

Si partimos de la constatación según la cual la “borradura de las huellas” es uno de los efectos que marcan las prácticas totalitarias, una filosofía política que preste atención a las consecuencias de la violencia política totalitaria deberá hacerse cargo, justamente, de la cuestión de la “huella”. Nos detendremos para hacer un análisis de la teoría benjaminiana de la fotografía, e intentar comprender aquello que se enuncia al final de la “Pequeña historia de la fotografía”, cuando Benjamin, refiriéndose a las fotografías de Atget, indica la potencialidad política de la fotografía en la época moderna: reconfigurar la escena de un crimen cometido, y cuyas huellas han sido borradas.

Palabras clave: Violencia, Inscripción, Huella, Fotografía, Totalitarismo.

Abstract

If we assume that “deletion of fingerprints” is one of the cruelest consequences of totalitarian practices, a political philosophy that is attentive to the consequences of totalitarian political violence will have to be responsible for the issue of “fingerprints”. The aim of this paper is to address this issue based on Benjamin’s theory of photography. In fact, we attempt to understand the final idea in the Little History of Photography when, referring to Atget’s photographs, he reveals the political potential of photography in modern times: the reconfiguration of a crime scene where the fingerprints have been erased.

Key words: Violence, Registration, Fingerprints, Photograph, Totalitarianism.

HUELLA, FOTOGRAFÍA Y POLÍTICA

Es preciso considerar la cuestión de la huella fotográfica desde un punto de vista político. Podemos formular la hipótesis de que la importancia esencialmente política en nuestra época —desde el siglo XIX— de la huella fotográfica es la de posibilitar un tipo de inscripción profundamente espectral. El “eso ha sido” barthesiano, esto es, la idea de una “emanación ontológica del referente”, a fin de cuentas no permite pensar el momento de indeterminación, de indecidibilidad, de diseminación, propio de la huella fotográfica, o si lo permite es siempre en virtud de una subordinación al *Index*, es decir, a la

potencia ontológica del referente.¹ Sin embargo, el tipo de inscripción espectral de la huella fotográfica fue, desde el origen de la fotografía, identificado por los comentaristas y por los fotógrafos mismos; más aún, el desarrollo de la fotografía espiritista —con cultores como Balzac y Victor Hugo— lo atestigua.² Se trata, por un lado, de un tipo de creencias arcaicas características de la apropiación humana de la imagen, que Benjamin denomina “valor cultural” (Kultswert) y por otro lado del desarrollo de las experimentaciones ópticas modernas —la perspectiva, la anamorfosis, la fantasmagoría— que permitirán la aparición de un aparato para ver aquello que el ojo no ve (el “inconsciente óptico”).³

Para Benjamin la huella (Die spur) posee una relación específica con el aura. En el *Libro de los Pasajes* asegura: “Huella y aura. La huella es la aparición de una proximidad, por muy lejos que pueda estar aquello que la ha dejado. El aura es la aparición de una lejanía, por muy cerca que pueda estar lo que le evoca. Con la huella nos apropiamos de la cosa; con el aura, es ella la que se apodera de nosotros” (464). En tal sentido, la fotografía sería un objeto técnico que pone en juego, de un modo particularmente complejo las relaciones entre aura y huella.

Volvamos al final de la *Pequeña historia de la fotografía*. En un párrafo de un cierto tono profético se describe, entre otras cosas, el progresivo proceso de miniaturización del aparato fotográfico, lo que permitirá “capturar imágenes fugaces y secretas”. Benjamin escribe: “No en vano se han comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿No es la función del fotógrafo —sucesor del augur y del arúspice— descubrir el delito y denunciar al culpable en sus imágenes?” (29). Y en el capítulo dedicado al *flâneur*, en el *París del Segundo Imperio* en Baudelaire: “Un velo recubre al “flâneur” en esta estampa. Ese velo es la masa que se agita “en los rugosos meandros de las viejas metrópolis”. Cuando el velo se rasgue y deje libre a la vista del *flâneur* una de esas “plazas populosas que la revuelta ha convertido en soledad”, solo entonces verá sin obstáculos la gran ciudad” (Benjamin, *Poesía y capitalismo*, 76). Se trata de una relación con la política como aquello que desgarrar el velo de la mercancía —la fantasmagoría— que ciega al *flâneur* a consecuencia de este

¹ Para una crítica a la teoría de Barthes, Cfr: Rouillé, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

² Cfr: Thelot, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, P.U.F., 2003. En relación con la actitud de Balzac, y su famosa “Théorie des spectres”, puede consultarse igualmente el primer capítulo de las memorias de Nadar, “Quand j’étais photographe” (“Cuando era fotógrafo”), in *Dessins et écrits*, tome 2, Paris, Arthur Hubschmid, 1979:967-1284; igualmente el ensayo de Rosalind Krauss “Sur les traces de Nadar”, in *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990:18-36.

³ Cfr: Milner, Max, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.

desgarro, la ciudad aparece como un espacio vacío en el que han sido borradas las huellas.

Ilaria Brocchini en su libro *Trace et disparition* (Huella y desaparición) subraya el carácter eminentemente ambiguo y complejo de la noción de huella en Benjamin. Se trata de dos movimientos en donde las cuestiones (esenciales en el pensamiento de Benjamin) del interior doméstico, del historicismo arquitectural, de la fantasmagoría, entre otras, son tratadas. La actividad que consiste en dejar huellas y aquella que consiste en borrarlas. Como ya lo había notado Simmel, se trata de dos actividades que es preciso considerar al interior del proceso por el cual la experiencia tradicional, fundada en la transmisión del relato de generación en generación, es decir, la *erfharung*, que se convierte en *erlebnis*, es decir, en una experiencia del instante, del *shock* y de la discontinuidad, como consecuencia de la vida urbana plena de estímulos que la consciencia no es capaz de aprehender. En tal sentido, la huella adquiere para Benjamin un carácter conservador, ya que ella pretende reducir la violencia por la cual, en la modernidad, toda tradición (el aura, el valor cultural) es borrada. Si el habitante de las metrópolis modernas busca “dejar huellas”, transformándose en un hombre-estuche que habita casas que son como conchas, es precisamente porque es incapaz de soportar el ser reducido a la simple *erlebnis* y restos de *erfharung* quedan en él. Brocchini propone el término “huellas de síntesis” para referirse a la reconstrucción, en la época de la *erlebnis*, de los restos de la *erfharung*. Los totalitarismos del siglo XX trabajaron muy precisamente ese fenómeno, apropiándose de las fantasmagorías modernas como en las *Casas del sueño* (Traumhauser) panoramas, pasajes, museos, exposiciones universales, o el cine para manipular a las masas y cegarlas respecto de la borradura de las huellas. Los totalitarismos mitologizan las huellas y las hacen funcionar como imágenes de sueño que reenvían a un origen intemporal. Es justamente aquí que para Benjamin el rol jugado por ciertos artistas es esencial, ya que se transforman en borradores de huellas para mostrar la mentira de esta mitologización. Es, por ejemplo, el caso de Adolf Loos, Le Corbusier o Brecht, y a ello se refiere la idea de una politización del arte contra la estetización fascista de la política. De tal suerte podríamos formular la hipótesis de que si la huella producida por el aparato fotográfico —un tipo de inscripción cuyo carácter de fijación no es más importante que el de la separación o el de la manipulación y la borradura— posee una carga política esencial, esta debe ser buscada del lado de su capacidad de mostrar el vacío o la ausencia, tal como las fotos de Atget según Benjamin.

MASA Y CRIMEN EN LA MODERNIDAD

Nos quedamos algunos instantes en las frases recién citadas de la “Pequeña historia de la fotografía”. Estas nos colocan frente a un cierto “deber” del fotógrafo de descubrir al culpable del “crimen”, y que podría ser cualquiera de nosotros. Se trata de la importancia que adquiere para Benjamin la figura del detective (impuesta por la novela policial) en lo que se refiere al fenómeno de la borradura de las huellas. En la situación del *shock* padecido por los pasantes en las calles prehaussmanianas, la literatura busca, a principios del siglo XIX, crear figuras estables que en alguna medida funcionen como contrapeso a la violenta imposición de la *erlebnis*. Por ejemplo, las fisiologías que pueblan los folletones y los periódicos buscan establecer tipos humanos propios a la ciudad moderna, pero que aparecen como próximos y no problemáticos, más allá de todo conflicto social que, de hecho, en ese contacto casi inevitable entre todas las clases sociales en la multitud, puede en todo momento estallar. La aparición de la novela policial, según Benjamin, obedece al fracaso que estas formas literarias padecen como consecuencia de su incapacidad para representar la complejidad de la vida urbana moderna. No es un azar que sea Baudelaire quien haya traducido por vez primera al gran inventor del género, Edgar Poe. Ambos comprendieron rápidamente que la masa permitía la aparición de condiciones ideales para cometer un crimen. “La masa —escribe Benjamin en el *París del Segundo Imperio*— aparece aquí como el asilo que protege al antisocial de sus perseguidores...” (64-65). Y continúa: “En esos tiempos de terror en los que cada cual tiene algo de conspirador, todos pueden encontrarse igualmente conducidos a jugar el rol del detective. La *flânerie* le ofrece las mejores perspectivas” (65). Frente al *flâneur*-detective, no hay sino huellas que aparecen y desaparecen, que se esfuman justo cuando uno comienza a seguir las. Cada huella señala un crimen, siempre bajo la iluminación a gas y el esplendor de la fantasmagoría parisina. En esas condiciones no es muy difícil desaparecer. No en otro sentido es preciso comprender la afirmación benjaminiana: “El contenido social primitivo de la novela policial es la borradura de las huellas del individuo en la muchedumbre de la gran ciudad” (69). Sin embargo, a dicho movimiento de borradura de las huellas en la calle se opone la voluntad inversa de conservar, en el Interior Burgués, la mayor cantidad posible de huellas. Es la función del coleccionista. Este fenómeno es descrito en el capítulo “El interior, la huella” del *Libro de los pasajes*. Otro pasaje del texto sobre Baudelaire resume las implicaciones de la cuestión:

Percibimos desde Luis Felipe en la burguesía un esfuerzo para resacirse de la mínima cantidad de huellas que deja la vida privada en la gran ciudad. Ella busca esta recompensa entre sus cuatro muros. Todo ocurre como si ella se jugase su honor en salvar de la desaparición en la

eternidad de los siglos, si no su existencia terrenal, al menos sus artículos de uso común. Recupera la huella de una multitud de objetos; busca fundas y estuches para sus pantuflas y sus relojes, para los termómetros y las hueveras, los paraguas y los cubiertos. Prefiere las fundas de felpa y de terciopelo que conservan la marca de cada contacto. Con el estilo Makart —el estilo del final del Segundo Imperio— los apartamentos devienen conchas. Este estilo considera que el apartamento representa el envoltorio del individuo en el que deposita todos sus accesorios, guardando de tal suerte fielmente la huella, como la naturaleza conserva en el granito las huellas de una fauna desaparecida (*Le livre des Passages*, 72-73. trad. mía).

Al mismo tiempo, en el exterior, en el espacio público donde debe imponerse la ley, una serie de medidas de control policial comienzan a establecerse para contrarrestar los efectos demoníacos —descritos en el cuento *El hombre de la multitud* de Poe— del fenómeno de la borradura de las huellas. Benjamin señala entre otros ejemplos cómo a partir de 1805 la administración de Napoleón impone la numeración de los edificios parisinos. Otras medidas conciernen directamente a la fotografía, fundamentalmente aquellas que se refieren al método de identificación de Bertillon (el procedimiento conocido como “antropometría judicial”). Se trataba de establecer, en una continuidad más o menos estable respecto de las investigaciones de la fisiognómica y la frenología, una cartografía precisa del rostro humano. Contra el carácter demoníaco y lo siniestro que imperan en la noche fantasmagórica de la ciudad, la policía intenta refinar tecnológicamente los procedimientos de la identificación. Bertillon contra Atget: si aquel busca hacer aparecer hasta el último secreto de una supuesta identidad cultural o racial en el rostro humano, para identificar al mal y —gracias a la inscripción de la huella en la película fotográfica— “capturar” a la oscuridad demoníaca del crimen, este ha mostrado el vacío de la ciudad como aquello que muestra una vez el velo (la masa) y que es destruido.

En ese sentido, Benjamin escribe:

“La fotografía permite por primera vez fijar durablemente y sin ninguna ambigüedad las huellas de un hombre. La novela policial nace en el momento de la conquista, decisiva, del carácter incógnito del hombre. No es posible prever desde entonces un final a estos esfuerzos para apropiarse de él y fijarlo en sus palabras y sus actos” (*Le Livre des Passages*, 75. trad. mía).

Sin embargo, sería excesivo asimilar la posición del fotógrafo con la del detective o con la del criminal. Se trata de una zona intermedia que, por el contrario, es aquella del *flâneur*. Esta zona fue estudiada sistemáticamente por Siegfried Kracauer en su ensayo de 1925 sobre la novela policial (Kracauer, *Le roman policier*, 2001). Este “tratado filosófico” considera a este género literario de un modo diferente a la aproximación más bien sociológica de Benjamin, desde un punto de vista metafísico. Lo que manifiesta la novela policial según Kracauer es la crisis radical de la ratio y el vacío existencial al que se ve condenado el habitante de las ciudades modernas, arrojado al “mundo inferior”, el mundo de la materialidad (la mercancía), sin poder acceder al mundo superior, al de lo sagrado. El “misterio” que se presenta bajo la modalidad de la borradura de las huellas en la novela policial es la manifestación de la oscuridad de lo que escapa a la razón (y que adquiere la figura del mal y del crimen). El detective es, entonces, el último representante de una ratio cuyas realizaciones aparecen mecánicamente, sin contenido ni sentido (bajo la modalidad de la *erlebnis* y no de la *erfahrung*). Obsesionado por el cálculo, por no dejar escapar los poderes de la razón matemática, el detective toma el lugar del sacerdote en la época de la muerte de Dios. Dice la misa en el *hall* de los hoteles, y su Dios es la deducción. El *hall* de hotel, que ha sido tantas veces descrito en las novelas policiales, tiene para Kracauer un valor simbólico esencial, pues es el espacio que se muestra en su vacío desprovisto de sentido, una vez que los seres humanos han perdido la capacidad de constituir lugares, puesto que ya no hay más comunidad humana. “Cuando los hombres —escribe Kracauer— se han despojado de su relación constitutiva con el lugar, este ya no posee más que una función decorativa” (75, trad. mía). Y si para Kracauer el *hall* de hotel es el equivalente a una iglesia, es preciso considerar, en cualquier caso, que aquel ya no representa a comunidad alguna, sino más bien al “público” cuya ley es el anonimato.

“Pero si la iglesia está destinada al servicio de Aquel en cuyo hogar nos alojamos, el *hall* de hotel está al servicio de todos aquellos que se dirigen allí para no encontrar a nadie. Es la escena de aquellos que no buscan ni encuentran a Aquel al que siempre buscamos, y que por tanto son huéspedes del espacio como tal, del espacio que les rodea y que no tiene otra función que rodearlos” (76, trad. mía).

Leyendo esas líneas, no podemos dejar de pensar en las pinturas de Edward Hopper y en la serie fotográfica *The Americans* de Robert Frank.

Para Kracauer sería un error clasificar a la novela policial a partir de categorías románticas. Si el mal, lo demoníaco y el crimen, bajo el signo del misterio, aparecen en la novela policial, es bajo el control de la legalidad, cuya abstracción hace del crimen otra manifestación de la ley. El crimen es una excusa para hacer valer los derechos de la policía. El aspecto “sinistro” (Freud)

que define a la novela policial no es el del romanticismo (Hoffman por ejemplo), que pertenecería a una esfera superior (lo religioso), ello ocurre en la esfera inferior, la de la mercancía. Sin embargo este conserva aún un rasgo de aquel: su carácter de interrupción. Según Kracauer:

Un largo camino separa al malvado glorificado en las novelas antiguas, del temido adversario de Sherlock Holmes. En el primer caso, el acto deriva de una pasión personal, por muy falsamente sentimental que sea su representación; en el caso presente, el carácter demoníaco palidece ante la brillantez de las deducciones; desmenuzando los hechos, ellas extraen y distorsionan a la luz gris del día el origen del efecto demoníaco. En el primer caso, el culpable posee una fuerza mágica indestructible; en el segundo, la magia es una característica ilusoria que no engañará más que mientras lo inexplicable no sea dominado por la lógica. Lo siniestro no es, por su parte, ni un atributo del espíritu tenebroso que reenvía más allá de la familiaridad del espacio habitado, ni propio al acto que ella no precipita en el reino de las tinieblas —lo siniestro proviene del carácter enigmático de un hecho que, en tanto último punto de encadenamientos inexplorados, detiene bruscamente el flujo ininterrumpido de la agitación social”— (*Le roman policier*, 132, trad. mía).

La interrupción del flujo social, que es propio de las masas, es lo que ha puesto en evidencia la novela policial. El imaginario del detective, del criminal, pero también el *hall* de hotel y los espacios vacíos pueden ser definidos como manifestaciones de la borradura progresiva de las huellas de los lugares, lo que implicará la aparición de espacios limpios de toda huella. Podemos agregar: un lugar es un espacio en el que podemos identificar huellas, y que al desaparecer no queda más que el espacio. Es el proceso de esta desaparición el que es puesto en obra en la novela policial.

Volvamos a la fotografía. Si consideramos esta última alusión de Kracauer, y si retomamos los análisis desarrollados por Max Milner en su ensayo sobre la óptica romántica, en el cual la sobreabundancia de espejos, de lentes y de efectos literarios adoptados como otros tantos efectos ópticos es vinculada a una subjetividad que se pretende dislocada, sin dejar de ser por ello subjetividad, podemos postular la hipótesis de que la fotografía no es, en esencia, un aparato de utilización romántica justamente en tanto ella aparece en una época en la que la subjetividad es transformada en mercancía (Milner). Es precisamente por ello que la fotografía no pertenece al régimen autónomo del arte. “La tentativa —escribe Benjamin en el *Passagenwerk*— de provocar una confrontación sistemática del arte y la fotografía estuvo de antemano condenada al fracaso. Era preciso que ella fuera un momento de la confrontación entre el arte y la técnica, llevada a cabo por la historia” (*Le Livre des Passages*, 689). Por otra parte, en la época en que las masas actúan

mecánicamente, como lo describe Poe en el “Hombre de la multitud”, época en la que, como lo señala Baudelaire, la virtud social más alta no es otra que la prostitución, el carácter de “reproductibilidad técnica” (ya presente en un dispositivo como el fisionotrazo) deviene esencial y nos obliga a desconfiar de categorías demasiado románticas como aquella de lo siniestro. O, como lo preconizaba Kracauer, nos obliga a limitarlas a los fenómenos de interrupción del flujo social.

La carga política de la huella fotográfica debe entonces ser considerada en relación con el carácter técnico de la imagen fotográfica. Si toda imagen es un tipo particular de inscripción, y se integra por tanto a la lógica de la escritura y a su movimiento diferente, en términos derridianos, entonces la huella que corresponde a tal aparato es ante todo reproducible. En tal sentido, atañe como ninguna otra a una época en la que, incluso, las singularidades más excéntricas sucumben al “círculo mágico del tipo”. El automatismo de las masas pertenece estrictamente a la mecanización de la imagen fotográfica (y cinematográfica). Esta mecanización se refiere al aparecer y desaparecer de la huella en un mundo dominado por la fantasmagoría y el fetichismo de la mercancía. Se trata, entonces, de la experiencia del *shock*, que, según Benjamin, implica la progresiva importancia que adquiere la memoria voluntaria (una consciencia perpetuamente al acecho), en relación con la memoria involuntaria, susceptible de producir una experiencia auténtica. Escribe Benjamin (*Poesía y capitalismo*):

“La discontinuidad de los momentos del *shock* encuentra su causa en la discontinuidad de un trabajo devenido automático, que ya no admite la experiencia tradicional que presidía al trabajo tradicional. Al *shock* padecido por aquel que se pasea en medio de la multitud corresponde una experiencia inédita: la del obrero frente a la máquina” (245).

Entonces, la fotografía habrá estado en el centro de las causas históricas que permiten explicar la “decadencia del aura”, es decir, de los “recuerdos más o menos distintos de los que está impregnada cada imagen que surge del fondo de la memoria involuntaria” (245). La huella fotográfica, que surge como el tipo de inscripción propio de una época que se caracteriza por el fenómeno generalizado de la borradura de las huellas (y aquí la estrategia de la desaparición forzada de personas utilizada por los regímenes totalitarios, debe aparecer como el horizonte teórico de una filosofía política de la huella), está en la base de la decadencia de una facultad psíquica que permitía dotar a las cosas de la capacidad de levantar la mirada. Nos encontramos entonces con el carácter “espectral” de la huella: se trata de un proceso según el cual los objetos pueden inscribirse en la memoria justamente porque no existen en ellos mismos en un presente de la percepción, sino conformemente a la lógica (definida por Freud) del retardamiento (*nachträglichkeit*, *après-coup*). Esta inscripción, en la época del *shock*, no es posible sino gracias a los aparatos como el cine y la fotografía, que son, según Benjamin, “medios de inmunización”.

El anacronismo, o la no coincidencia del tiempo consigo mismo de este tipo de inscripción, que define su condición espectral, fue descrito por Benjamin en un pasaje de *Infancia en Berlín*, donde trata sobre el *déjà vu*:

“Se ha descrito a menudo al *déjà vu*. ¿Se trata de una fórmula verdaderamente feliz? ¿No habría, más bien, que hablar de acontecimientos que nos llegan como un eco del llamado que les dio nacimiento, llamado que parece haber sido lanzado un día desde la oscuridad de la vida pasada? Por lo demás, a ello corresponde el que el *shock*, por medio del cual un instante se da a nuestra consciencia como ya vivido, la mayoría de las veces nos golpea con la forma de un sonido (...) Es extraño que no se haya seguido todavía el trayecto inverso de este alejamiento —el *shock* por el cual una palabra nos hace titubear como un pañuelo olvidado en nuestra habitación. Lo mismo que este conduce nuestro pensamiento hacia una extraña que estuvo allí, hay palabras o silencios que conducen a nuestro pensamiento hacia esta extranjera invisible: el porvenir, que los olvidó en nuestra casa (...)”—. (*L'annonce d'une mort*, 53, trad. mía).

Benjamin, en otro texto del mismo libro, habla de un “pequeño rincón” que “poseía las huellas de aquello que iba a ocurrir” (*La loutre*, 60, trad. mía).

Es preciso definir, entonces, en términos generales una época, llamada por Jean-Louis Déotte “época de la desaparición”, donde la cuestión de la huella adquiere toda su carga política, en la medida en que se trata de una época, con una temporalidad, espectral y profundamente anacrónica, en la que la problemática de la inscripción es central. Esta inscripción es propia de la huella, es decir, ella supone que lo que “aparece” como resultado de los aparatos técnicos se instala desde ya en un movimiento, como el de la mercancía y sus fantasmagorías, en donde la desaparición “está siempre ahí”.

Podríamos definir, igualmente, a esta época como la época del archivo, puesto que todo lo que aparece en ella lo hace desde ya “archivado”, reproducido, almacenado, que es la función primordial de los aparatos propios a la “era digital”, y en primera instancia el pensamiento mismo, siendo la memoria como inscripción del acontecimiento según la lógica del *après-coup* el modelo. El archivo espectraliza al acontecimiento, transformándolo en huella (en documento): inscripción que por el hecho de aparecer puede siempre desaparecer, y ahí se juega la dialéctica entre huella y aura en Benjamin, pero igualmente el rendimiento filosófico de la novela policial según Kracauer, y el de la crítica a la “metafísica de la presencia” en Derrida, puesto que la huella —la *différance* como “producción de la diferencia”— no aparece sino en tanto ella puede siempre desaparecer.

Podemos, entonces, deslizar la hipótesis de que esta época produce aparatos cuya capacidad de espectralización del acontecimiento se complejiza

progresivamente (conforme a las innovaciones tecnocientíficas). Si la huella fotográfica ya implicaba una poderosa espectralización de lo que aparece, consecuencia de la fragilidad de la imagen y de la posibilidad de su manipulación (y de ahí entonces la recepción inmediatamente “espiritista” de este aparato, en autores como Balzac, Victor Hugo y muchos otros), la huella cinematográfica es todavía menos sólida y aún más fantomática como consecuencia de la incapacidad en que se encuentra la consciencia de capturar el movimiento excesivamente rápido (14 fotogramas por segundo) de las imágenes que se deslizan frente a ella. Hoy habría que pensar en una suerte de consolidación de la “potencia de espectralidad” propia de los aparatos a la llegada de la tecnología digital, y podríamos en tal sentido comprender las frases de Derrida en el film *Ghost dance* (1983) de Ken MacMullen: “Entonces, yo creo, al contrario, que el porvenir es de los fantasmas y que la tecnología moderna de la imagen, de la cinematografía, de la telecomunicación, aumenta el poder de los fantasmas, el poder del retorno de los fantasmas”.

DERRIDA, BENJAMIN Y LA INSCRIPCIÓN DE LA HUELLA

Es en relación con Benjamin que Derrida ha analizado la cuestión de la reproducibilidad técnica. A partir de una serie de dibujos de Valerio Adami expuestos en la Galería Maeght con el título *Le voyage du dessin* (El viaje del dibujo) en 1975, Derrida elabora, en “+ R”, algunas consecuencias políticas del dibujo, fundamentalmente de la obra de Adami “*Ritrato di Walter Benjamin*”.

Lo que interesa a Derrida de la concepción del dibujo de Adami, desde donde intenta extraer las consecuencias políticas, es la definición del trazo como incisión, como marca, como límite, umbral o frontera. Como huella, entonces. Para Derrida, Adami elabora un programa identificable con aquel que él mismo intenta aplicar en filosofía. Se trata de un sistema que busca establecer y desarrollar las condiciones mínimas a partir de las cuales tanto el dibujo como el pensamiento pueden constituirse contra toda idea de unicidad, de totalidad o de universalidad. El sistema es equivalente, en este sentido, a aquel que Mallarmé aplicó en poesía. En *Glas*, Derrida ha definido lo que llama el “efecto + L”, que consiste —si podemos permitirnos resumir en una frase uno de los aspectos destacados en un libro como ese, de una tan difícil lectura— en producir un sistema de lectura (en este caso, de la obra de Genet) que funciona considerando únicamente aquello que escapa a la lógica y a la filosofía (aquí, contra la lectura psicoanalítica de Genet hecha por Sartre). Cuestiones como la de la onomatopeya, de la cripta o del doble están en el corazón del análisis. Adami, que ha hecho una serie de dibujos sobre *Glas*, propondría, concentrándose en los elementos mínimos del dibujo (el trazo, la huella, la incisión), un (anti) sistema semejante y que Derrida llama “efecto + R”. Para Derrida, en Adami no se trata ni siquiera de un trazo, sino de un “tr”. Un “tr”,

según Derrida, trabaja “en o fuera de la lengua” (*La verité en peinture*, 199, trad. mía).

“Se trata aquí —continúa Derrida— (...) de violencia y de arbitrariedad. De avanzar lo injustificable a través de consciencia alguna, y algo que no resiste, de entrar efectivamente con las relaciones desencadenadas por Adami, que no teniendo nada que ver con ellos. Y luego “tr” no representa, no imita nada, no grava sino un trazo diferencial, entonces más bien un grito informe, no dice todavía relación con lo lexical, no se deja domesticar por un verbo apaciguado, inicia y fragua un cuerpo otro” (199, trad. mía).

En lo que refiere al dibujo de Benjamin, se trata de un dibujo que representa el retrato fotográfico del filósofo. La cuestión de la reproductibilidad técnica (de la fotografía) está entonces presente. Sin embargo, si para Benjamin la crisis del valor cultural impuesta por la reproductibilidad técnica permite al momento político presentarse con la potencia que la tradición (el culto, la religión, el museo) ocultaba, para Derrida, un trazo como aquel del dibujo de Adami impone la cuestión esencialmente política de la frontera, del umbral y del límite. Benjamin, lo sabemos, es el filósofo de la frontera y representa con su propia biografía la crisis y la catástrofe del proyecto europeo. Se trataría entonces de un dibujo acerca de las posibilidades políticas del dibujo. Adami establece en sus dibujos los trazos que figuran otras tantas fronteras, límites y líneas que implican posibilidades / imposibilidades de pasajes.⁴ “Además de su escritura —escribe Derrida— podemos identificar las letras de su nombre propio que bastan para rendirlo disponible y común, amigo, sellando al mismo tiempo, por tantos trazos, la fraternidad de los sujetos” (204). La escritura sobre un dibujo, sobre todo si se trata de un dibujo hecho a partir de un retrato fotográfico, no puede ser inocente. No podemos ignorar, nos señala Derrida, la teoría benjaminiana del retrato. Según ella, cuando el rostro —el último refugio del valor cultural en la imagen— comienza a desaparecer (en las fotos de Atget por ejemplo) la leyenda (el pie de foto) se impone. Aquella posee un valor eminentemente político. En tal sentido, según Derrida, el pie de foto designa el lugar de una desaparición. Es la aparición, al centro de la escena del crimen, de la desaparición. “Desaparecido está el sujeto. El desaparecido ‘aparece’, ausente en el lugar mismo del monumento conmemorativo, volviendo al lugar vacío marcado por su nombre. Arte del cenotafio” (205). Los trazos son entonces hechos por “puntas de sismógrafo” que miden las convulsiones de una época en la que las cuestiones del “paso de fronteras” y de la desaparición del cuerpo

⁴ “Puesto que en esta cartografía política de Benjamin, el “afecto del pasaje” no pierde ninguna violencia, al contrario, al producirse sobre límites, sobre líneas de fractura o de afrontamiento, en lugares de efracción: cuadros y cuadros de cuadros” (207, trad. mía).

sobre la escena del crimen constituyen el núcleo de su política. Cuando un trazo adquiere una tal dimensión filosófico-política, se transforma entonces en huella.

Universidad de Valparaíso*
Instituto de Filosofía y Escuela de Cine
Calle Serrano # 546, Valparaíso (CHILE)
adolfovera27@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1993.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, en Discursos interrumpidos I, Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1971.
- “L’annonce d’une mort”, in *Enfance Berlinoise*, Trad. Jean Lacoste, Paris: Maurice Nadeau, 1978.
- “La loutre”, in *Enfance Berlinoise*, Trad. Jean Lacoste, Paris: Maurice Nadeau, 1978.
- *Paris, capitale du XIXè siècle. Le livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris: Cerf., 1981.
- *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1998.
- Brocchini, Ilaria. *Trace et disparition*. Paris: L’Harmattan, 2006.
- Derrida, Jacques. “+R (par dessus le marché)”, in *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.
- *Glas*, Paris: Galilée, 1974.
- Kracauer, Sigfried. *Le roman policier. Un traité philosophique*, Trad. Rochlitz, Paris: Payot, 2001.
- Milner, Max. *La fantasmagorie*, Paris: PUF, 1982.
- Thelot, Jérôme. *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris: P.U.F., 2003.