

Reiteración y relato: la fotografía y las inscripciones pétreas

Carlos Mario Fisgativa¹

La escritura de Derrida se encuentra poblada de diversos modos de la memoria que tienen soportes materiales diversos: las cenizas, las piedras, los muros, los corales, los dispositivos técnicos, las imágenes pictóricas o fotográficas, los cuales no son exclusivamente humanos se ordenan en torno a un sujeto. La serialidad, su ir y volver, su repetición y la superposición de estratos y de escrituras, son sus rasgos en común. Asimismo, todo ejercicio de memoria es simultáneamente una forma de olvido o de la borradura y se encuentra siempre cargado de duelo y supervivencia.

En esta ocasión, remitimos al texto que acompaña el catálogo fotográfico de Jean François Bonhomme sobre Atenas, ya que este permite explorar los usos de lo serial y los ejercicios del comentario que, al agregarse a las imágenes, problematizan las relaciones entre fotografía y lenguaje. También se señalarán algunos aspectos del relato, el testimonio, el duelo y la alteridad mencionados en “Memorias para Paul de Man” y textos sobre Blanchot como *Demeure* y *La ley del género*.

1. Inscripciones sobre las piedras

Para esclarecer algunos de los modos en que Derrida se ocupa de la memoria en relación con la fotografía y las imágenes, es pertinente acudir al texto *Demeure, Athènes*, texto que inicialmente se publicó junto al catálogo Jean François Bonhomme o que presenta tomas de la ciudad de Atenas durante un periodo de 15 años a las de tumbas o templos en ruinas, a las estatuas decapitadas y las inscripciones sobre algunas piedras; de manera que reúnen y registran una memoria visual de las transformaciones y de la supervivencia de la ciudad, lo que pone en evidencia los duelos y las muertes, la finitud inscrita en cada una de las columnas o monumentos funerarios de una ciudad que ha muerto muchas veces.

Pero también es un ejercicio de desplazamiento que dar cuenta de un viaje de Derrida a Atenas, en el que se imagina el posible recorrido del fotógrafo por las plazas, las tiendas de antigüedades o los templos. Una intensa temperatura y luz solar marcan estos desplazamientos y su relato, lo cual llevó a hablar de la sobreexposición que deslumbra los ojos pero se imprime en la piedra y es denominado *heliografía*, la escritura de la luz solar sobre las columnas, sobre el mar, lo cual es la contraparte de la escritura de la sombra o *skyagrafiaplantada* con ocasión de otro catálogo.

Demeure, Athènes es también un diario de viaje, una memoria fechada, según esa singularidad cifrada e irreplicable de los acontecimientos. Allí se cuenta que el 3 de julio se

¹ Carlos Mario Fisgativa es Profesional en filosofía de la Universidad del Quindío (Colombia), Magíster en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). Actualmente es estudiante de Doctorado en filosofía de la Universidad de Buenos Aires y becario del Conicet.

decide la forma que tendría el texto: serial, aforística, lleno de espectros, epitafios e instantáneas, sombras y luces: “intentando todo el tiempo reunir las en la secuencia misma de su separación, algo así como un relato incesantemente interrumpido, pero también como aquellas piedras funerarias que permanecen erigidas en la *Calle de las tumbas*” (Derrida, 2009: 10). La fecha funciona como la firma, el resto, la ceniza, es marca que tiene el carácter de acontecimiento imposible de ser repetido pero que no para de retornar. Tiene un efecto indecible entre el performativo y el constativo y no se sustenta en un sujeto, habrá entonces que preguntarse, así como se hace en *Schibboleth. Para Paul Celan*: “¿Cómo datar lo que no sé repite si la datación apela también a alguna forma de retorno, si recuerda en la legibilidad de una repetición? ¿Pero cómo fechar otra cosa que eso mismo que jamás se repite?” (Derrida, 2002: 13). Retorno, repetición y singularidad son indispensables para pensar las imágenes y la memoria

Precisamente, en La calle de las tumbas, junto al cementerio de Kerameikos, se encuentran erigidos monumentos funerarios, uno de los cuales es el de Apolodoro y tiene una inscripción en bajo relieve que al igual que otras piedras y columnas funerarias son fotografiadas tanto por Bonhomme como por Derrida, quien asimila la secuencia de monumentos funerarios con la serialidad de lo fotográfico y del lenguaje. También destaca que en estas piedras se pone en evidencia que toda escritura es de alguna modo un epitafio, al igual que toda inscripción idealizante o autobiográfica que es olvido de sí y memoria del otro, debido a que, “el discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte, trabaja sobre la vida en lo que llamamos autobiografía. Y tienen lugar entre la ficción y la verdad, *Dichtung und Wahrheit* (Derrida, 2008: 34). Derrida cuenta que fue acechado o visitado por una sentencia de la cual no es responsable sino rehén, pues no obedece a su voluntad, su intención y se grabó en su mente bajo la luz deslumbrante: “Nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte: esta sentencia continúa repitiéndose en mi mente, tan llena de sol, pero sin reproducirse” (Derrida, 2009: 20-21).

La idealización, la memoria y el duelo de lo escrito por el sol en las piedras tiene una finitud, un astro que no es el bien, tiene el brillo de lo mortal. Su luz es contingente y espectral. Por eso las memoria pétreas grabadas por el sol son espectrales, no solo han gozado de la benefactora luz sino que han estado sobre expuestas por milenios. ¿Quién creería el relato de un espectro que vagabundea entre las ruinas?

2. De las complicaciones del relato

Inscripción, borratura y repetición son rasgos que hacen posible las escrituras y las imágenes. Toda forma de memoria supone el olvido, ya que en tanto huella o marca, solo es posible porque está expuesta a ser repetida, borrada y superpuesta con otras escrituras, como ocurre con el palimpsesto. Sin embargo, en la reiteración se dan anomalías que alteran lo recordado y la posibilidad misma del relato y nos dejan ante sus simulacros.

Esto está en consonancia con lo que se desarrolla en *La ley del género y Demeure*, textos en los que se exploran los pliegues de la escritura blanchotiana que hacen problemáticos los bordes del texto, de la cita o lo ficcional. Lo que pone en escena la imposibilidad de completitud del texto, de reconocerse o reconocer allí al otro, de identificarse como el sujeto de la narración y de testimoniar en palabras aquello que parece exceder lo nombrable.

“No, nada de relatos, nunca más” (Blanchot, 1999, p. 64), se lee al final y a lo largo de “La locura de la luz” aquel extraño escrito de Blanchot.. Pero lo que se repite es la sentencia de que no son posibles los relatos, las historias o las memorias ya que no se para de ficcionar, de hablar e imaginar. Es decir, se cuentan historias, se hacen narraciones a pesar de su dificultad o de la aparente imposibilidad o de su falta de certeza. Esta problemática es frecuentada por el filósofo en muchas ocasiones, por ejemplo, cuando escribe “Nunca supe contar una historia” (Derrida, 2008: 17), en la sentencia que da apertura a *Memorias para Paul de Man*, este libro del duelo y las memorias imposibles en el que Derrida se pregunta:

¿Qué es un duelo imposible? ¿qué nos cuenta este duelo imposible sobre una esencia de la memoria? Y en lo concerniente al otro en nosotros, aun en esta “distante premonición del otro”, ¿dónde está la traición más injusta? ¿es la más angustiante, o aun la más fatídica infidelidad, la de *un duelo posible* que interiorizaría en nosotros la imagen, ídolo o ideal del otro que está muerto y vive solo en nosotros? ¿o acaso es la de ese duelo imposible, el cual, dejando al otro su alteridad, respetando así su infinito distanciamiento, rehusa tomar o es incapaz de tomar al otro dentro de uno mismo, como en la tumba o la bóveda de un narcisismo? (Derrida, 2008: 21)

Partiendo de estas preguntas, Derrida procede a tratar sobre, al menos dos tipos de memoria, una interiorizante e idealizante que releva, que incluye en sí la negatividad y alteridad de lo recordado. Y por otra parte, una memoria que no interioriza, que no difiere al otro, que no hace el duelo pues supone la finitud de la memoria y el vestigio del otro que siempre precede, indigerible como las piedras que no puede tragarse Cronos:

Si hay una finitud de la memoria, es porque hay algo del otro; y de la memoria como memoria del otro, que viene desde el otro y retorna al otro. Desafía toda totalización, y nos dirige a una escena de alegoría, a una ficción de prosopopeya, es decir a tropologías del duelo: a la memoria del duelo y al duelo por la memoria (Derrida, 2008: 40-41).

Lo otro permanece irreductible a la síntesis totalizadora o a la narración exhaustiva a “la clausura de nuestra memoria interiorizante” (Derrida, 2008: 44-45). Pero esto también es característico de la alegoría, al igual que lo serial o secuencia, dado que la alegoría no solo remite a otra cosa sino a sí misma haciendo difícil distinguir lo alegórico de un lenguaje directo o literal:

Paul de Man a menudo enfatiza la estructura “secuencial” y “narrativa” de la alegoría. A su juicio, la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales de lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa (Derrida, 2008: 25).

O como se plantea en *Alethetia*, el texto que acompaña el catálogo de KishinShinoyama, la fotografía es una alegoría de la luz que no remite más que a sí misma y cuya verdad no esconde secreto más allá que el pliegue sobre sí misma:

Sin embargo, es lo que, discretamente, pareciendo exhibir *otra cosa*, la obra *muestra* y la alegoría deja oír: la luz misma, la aparición o la génesis de *phos*, la luz. Esta joven es ella misma, ciertamente, única, y muy singularmente ella misma, pero también es la luz: (la alegoría ligera de) la luz (Derrida, 2013: 269).

Por su parte, al tratar de la alegoría en su libro sobre el Barroco, Walter Benjamin pone de manifiesto que en la alegoría se cruza la naturaleza y la historia, pues esta introduce la temporalidad a modo de ruinas: “Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva “historia” escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad (Benjamin, 2010: 396) Esta referencia es importante para el presente escrito, puesto que acentúa la tendencia hacia la imagen que tiene la escritura alegórica. Lo que esto implica es la posibilidad de ejercicios históricos que no tienen una temporalidad progresiva, sino que son anacrónicos, intempestivos pues no responden al predominio del presente; así como la imagen dialéctica benjaminiana, que no es digerible por el tiempo progresivo de una teleología y no se pueden entender como iconos de valor único o significación determinable. Y que además no puede pensarse ajena al lenguaje y los montajes anacrónicos que de la colisión de elementos heterogéneos que producen singularidades que fulguran y se consumen a sí mismas cuando se produce un choque y se remueve entre los escombros (Benjamin, 2005).

3. De la necesidad de imágenes y fantasías

Diversas formas de las imágenes, de su dinámica, montaje o extrañeza alimentan nuestras narrativas sobre la fotografía, el cine o la pintura, de la violencia o los conflictos. Los soportes que pueden tener son diversos, desde el papel o lo digital, pero también, se dan como espectros, fantasías, ensoñaciones o imaginaciones.

¿Por qué dejar de lado la pregunta acerca de la posibilidad de que las imágenes engañen? ¿de que acompañen el relato pero desviándolo de la verdad? No olvidemos que escritura, imagen y pintura son igualmente rechazadas en el *Fedro* por ser errantes, falsas ayudas para el saber y porque actúan como un *farmacon* que pervierte el orden, desmonta el origen y es veneno para la memoria; las imágenes también son un suplemento parasitario que acompaña, pero no al modo de “yo” que debe acompañar todas mis representaciones, sino como el mentiroso o la mentira, “ese embustero (liar) que acompaña a todas nuestras representaciones” (Derrida, 2016: 591) y acecha toda ficción autobiográfica.

El registro que proporcionan las imágenes no es del todo confiable ya que suponen la mediación sea técnica o de un elemento tercero como la imaginación, el testigo o el documento, y además porque siempre viene junto a relatos llenos de deseos, de emociones,

de duelos, de enojo, de desesperanza o insumisión. Todo archivo arde febrilmente y toda memoria ejerce violencia, están signados por el principio de ruina, de contaminación, de intemperividad y de espectralidad; el archivo supone el recorte y la exclusión, no es inocente y excepto de violencia, puesto que, señala Derrida:

Es un gesto de poder. Esto es lo que intenté recordar al principio de *Mal de archivo* refiriéndome al *arkheion* en Grecia, el lugar de aquellos que tenían el poder de depositar y disponer de las cuentas o documentos que tenían un interés político para la ciudad, o un interés nacional, como diríamos hoy. Y, estatutariamente, este poder tenía un interés no solamente para escoger lo que debía conservarse y lo que no, sino también para localizarlo en un lugar, para clasificarlo, interpretarlo, jerarquizarlo (Derrida, 2013: 115).

Que el archivo suponga el corte y la selección, nos deja ver que ante las imágenes no hay nada del desinterés estético, sino la tensión incesante y la interpretación activa (Didi sublevaciones), ya que la imagen produce afectos, emociones, no se observan tranquilamente a distancia, sino que también interpela y quema, tal y como señala Didi-Huberman:

Quema con el *brillo*, es decir, la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad preciosa pero pasajera, destinada a extinguirse [...] Quema con su *movimiento* intempestivo [...] Quema por el *dolor* del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la *memoria*, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el *a pesar de todo* (Didi-Huberman, 2008, 9-10).

De otro lado, la memoria remite al intento de localización. De modo que se trata de una memoria situada, por ejemplo en Atenas, porque es indisociable del lugar, las plazas, el mercado, los cafés, los lugares de culto y turismo, ya que las paredes los muros conservan memorias de otros tiempos, otras escalas de temporalidad que no se reducen a algún modo del presente sino al futuro, al pasado anacrónicamente, pero también puede ser otros lugares como un centro de detención, de culto o de gobierno. En este aspecto, hay un encuentro con lo que Walter Benjamin plantea acerca de la necesidad de excavar el lugar y buscar los vestigios entre las ruinas, en un ejercicio de la memoria que no se entiende como posesión sino como un tener lugar al que es posible aproximarse, según “una concepción de la memoria como actividad de excavación arqueológica, en que el lugar de los objetos descubiertos nos habla tanto como los objetos mismos, y como la operación de exhumar (*ausgraben*) algo o alguien durante mucho tiempo tendido en la tierra, dentro de una tumba” (*Grab*) (Didi-Huberman, 1997: 116). De manera que, como dice Didi-Huberman, al remover los restos y acercarse a las cenizas y “soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: - ¿Acaso no ves que estoy ardiendo?” (Didi-Huberman, 2008: 10).

Asimismo, la imágenes remiten necesariamente a otras imágenes, no son átomos de significación dotados de esencia, de modo que son seriales o secuenciales. Repiten elementos, alteran y construyen, esta iteración es un rasgo común con la escritura, el relato y la memoria, según la perspectiva se mencionó más arriba. Esto es escenificado en *Droitdes regard*, otro texto suplementario para una fotonovela en el que se problematiza el

hiato entre lenguaje y la fotografía. Al respecto, nos interesa poner el acento en que las imágenes llaman o producen el deseo de las palabras, como se menciona en estas líneas “No sabrás nunca, tampoco ustedes, todas las historias que ya he podido contarme mirando estas imágenes”, a lo que más adelante se replica: “No obstante, he tenido respecto a ellas al menos el sentimiento de que se las ingenian sobre todo para disimularnos algo. Nos fascinan y nos seducen cifrando todas las diagonales: [...] No quieren mostrar nada” (Plissart; Derrida, 1985: I).

¿Cómo delimitarlas, entonces? ¿se pueden pensar ajenas a la secuencia de otras imágenes, incluso de aquellas que denominamos en ocasiones sujeto o subjetividad. En *Demeure*, Derrida se ocupa de *El instante de mi muerte* para problematizar la posibilidad de excluir la ficción de lo testimonial. Lo cual contradice el intento de separar el testimonio de la literatura, en tanto ficción o simulacro (Derrida, 1998: 30). A su vez, el trazo que divide debe repetirse y supone la proliferación de los bordes, lo que impiden distinguir rigurosamente entre una cita, un relato y lo que no lo es, trastocando las convenciones de la cita, pero también al nivel de las imágenes que tampoco son ajenas a lo ficcional y lo testimonial. De esta forma, se amplía lo que Derrida plantea respecto al testimonio en su versión oral o escrita que supone el performativo del acto poético: “Ya que el testigo debe conformarse a los criterios dados y a la vez inventar, de modo cuasi-poético, las normas de su testificación” (Derrida, 1998: 46).

Efectivamente, también es necesario que se den ficcionalizaciones como alternativas para que la memoria se diversifique, no solo otros relatos o testimonios jurídicamente aceptables o no, también otras fantasías que reordenen las supervivencias, los duelos, las emociones o la rebelión en torno a las imágenes, Estas cuestiones se encuentran en varias de las tomas o “prisses” en que se divide el texto *Demeure, Athènes* y en los que se habla del deseo fantástico de fotografiar a Sócrates en el momento de una visión delirante, del sueño en el que se le indica cuándo llegaría su muerte, o de obtener una instantánea de algún momento de la espera y del retraso de su muerte, tras la condena, de “esa demora entre la pronunciación del veredicto y el sabor del *pharmakon* en su boca” (Derrida, 2009: 33).

¿Qué sería de ese nexo fundacional que une muerte y filosofía en la figura de Sócrates si se introduce la fantasía o la fotografía ¿si se tiene en cuenta al testigo o tercero que mirar sin estar dotado de conciencia de sí ni de la muerte? ¿sin tener el deber de decir verdad alguna, un ojo que no dice “yo”? Todas estas son preguntas que surgen en torno a la fotografía y los dispositivos técnicos que la hacen posible, ya que este

dispositivo moderno, digamos una técnica, se convierte en el testigo sin testigo, el ojo profético, el ojo de más pero invisible, a la vez el productor y el conservador, el origen del archivo de esta implicación de la sombra en el seno de la luz [...] la fuerza del deseo es un ladrón irresistible. Pero un ladrón que exige un testigo e instala una cámara ahí mismo donde está desafiando la ley (Derrida, 2013: 271).

Y si se obtuviese esa instantánea previa a la muerte de Sócrates, ¿qué palabras podrían agregársele? ¿podrían decir el destierro y la errancia?

El recorrido realizado en este texto nos brinda un acercamiento a lo que es la memoria

fotográfica para una filosofía de la *differánce*, del diferimiento y la demora, indisociable de la repetición, alteridad y alteración que la técnica supone, y que encuentra el ejemplo de su operar en el intervalo de un diafragma ralentizado a velocidades variables que produce ficciones útiles, contingentes y alterables. Aquí está en juego la creación poética y performativa de toda imagen artística, del testimonio, de la supervivencia que no se pierde por el mutismo de la piedra ni se encripta en su dureza porque finita es la piedra que se desgasta lentamente, así como el sol que esculpe sus marcas con sus insistentes rayos. También es finito y contingente el entramado de las imágenes, el relato y la fantasía, he aquí los chances de la creación poética e imaginaria de otras memorias.

Bibliografía

- Benjamin, Walter 2010 (1928) *El origen del Trauerspiel alemán*. En: *Obras*, libro I/Vol. I. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter 2005 (1983) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones.
- Blanchot, Maurice 1999 (1973) *El instante de mi muerte, La locura de la luz*, trad. A. L de Samaniego, Madrid: Ténos.
- Derrida, Jacques 2013 (2013) *Artes de lo visible (1979-2004)*, trad. J Masó, J. Bassas. España: El Lago Ediciones.
- Derrida, Jacques (2009) *Demeure*, Athènes, Photographies de Jean-François Bonhomme, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1998) *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques 2008 (1986) *Memorias para Paul de Man*, Madrid, Gedisa.
- Derrida, Jacques 2016 (1987) *Psyché. Invenções del otro*. Buenos Aires: La cebra.
- Derrida, Jacques 2002 (1986) *Schibboleth- Para Paul Celan*, Madrid, Arena Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2008) “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Didi-Huberman, Georges 1997(1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.
- Plissart, Marie-Françoise; Derrida, Jacques (1985), *Droit de regards*, Paris: Minuit.