

Salvador Ventura, F. Derrida en *Ghost Dance* (K. McMullen, 1983), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 22, 2018, pp. 49-58.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 22 2018 (ISSN 1988-8848)

Sección 5 Reflexión en torno a...

DERRIDA EN *GHOST DANCE* (K. MCMULLEN, 1983),
EL FANTASMA

*Derrida in Ghost Dance (K. McMullen, 1983),
The Phantom*

Dr. Francisco Salvador Ventura
Historiador del Cine - Granada

Doctorando en Filosofía - Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Recibido el 8 de Junio de 2018

Aceptado el 26 de Julio de 2018

Resumen. La primera ocasión en la que Jacques Derrida aceptó participar en un film se produjo con motivo de la realización del film *Ghost Dance* dirigido por Ken McMullen en 1983. Durante su breve aparición se representa a sí mismo, al filósofo Derrida, a quien se dirige la protagonista para preguntar acerca de si cree, o no, en los fantasmas. La cuestión le sirve para “improvisar” una serie de ideas en las que expresa sus opiniones sobre ellos y sobre su relación con el cine. Esta intervención se convierte en un punto de inflexión sobre su posición hacia los medios audiovisuales, porque a partir de entonces su actitud será mucho más abierta hacia ellos.

Palabras clave. Deconstrucción, Cine, Pascale Ogier, Cine y Filosofía, Espectro.

Abstract. The first time Jacques Derrida ever has accepted to participate in a movie, happened when Ken McMullen directed the film *Ghost Dance*, in 1983. During his short performance, he acts as himself, as the philosopher Derrida. The protagonist girl enquiries him and tries to understand if he believes in ghosts or not. The questions serve as vehicle to “improvise” a series of ideas used to express his own opinions about ghosts and their relation with the cinema. Derrida’s participation in the movie meant an important shift in his attitude toward the audio visual communications technologies. From then onwards, Derrida’s opinion about audio visual media will become much more receptive and will be used in his further reasoning.

Keywords. Deconstruction, Film, Pascale Ogier, Film and Philosophy, Spectre.

Et si le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place, paradoxalement au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu, un fantôme me ventriloquer, ça veut dire parler à ma place (Ghost Dance).

1-Introducción

La primera ocasión en la que Jacques Derrida participó en un film tuvo lugar cuando aceptó convertirse en uno de los actores de una interesante película titulada *Ghost Dance*, un proyecto estrenado en 1983 (1) del director británico Ken McMullen (1948-). La determinación de actuar en ese film no fue fruto de una decisión casual e intrascendente, sino que tuvo que ver con un importante e irreversible cambio de actitud en su relación con el mundo de la imagen y de las tecnologías que la tienen como materia prima. Con anterioridad, durante los primeros veinticinco años de su producción escrita había prohibido expresamente que se le realizara ninguna fotografía, en un manifiesto rechazo de las demandas procedentes sobre todo de sus editores. Había vetado cualquier tipo de representación visual sobre su persona, en particular por su oposición a los códigos establecidos dentro de los usos habituales de aquéllos. Podría, pues, afirmarse que su intervención en este singular film supuso un punto de inflexión en relación con su actitud en relación con la presencia y la proyección de su imagen personal a través de los diferentes medios audiovisuales.



©Cornerstone Media

Este film experimental resulta tan sugerente como poco conocido. Mediante un ritmo a veces un tanto monótono se van mostrando en él diversas situaciones de la relación que una chica joven, la protagonista, afirma mantener con distintos fantasmas del pasado con los que declara estar conviviendo. Su nombre es Pascale y el papel está interpretado por una enigmática actriz llamada Pascale Ogier, si bien junto a ella se encuentra también Marianne, una especie de *alter ego* interpretado por otra actriz de nombre Leonie Mellinger (2). Se trata de una especie de doble vertiente de un mismo personaje, una suerte de heroína herida: por una parte, se encuentra una estudiante de antropología, preocupada y “asediada” por los fantasmas; y por otra, aparece una chica que con ellos convive y los combate al mismo tiempo. El principio y, sobre todo, el final del film muestran esta lucha que nunca alcanza un final exitoso, porque intenta deshacerse de ellos lanzándolos al mar, al tiempo que obtiene como única respuesta que las olas incansables y siempre poderosas se los devuelvan una y otra vez. No viene al

caso hacer una relación de los otros personajes secundarios que completan el reparto de *Ghost Dance*, pero sí resulta importante señalar la existencia de varias voces *en off*, entre otras del propio Jacques Derrida, que sirven como vehículo para la introducción de periódicas citas a lo largo de todo el transcurso del film. La película está dividida en apartados, con la forma de siete capítulos numerados, con sus correspondientes títulos alusivos a los respectivos desarrollos posteriores:

1. Rituals of Rage, Rituals of Desire.
2. Myth, The Voice of Destruction, The Voice of Deliverance.
3. History, Ghosts that emerge in Daydreams.
4. Thesis, The Voice that escapes the Text.
5. Witness, The One who becomes what he hears.
6. Trial, Power through Absence, y
7. Voice of Silence. Ritual of Return.

En su mayor parte, las filmaciones se realizaron en lugares poco reconocibles situados en las ciudades de Londres y París, algo que, junto al efecto de extrañamiento sugerido por la música, la repetición de ciertas secuencias y las resonancias obsesivas de algunos contenidos, sugiere un indisimulado afecto hacia componentes surrealistas. Si a estos ingredientes mencionados se añade la circunstancia, imprevista durante el proceso del rodaje, de la muerte prematura de la prometidora actriz Pascale Ogier a la edad de veinticinco años, justo al año siguiente del estreno del film, se ve incrementada de manera notable la dimensión inquietante y al mismo tiempo cautivadora de una película que gira en torno a la coexistencia de los fantasmas y los vivos.

2-La intervención de Derrida en el film

Quizá la parte más destacada de la película está precisamente ligada a la reflexión en torno a la relación que puede existir entre la tecnología y los fantasmas realizada por Jacques Derrida, algo que, además de su propio interés teórico, supone la primera participación filmica del filósofo francés. Aparece incluida dentro del primero de los siete apartados arriba mencionados, cuando la protagonista, después de intentar deshacerse de los medios técnicos que la vinculan a los fantasmas en su lugar de trabajo, se encuentra y conversa con una especie de tutor académico. Es este personaje quien, tras haber sabido de su interés en la figura del filósofo, los pondrá en contacto a continuación. Antes de hacerlo, el director inserta una breve secuencia de medio minuto en la que la cámara muestra por primera vez a Derrida en primer plano, solo y sentado en un lugar público aún desconocido, de forma que el espectador puede observar con detenimiento al filósofo en actitud pensativa, con gestos entre ensimismados y algo inquietos. Una vez transcurrido este corto inciso, aparecen de nuevo en la secuencia tutor y discípula, y mientras el primero se dirige a la cámara en tono académico, la joven aprovecha para evadirse de la situación, mostrando distancias ostensibles con el tono adoptado por su profesor. Pronto se descubrirá que el lugar ignoto se corresponde con un emplazamiento parisino claramente reconocible ahora en las imágenes, el bar-restaurante *Le Select*. Se trata de un establecimiento que aún existe en la actualidad y está situado en pleno Barrio Latino, en concreto en las proximidades de la estación de Vavin, tal como queda indicado en el nombre de la cercana boca de metro. En su interior se encuentra un abstraído Derrida, cuando ante él se presenta el profesor americano (John Annette) acompañado de su joven pupila Pascale y procede a las presentaciones de rigor. A continuación, el filósofo formula una cuestión a la joven: «Mais brièvement Pascale. Quelle est l'idée de votre idée?», a la que ella responde con un elocuente juego de palabras: «L'idée de mon idée c'est que je n'ai pas d'idée». Antes de finalizar este encuentro tan breve, queda fijada una cita para el día siguiente, que habrá de producirse entonces en el despacho de Derrida y en la que se podrá ver cómo durante varios minutos el filósofo le irá exponiendo algunas de sus reflexiones en torno a los fantasmas.



©Cornerstone Media

La entrevista en el despacho se desarrolla a lo largo de casi seis minutos y se inicia con una directísima pregunta de Pascale: «Est-ce que vous croyez aux fantômes?», a la que sigue una reflexión en voz alta de Derrida en torno a los fantasmas y a su relación con los medios tecnológicos. Sus palabras se ven interrumpidas precisamente por una llamada telefónica, probablemente imprevista, en la que un personaje desconocido, amigo de otro amigo, le solicita información acerca de uno de los seminarios que imparte y al que tiene la intención de asistir. Durante la secuencia se refiere brevemente a temas como el componente fantasmal en la expresión oral de cada persona, el ingrediente fantasmal propio del mismo cine, la aparente paradoja entre el cada día mayor protagonismo de lo fantasmal en el mundo, la presencia de fantasmas de referentes intelectuales de otros tiempos, etc. Todo ello para concluir sus reflexiones con un elocuente «Vive les fantômes!». Será a continuación de todo ello cuando inquiere directamente a la joven Pascale a propósito de sus ideas respecto de los fantasmas con un «Et vous, vous croyez aux fantômes?», cuestión ante la que su respuesta inmediata, convencida, reiterada y con una intensidad gradualmente mayor, al tiempo que en una sucesión de planos la imagen de Pascale se aleja y la traslada fuera del espacio de su despacho, es la siguiente: «Mais certainement. Oui, absolument. Maintenant, absolument. Maintenant, certainement. Et maintenant, bien sûr». El propio Derrida señala cómo experimentó una intensa impresión y una sensación perturbadora cuando, unos años después, analizaba el film con unos alumnos en Estados Unidos. En este contexto se multiplicaba el efecto producido por las palabras con las que se cerraba la secuencia y por el alejamiento que sugería la sucesión de los distintos planos. Ahora, adquiriría una imprevista fuerza sobrecogedora la determinación y contundencia de esta respuesta, teniendo en cuenta que poco después de la finalización del film había fallecido Pascale Ogier y considerando que en esos momentos se generaba una nueva perspectiva en la que su mirada se proyectaba ante los espectadores con una potenciada dimensión fantasmal (3).



©Cornerstone Media

3-¿Actor o Autor? ¿Fantasma?

Según afirmó expresamente Derrida, su participación en este film no excedió la dimensión correspondiente a la de un mero actor. En una entrevista realizada cuatro años después (Payne & Lewis 1989) (4) se le preguntó sobre el modo en que podía conciliar las ideas de sus escritos con la producción de películas y videos, ante lo que de una manera bastante tajante respondió en los siguientes términos:

*Let me refute the rumours and point out that I simply played a part in a film, that I acted in the movie *The Ghost Dance*. As it happens, I did speak a lot about ghosts in the seminar I gave at the University of Toronto, but I had absolutely no involvement as far as the script is concerned, or with the production. I was just an actor playing the role of a philosophy professor asked by an anthropology student if he believes in ghosts (Payne & Lewis 1989, 61).*

De esta forma, limitaba su aparición al desempeño de funciones exclusivamente actorales, alejándose de cualquier responsabilidad en la producción o en la factura del guion. Con ello, dejaba constancia manifiesta de que se había circunscrito a jugar el papel de un simple profesor de filosofía a quien una estudiante formulaba la pregunta de si creía en los fantasmas. En efecto es así, tal como se comprueba al visionar el film y seguir el hilo argumental de la secuencia en la que ambos son protagonistas. El propio Derrida lo explica, además, cuando describe cómo transcurrió la grabación, cuyas dos partes explicadas más arriba fueron realizadas en dos escenarios distintos. Al principio, el lugar del rodaje fue el mencionado bar *Le Select*, donde la secuencia había sido ensayada previamente con el director y repetida después hasta la saciedad:

La recuerdo con una palabra, porque era una experiencia bastante singular con Ken McMullen, el cineasta inglés: a la mañana, habíamos estudiado en el bar Select, durante una hora, una escena que duraba un minuto y que se repitió, repitió y repitió hasta el agotamiento (Derrida y Stiegler 1998, 147).



©Cornerstone Media

Informa también de que fue esa misma tarde cuando se rodó en su escritorio la segunda parte de la secuencia, que corresponde a la entrevista desarrollada en teoría al día siguiente. Para ella fueron necesarias de nuevo numerosas repeticiones: «Y tras repetirla una y otra vez al menos en treinta oportunidades, a pedido del director, ella dijo esta frasecita: “Sí, ahora sí”. De modo que ya durante las tomas la repitió por lo menos treinta veces» (Derrida y Stiegler 1998, 149). Por tanto, si uno se atiene al pie de la letra a lo que se refiere a procedimiento de grabación filmica, no queda otra

alternativa que aceptar lo que afirma el filósofo como ajustado a los hechos, porque, en efecto, se ciñó sin más a los tediosos protocolos habituales durante los rodajes de un film.

Sin embargo, varias son las razones que conducen a la necesidad de una re-consideración de una afirmación tan explícita como «I was just an actor playing the role of a philosophy professor asked by an anthropology student if he believes in ghosts». Una vez realizada con esa rotundidad, se han de matizar notablemente sus términos, tras la comprobación de que el protagonismo de la intervención de Derrida excede con claridad las coordenadas de una dimensión exclusivamente actoral. Es más, esta secuencia se convierte en un elemento fundamental en la configuración final del film. Hay que partir de una circunstancia de vital importancia, cual es la práctica inexistencia de guion para esta secuencia. Como señala él mismo, sólo estaba prevista la pregunta con la que al final el filósofo se dirigía a la joven: «... tenía que preguntarle: “Bueno, y en su caso, ¿cree usted en los fantasmas?” Fue lo único que me indicó el director. Al final de mi improvisación debía decirle: “Bueno, y en su caso, ¿cree usted en los fantasmas?”» (Derrida y Stiegler 1998, 149). Derrida menciona en esta frase algo definitivo para la posición aquí defendida, que lo que allí se desarrolló fue sólo una improvisación, algo de lo que poco antes había dejado constancia expresa: «Para volver a la experiencia de *Ghost Dance*, lamento la expresión que se me ocurrió al improvisar (la escena que usted citó fue improvisada) de cabo a rabo» (Derrida y Stiegler 1998, 147). Por ello, no cabe ninguna duda de que se trató de una improvisación.



©Cornerstone Media

Como resulta evidente suponer, la puesta en práctica de una improvisación filosófica no es algo que pueda hacer cualquier persona sin una consistente reflexión teórica previa (5). Dicho de otra manera, el tema había sido propuesto por el director de la película, pero los contenidos desarrollados en la secuencia son puramente derridianos, no sin la concurrencia de ciertos guiños humorísticos insertados en varias de las expresiones. Así por ejemplo, frente a la pregunta de si creía en los fantasmas, comienza señalando la dificultad de responderla y la necesidad de dirigirla la inquietud sobre lo que sería un fantasma directamente al protagonista, a un fantasma: «Est-ce qu'on demande d'abord à un fantôme s'il croit aux fantômes?». Después de este recurrente recurso dialéctico, califica su participación en el film como algo fantasmal, puesto que se trata de la propuesta para representar un papel determinado, que se deja en manos hasta cierto punto de su improvisación. Y es esa circunstancia la que, además de ser divertida, le confiere el elemento fantasmal, porque habla en los siguientes términos sobre un tema cuya iniciativa no pertenece a él, pero los contenidos sí:

Ici le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place, paradoxalement au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu, un fantôme me ventriloquer, ça veut dire parler à ma place. Et c'est ça ce qui est peut-être le plus amusant (Ghost Dance).

A continuación formula una definición más que sugerente sobre lo que es el cine, en pura sintonía con el tema de reflexión que se le propone y que supone una innovación en relación con su idea sobre la cinematografía: «Le cinéma est un art de la fantomachie ... c'est un art de laisser revenir les fantômes». A su juicio, se trata de un lugar en el que se da cita una serie de fantasmas en pugna entre sí, siguiendo la etimología griega del término, una situación que no difiere de lo que ellos mismos están haciendo en ese preciso momento ante la cámara. Y es entonces cuando, dejándose llevar por la improvisación, llega a calificar al cine como *science des fantômes*, afirmación que algunos años más tarde no mantiene en esos mismos términos y que explica como fruto precisamente de la situación de improvisación:

De modo que improvisé esta frase: “psicoanálisis más cine igual a ... ciencia de los fantasmas”. Evidentemente, no sé si conservaría la palabra ciencia en una reflexión que fuera más allá de la improvisación; puesto que al mismo tiempo, desde el momento en que tenemos que vérnosla con el fantasma, es algo que desborda, si no la cientificidad en general, sí al menos lo que durante mucho tiempo la ajustó a lo real, lo objetivo, lo que no es o no debería ser, precisamente fantasmagórico. Es en nombre de la cientificidad de la ciencia que se conjuran los fantasmas o se condena el oscurantismo, el espiritismo, en suma, todo lo que se refiere a la obsesión y los espectros. Habría mucho que decir sobre este tema (Derrida y Stiegler 1998, 147).

Con manifestaciones realizadas algunos años después de la realización del film, se reafirma en sus consideraciones acerca de lo que se puede denominar el componente fantasmático del cine, como resultado de que se trata de algo que al mismo tiempo no es real ni irreal y que, sobre todo, tiene la posibilidad de ser reproducido. Es en el hecho de que la percepción tiene que ver con una estructura de reproducción, donde entra en relación con los fantasmas:

Cinema is the art of phantoms; it is neither image nor perception. It is unlike photography or perception. And a voice on the telephone also possesses a phantom aspect: something neither real nor unreal which recurs, is reproduced for you and in the final analysis, is reproduction (Payne & Lewis 1989, 61).

Podría parecer que habiendo dejado atrás las “tinieblas” del Medievo, los fantasmas quedaron aislados, conjurados a tiempos pretéritos. Lejos de ser así, considera que se hallan cada día más presentes e incluso, merced a los dictados hegemónicos de unas técnicas con cierta estructura fantasmática, se han convertido en el horizonte de futuro: «Alors que je crois au contraire que l'avenir est aux fantômes et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication décuple le pouvoir des fantômes et le retour des fantômes» (*Ghost Dance*). Y ha sido toda esa potencialidad fantasmal de la nueva realidad tecnológica la que le ha convencido para haber aceptado participar en este film. De nuevo, ciertas dosis de humor le son útiles para sugerir una suerte de expectativa de convivialidad con fantasmas varios del pasado y del presente, de poder tener «la chance de laisser venir à nous les fantômes: le fantôme de Marx, le fantôme de Freud, le fantôme de Kafka, le fantôme de cet Américain, vous». Toda la exposición finaliza expresando sus dudas acerca de la creencia en los fantasmas, pese a las cuales entona un definitivo *Vive les fantômes!* Llegados a este punto re-dirige a la estudiante la pregunta que ella le había formulado al principio, cuestión esta que sí estaba prevista por el director antes de la improvisación. La respuesta afirmativa, ahora convencida, y reiterada de Pascale es la que cierra la secuencia y abre la siguiente: «Mais certainement. Oui, absolument. Maintenant, absolument. Maintenant, certainement. Et maintenant, bien sûr».

Todos los contenidos expuestos durante la secuencia no son, pues, hijos de un guion elaborado y, por tanto, la participación del filósofo no quedaría circunscrita solamente a jugar el papel de actor. No es cualquier actor, no es un actor más. Ciertamente es que hace el papel de filósofo, pero no un filósofo

indeterminado, hace de él mismo, de Jacques Derrida, y expone sus pensamientos acerca del tema que se le propone. Todo ello confiere un importante valor añadido a todo el film, como consecuencia de esta participación en un proyecto fílmico era algo inédito hasta entonces. Es la primera vez que participa actuando en una película y precisamente el tema de reflexión que se le encarga contribuye a su desenvolvimiento dentro de cuestiones que le interesan y que, en parte, favorecen dejar a un lado el cierto pudor que con anterioridad pudiera tener a emplazarse frente a una cámara, y que en algunos instantes de las tres secuencias se puede entrever. Incluso, al hacer de él mismo está representando y, al mismo tiempo, no está representando a Derrida, puesto que no tiene más que desenvolverse y expresarse como él mismo lo haría. Por tanto, la improvisación del filósofo no sería tan improvisada, en tanto que fruto de reflexiones muy elaboradas a cargo de uno de los pensadores más acreditados de entonces para hacerlo. Podría decirse que se trata de una improvisación no improvisada de un gran pensador acerca de los fantasmas y su relación con el cine. Así pues, sería demasiado limitado permanecer en la literalidad de las palabras derridianas cuando se refiere a sí mismo en este film dentro de las coordenadas de un simple actor: «But I was simply an actor, and not at all the author of a film» (Payne & Lewis 1989, 62).

4-Conclusión

Como ya se ha mencionado, esta película marcó un antes y un después en las posiciones del filósofo francés respecto de la imagen y de las tecnologías de la comunicación. A partir de ahora, ya no será renuente más a brindarla públicamente y participará en entrevistas televisadas y algunos años después también en otros filmes. Es más, Derrida irá más allá en las consecuencias de esta nueva posición. En adelante, la consideración de la imagen como texto será defendida en ocasiones como la que se le presentó en Toronto poco tiempo después de la filmación ante grupos no del todo favorables a aceptar esta nueva dimensión:

I think that speech and image are in fact texts. They are writing. And therefore, the distinction was not between writing and speech, but between several types of text, several types of inscriptions, reproductions, traces. In accordance with this point of view, what happens after "the end of the book" is not the advent of an immediate transparent speech, but the introduction of other textual structures, other telewriting systems with all the attendant political problems which that creates (Payne & Lewis 1989, 62).

Y con ello no está manifestando una actitud puntual ni transitoria, sino un compromiso para el futuro hacia las que considera sin ambages unas nuevas formas de escritura:

I think what we should do is not resist the spreading of these new writing techniques: images, television, telecommunications, computers, ect. Personally, I try not to resist, even in my teaching or in the discourses I engage on these subjects, and even in the texts that I write (Payne & Lewis 1989, 62).

Con esto último abre la ventana a la posibilidad de emplear estos formatos de discursos dentro de sus tareas académicas, una nueva posibilidad a la que no se ha de renunciar, convirtiéndose a partir de ahora en un defensor de su incorporación homologada dentro de los recintos universitarios:

I think that the camera, television and video should be brought into the university setting. And not only should we not slow down the movement, but we should also work toward making their entry into universities as general, as sophisticated and as cultivated as possible (Payne & Lewis 1989, 63).

Después de esta consideración ya no habría duda de que Derrida ha cambiado meridianamente de actitud ante estos medios con los que inicia una nueva relación más fluida y bastante fructífera, si bien reconoce que su cambio de actitud no se debe precisamente a su comodidad delante de las cámaras: «And that's why –even though, facing the camera now I personally feel uncomfortable- I don't feel I have to say 'No' to cameras» (Payne & Lewis 1989, 63). A partir de ahora Jacques Derrida entrará en diálogo frecuente y fértil con los medios audiovisuales.

Notas

(1) La película se realizó en 1983, se estrenó a finales de ese año en la República Federal de Alemania y casi un año más tarde en Canadá, dentro del *Toronto Film Festival*, y en Estados Unidos. La información extensa sobre los datos referidos al film se puede encontrar en la siguiente dirección de la IMDB <https://www.imdb.com/title/tt0085589> [consultado 16 de Abril de 2018].

(2) Una breve reseña sobre el film se encuentra en la crítica aparecida en el periódico *The New York Times* el día 31 de Octubre de 1984 (Maslin 1984).

(3) Dentro de un libro que incluye entrevistas de Bernard Stiegler a Jacques Derrida en el epígrafe titulado “Espectrografías” se refiere el filósofo francés a este episodio en los siguientes términos: «Pero imagine cuál pudo ser mi experiencia cuando, dos o tres años después, con la muerte de Pascale Ogier en el medio, volví a ver la película en Estados Unidos a pedido de unos estudiantes que querían hablar de ella conmigo. De improviso vi aparecer en la pantalla el rostro de Pascale Ogier que, como yo sabía, era el rostro de una muerta. Mientras me miraba casi directamente a los ojos, volvía a decirme, en la pantalla grande: “Sí, ahora sí”. ¿Qué ahora? Algunos años después en Texas. Llegué a tener la sensación perturbadora del retorno de su espectro, el espectro de su espectro que volvía a decirme, aquí y ahora: “Ahora...ahora...ahora, es decir, en esta sala oscura de otro continente, en otro mundo, allí, ahora sí, créame, creo en los fantasmas” (Derrida y Stiegler 1998: 149).

(4) La entrevista fue realizada durante la *Semiotics Conference* celebrada en Toronto en 1987, pero publicada dos años más tarde en la revista *Public*.

(5) Dentro de la mencionada entrevista que le realizan en Toronto a propósito de la relación entre sus escritos y su participación en el cine, cuando está limitando su participación en *Ghost Dance* a un nivel meramente actoral, informa de que había tenido un seminario en la Universidad de Toronto precisamente sobre los fantasmas: «...I did speak a lot about ghosts in the seminar I gave at the University of Toronto...» (Payne & Lewis 1989, 61).

Bibliografía

- DE BAECQUE A. y JOUSSE T., *El cine y sus fantasmas. Jacques Derrida*, Entrevista publicada en *Cahiers de cinéma* Vol. 556 (Abril, 2001) (trad. de Fernando La Valle), <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html> [Consultado 13 de Abril de 2018]
- DERRIDA J. y STIEGLER B., *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Eudeba, Buenos Aires, 1998 (trad. M. Horacio Pons).
- MASLIN J., “Ghost Dance”. *The New York Times. Archives* (October 31, 1984), <https://www.nytimes.com/1984/10/31/movies/ghost-dance.html> [consultado 13 de Abril de 2018].
- PAYNE A. y LEWIS M., “The Ghost Dance. An Interview with Jacques Derrida”. *Public* 2 (1989), 60-67.
- SHERBERT G., “Ghost Dance. Derrida, Stiegler, and Film as Phantomachia”. *Mosaic* 48/4 (2015), 105-121.
- TUDELA SANCHO A., “Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo”. *Revista de Filosofía* 45/3 (2003), 137-166.
- VERA A., “Le cinéma ou l’art de laisser revenir les fantômes: une approche à partir de J. Derrida”. *Appareil* 14 (2014), <http://appareil.revues.org/2115> [consultado 20 de Abril de 2018]