

Francisco Salvador Ventura

Universidad de Granada
fransalv@ugr.es
ORCID: 0000-0003-0364-2992

Recepción: 6 de agosto de 2021
Aceptación: 25 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 124-135

*Improvisaciones en los filmes del actor/
autor Jacques Derrida*
*Improvisacions en els films de l'actor/
autor Jacques Derrida*
*Improvisation in the films of actor/
author Jacques Derrida*

Resumen

El concepto de improvisación aparece como elemento de reflexión de Derrida en sus tres apariciones cinematográficas: *Ghost dance*, *D'ailleurs*, *Derrida* y *Derrida*. En cada una de ellas adquiere matices distintos, que ilustran su participación en la elaboración de todos ellos, así como la utilización del medio cinematográfico en cuanto que instrumento para hacer partícipes a los espectadores de sus ideas.

Palabras clave

Cine y filosofía, Derrida, improvisación, actor, autor.

Resum

El concepte d'improvisació apareix com a element de reflexió de Derrida en les seves tres aparicions cinematogràfiques: *Ghost dance*, *D'ailleurs*, *Derrida* y *Derrida*. En cadascuna d'aquestes aparicions, l'actuació que ens ofereix adopta uns matisos diferents que il·lustren la seva participació en l'elaboració de tot plegat, com també la utilització que va fer del mitjà cinematogràfic com a instrument per aconseguir que els espectadors fossin partícips de les seves idees.

Paraules clau

Cinema i filosofia, Derrida, improvisació, actor, autor.

Abstract

The concept of improvisation is used as a reasoning element by Derrida in his three cinematographic performances: *GhostDance*, *D'ailleurs Derrida* and *Derrida*. In each of his appearances, improvisation is approached from different perspectives and helps define the way he contributes to the making of all of those movies. Derrida's improvisation show us, also, the extent to which he intends to use cinematography as an essential tool to make viewers participant in his ideas.

Keywords

Film and philosophy, Derrida, improvisation, actor, author.

i. Estas palabras forman parte de la primera de las improvisaciones de Jacques Derrida en el filme *Derrida*.

C'est les yeux et les mains qui sont les signes de la reconnaissance, les signes auxquelles on identifie l'autre. Et donc, par contre on s'identifie mais paradoxalement ce sont aussi les parties de nous, pour revenir à la question du narcissisme, les parties de nous que nous voyons le moins facilement. Au fond, nous pouvons devant une glace nous voir, etcetera. Enfin, avoir une image assez juste de ce que nous sommes devant un miroir, mais c'est très difficile d'avoir une vraie image de nos propres mains dans leur mobilité, dans leur mouvement, leur geste. Ça c'est l'autre, c'est l'autre qui sait. Et bien, cette, comment dire, gesticulation des mains, ce geste des mains je crois que l'autre le voit mieux, l'identifie mieux que moi-même. Voilà, c'est ça ce que je voulais dire.¹

El pensamiento de Jacques Derrida relativo al cine ha sido infravalorado, cuando no ignorado, dentro de los ámbitos teóricos, probablemente por no hallarse reunido de una manera reconocible con inmediatez y por el inhabitual formato en el que se expresa. En una parte importante está vinculado con la singular circunstancia de que se formula a través de tres filmes en los que se representó a sí mismo: *Ghost dance* (K. McMullen, 1983), *D'ailleurs, Derrida* (S. Fathy, 1999) y *Derrida* (K. Dick y A. Ziering Kofman, 2002). Los dos últimos dieron lugar a sendas publicaciones en las que se narraban las circunstancias de los rodajes y se recogían distintas reflexiones en torno a ellos.² Ya en el primero maneja el concepto de improvisación para explicar algo tan infrecuente como la intervención de un filósofo en una película. En el segundo reflexiona sobre ella a propósito de la condición de actor y/o autor de la película. En el más reciente adquiere una marcada notoriedad al convertirse en un elemento protagonista dentro del montaje final del filme.

En Ghost dance

La primera participación de Jacques Derrida en un filme fue a raíz de que aceptara convertirse en uno de los actores de una interesante y singular película titulada *Ghost dance*, un proyecto del director británico Ken McMullen que se estrenó en 1983.³ La determinación de intervenir en él 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 tienen la imagen como materia prima. Durante los primeros veinticinco años de su producción escrita había prohibido expresamente que se le realizara ninguna fotografía, en un manifiesto rechazo a 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.⁴ Podría, pues, afirmarse que su intervención en este original filme supuso una afirmación (pro)activa del punto de inflexión sobrevenido con motivo de la «experiencia» checoslovaca,⁵ que modificó ampliamente su postura acerca de la publicidad de su imagen personal y originó su (dis)posición, ahora abierta y generosa, con relación a los diferentes medios audiovisuales, si bien su relación con la imagen fue complicada durante toda su vida.⁶

Este filme experimental, que resulta tan sugerente como poco conocido, va mostrando, mediante un ritmo a veces un tanto monótono, diversas situaciones de la relación que una chica joven 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 joven actriz llamada Pascale Ogier, si bien con ella se encuentra Marianne, una especie de *alter ego* interpretado por otra actriz de nombre Leonie Mellinger. Se trata de algo así como una heroína herida, una especie de doble vertiente de

2. Derrida, Jacques, y Fatthy, Safaa, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Madrid: Arena Libros, 2004; y Dick, Kirby, y Ziering Kofman, Amy (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

3. Ficha en IMDB en la página www.imdb.com/title/tt0085589/ (consulta: 26/7/2021).

4. McKenna, Kristine, «Interview with Jacques Derrida», en Dick, K., y Ziering Kofman, A. (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*, *op. cit.*, pág. 124.

5. Información al respecto la ofrece el propio Derrida en la respuesta a una pregunta por esa experiencia en Praga: Derrida, Jacques, *Points de suspension: Entretiens choisis et présents par Elisabeth Weber*. París: Galilée, 1992, págs. 137-138.

6. De Peretti, Cristina, «Su llamativa cabeza de polvos de talco», *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 75, Barcelona, mayo 2007, págs. 35-37.

7. Bernardo, Fernanda, «Derrida e o cinema», *Revista Filosófica de Coimbra*, 26 (51), Coimbra, marzo 2017, pág. 86.

8. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Ecografías de la televisión», en Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, pág. 149.

un mismo personaje: el de una estudiante de Antropología, preocupada y «asediada» por los fantasmas, y el de una chica que convive con ellos y los combate al mismo tiempo, intentando sin éxito, al principio y al final del filme, que el mar los aleje, pues vuelven una y otra vez, incansablemente, hacia ella. Se trata de una suerte de maremágnun de fantasmas productos de la tecnología imperante que (super)pueblan el mundo actual.

Quizá la parte más destacada del filme 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 tener interés teórico, se convierte en su primera participación fílmica. Aparece incluida dentro del primero de los siete apartados en que se divide la película, «Rituals of rage, rituals of desire», cuando la protagonista, tras intentar deshacerse de los medios técnicos que la vinculan a los fantasmas en su lugar de trabajo, se encuentra con su tutor académico. Después de conocer su interés por el filósofo, los pone en contacto, y de ahí surge una cita para hablar sobre el tema al día siguiente.

La entrevista en el despacho de Derrida se inicia con una directísima pregunta de Pascale: «Est-ce que vous croyez aux fantômes?», a la que el filósofo responde con una reflexión en torno a los fantasmas y a su relación con los medios tecnológicos, pero sus palabras son interrumpidas por una llamada telefónica en la que un personaje desconocido, amigo de otro amigo, le solicita información acerca de uno de sus seminarios, al que pretendía asistir. 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 la cada día mayor presencia de lo fantasmal en el mundo, la presencia de fantasmas de referentes intelectuales de otros tiempos, etc. Todo ello le sirve para concluir con un elocuente «Vive les fantômes!». A continuación, pregunta directamente a la joven Pascale a propósito de sus ideas al respecto con un «Et vous, vous croyez aux fantômes?», cuestión a la que ella da una respuesta inmediata, convencida y reiterada: «Mais certainement. Oui, absolument. Maintenant, absolument. Maintenant, certainement. Et maintenant, bien sûr». El propio Derrida llama la atención sobre el hecho de que unos años después, mientras analizaba el filme con unos alumnos en Texas, resultaban sobrecogedoras la determinación y la contundencia de esta respuesta. La joven Pascale había fallecido poco después de la finalización del filme y su mirada en ese momento se proyectaba en una potenciada dimensión fantasmal ante los espectadores. Se producía entonces entre ambos lo que Fernanda Bernardo denomina una «disimetría espectralizante»,⁷ porque afirma Derrida: «llegué a tener la sensación perturbadora del retorno de su espectro, el espectro de su espectro que volvía para 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».⁸

Según Derrida, su participación en el filme no excedió la dimensión de la propia de un mero actor. Así lo mantenía en una entrevista realizada en 1987 por Mark Lewis y Andrew Payne,⁹ cuando se le preguntó acerca del modo en que podía conciliar las ideas de sus escritos con la producción de películas y vídeos. Respondió de una manera bastante tajante:

Permítame desmentir estos rumores y precisarle que simplemente he actuado como actor en la película *Ghost Dance*. Ocurre que he hablado mucho de «ghosts» en el seminario que he dado en la Universidad de Toronto, pero no he contribuido de ningún modo en la producción o en el guion de esta película. Estaba ahí, como actor, interpretando el papel de un profesor de filosofía a quien una estudiante de antropología venía a preguntar si creía en los fantasmas.¹⁰

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 expresa de que había jugado 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 filme 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, que fue realizada en dos escenarios distintos. Al principio, se rodó en el bar Sélect, 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 Sélect, durante una hora, una escena que duraba un minuto y que se repitió, repitió y repitió hasta el agotamiento».¹¹

Esa misma tarde, se rodó en su escritorio la segunda parte de la secuencia, que corresponde a la entrevista desarrollada al día siguiente, para la que de nuevo fueron necesarias 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».¹² Por tanto, si uno se atiene a lo que a procedimiento de grabación fílmica se refiere, no queda otra alternativa que aceptar lo que afirma el filósofo como ajustado a los hechos, porque, de hecho, se atuvo a los tediosos protocolos habituales durante los rodajes de un filme.

Sin embargo, varias son las razones que conducen a la necesidad de una reconsideración de su afirmación explícita.¹³ Una vez realizada, 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 actoral. Es más, esta secuencia se convierte en un elemento fundamental en la configuración final del filme. Hay que partir de una circunstancia de vital

9. Derrida, Jacques, «La danza de los fantasmas. Entrevista con Mark Lewis y Andrew Payne», Derrida, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013, págs. 317-327.

10. *Ibidem*, pág. 319.

11. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Ecografías de la televisión», *op. cit.*, pág. 147.

12. *Ibidem*, pág. 149.

13. Salvador Ventura, Francisco, «Derrida en Ghost Dance (K. McMullen, 1983), el fantasma», *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, 22, Granada, 2018, págs. 49-58. Disponible en: www.metakinema.es/metakineman22s5a1_Francisco_Salvador_Ventura_Derrida_Ghost_Dance.html (consulta: 26/7/2021).

14. Derrida, Jacques, y Stiegler, B., «Ecografías de la televisión», *op. cit.*, pág. 149.

15. *Ibidem*, pág. 147.

16. Ficha en IMDB en la página www.imdb.com/title/tt0356496/ (consulta: 26/7/2021).

17. De hecho, cuando la directora se refiere a las desavenencias entre ambos durante el período de rodaje, las denomina con el elocuente término de «batallas». Así llama a tres subepígrafos del capítulo «Rodar en todos los frentes», con unos encabezamientos tan elocuentes como: «Batalla de París en el antiguo Museo de las colonias», «La batalla de Toledo: ni vencedores ni vencidos» y «Batalla de Almería», Fathy, Safaa, «Rodar en todos los frentes», en Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, *Rodar las palabras. Al borde de un filme, op. cit.*, págs. 121-125, 125-130 y 142-144 (respectivamente).

importancia, como es la práctica inexistencia de guion para esta secuencia. Solo estaba prevista la pregunta final que el filósofo 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?”.¹⁴ Derrida menciona en esta frase algo definitivo para (re)definir su posición como mero actor: que lo que allí se desarrolló fue 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».¹⁵

En *D'ailleurs*, Derrida

Dentro de las ocasiones en las que Jacques Derrida se ha situado delante de una cámara, reviste un particular interés la segunda de las películas en las que participó. El filme, que lleva por título *D'ailleurs, Derrida*, fue dirigido por Safaa Fathy y filmado durante los años 1998 y 1999, si bien en sus títulos de crédito figura como año de realización este último.¹⁶ Si se compara con la anterior película, *Ghost dance*, se comprueba que se produce un salto cuantitativo en el grado de implicación del propio filósofo con el proyecto y, sin duda, un salto cuantitativo también al tener su intervención ante las cámaras una entidad mucho mayor, a diferencia del papel breve (y no por ello de escasa relevancia) con el que Derrida se (auto)(r) representaba y, como antes se ha señalado, se ocupaba de improvisar sin improvisar sobre él mismo. El filme siguiente, el que lleva por título *Derrida*, transcurre por unos derroteros que se sustentan en la filmación de algunas de sus reflexiones ante la cámara y de variadas escenas de su cotidianidad. La excepcionalidad de la que se va a tratar en el presente apartado se manifiesta más allá de los objetivos y contenidos presentes en los otros dos, puesto que ambiciona conseguir una serie de metas que se enmarcan en el terreno de lo cinematográfico propiamente dicho, entre las que sobresalen con claridad las reflexiones en relación con el montaje. Y podrían añadirse algunos valores más que incrementan las singularidades de esta película, en la línea de pretender una consciente aplicación en la pantalla del poder de los textos por su capacidad permanente de *différance*.

El proceso de filmación fue complicado sobre todo por la frecuencia de los desencuentros entre directora y protagonista, que probablemente podrían haberse previsto, ya que entraban en conjunción dos visiones distintas de lo que allí se estaba realizando:¹⁷ un Derrida acostumbrado al poder de la palabra en directo, pronunciada a su ritmo, pensada y meditada, dentro de un programa preestablecido y conocido, estaba predestinado sin duda a chocar con una Fathy que, ante todo, perseguía el objetivo de elaborar un auténtico filme, ateniéndose a unas cadencias diferentes. Además, la lógica de las imágenes debía convivir con y desenvolverse en diálogo con los

recursos propios de los discursos escritos, buscando al mismo tiempo la improvisación del filósofo. Para lograrlo optó como *modus operandi* por no revelar a Derrida el programa de rodaje. Solo ella lo conocía y no se lo iba participando hasta el momento concreto —y siempre de manera muy genérica—: «Me trataba de ciego, repetía que yo no podía ver el filme, y que todas mis incomprendimientos, mis impacencias, mis estallidos de cólera, mis crisis de nervios tenían que ver con el hecho de que yo no veía nada, que no veía del otro lado, del punto de vista de ella, la verdad del filme que se preparaba».¹⁸

En cualquier caso, la rebeldía-resistencia del filósofo se fue distendiendo progresivamente y Derrida fue confiando cada vez más en el proyecto, hasta que al final se mostró complacido con los resultados de lo que aparecía en la pantalla:

Sucede que —y esto es lo que he acabado no solamente aceptando, sino apreciando en el trabajo de Safaa Fathy— tras haber opuesto, ella lo sabe, una resistencia si no interminable cuando menos duradera, lo que acepté y he acabado admirando es el arte con el que ella ha sometido, sin violencia, la palabra a la imagen [...]. En cualquier caso, Safaa Fathy ha conseguido que la palabra, sin quedar herida, violentada o sometida, estuviera o permaneciera de todos modos bajo la ley de la imagen.¹⁹

Y con motivo de estas disensiones, a pesar de ellas, Derrida da un paso atrás para reconocer la autoría de la directora:

«Por otra parte»,²⁰ [...] siempre aceptó las consignas de la Autora. Con una docilidad tanto más increíble cuanto que disimulaba una rebelión o una contestación a cada instante. Pero no ha eludido reconocer todas sus equivocaciones, su falta de oficio, su inexperiencia incluso, una vez pasada la experiencia. Ha aprendido más del cine —y de la televisión—, más o de otro modo a través de la experiencia de este filme que viendo como espectador miles de películas. Ha sido para él una iniciación, es decir, una experiencia iniciática.²¹

Todo ello no es óbice para que ambos convengan en la doble componente que atraviesa toda la película, puesto que al final el filme es un resultado de la conjunción de las aportaciones tanto del actor como de la directora, y ambos adquieren un reconocible protagonismo compartido, si bien la directora-autora de la película es la última responsable:

Ahí está la decisión, la firma de la autora de la película, que no es la mía y que, a través de una comprensión múltiple, es a la vez una inteligencia de lo que soy o de lo que escribo, pero también la inteligencia de la película que se hace, de lo que ella quería hacer, porque la película es a la vez un retrato de mí y un autorretrato de la autora de la película, que escogió los temas, que los escogió en el momento en que me preguntaba pero que, seguidamente, entre el material voluminoso [...], escogió

18. Derrida, Jacques, «Cartas sobre un ciego. "Punctum caecum"», en Derrida, Jacques, y Fathy, S., *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, op. cit., pág. 75.

19. Derrida, Jacques, «Huella y archivo, imagen y arte. Diálogo», en Derrida, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, op. cit., pág. 89.

20. El hecho de que de nuevo se haya marcado el «por otra parte» con comillas angulares es una alusión a ese uso recurrente, metafórico y lúdico al mismo tiempo, del término a partir del título que se le dio al filme.

21. Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, «Contraluz», en Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, op. cit., págs. 13-14.

22. Derrida, Jacques, «Huella y archivo, imagen y arte. Diálogo», *op. cit.*, pág. 92-93.

23. Derrida, Jacques, «Cartas sobre un ciego. "Punctum caecum"», *op. cit.*, pág. 77.

24. Ficha en IMDB en la página www.imdb.com/title/tt0303326/ (consulta: 26/7/2021).

sus temas. Es lo que dije al principio: «Usted seleccionará, escribirá su texto, lo firmará y, en cierto modo y de manera indisociable, se trata de un autorretrato de Safaa Fathy».²²

Consciente del carácter *artefactual* de la película, en cuanto que construcción realizada por la directora a partir de la selección de una parte de los elementos entre el gran volumen de material filmado —circunstancia que, en sí, ya supone una elección entre la amplísima cantidad de potenciales elaboraciones finales—, Derrida juega con el término para crear uno nuevo, el de *artefacteur* o, lo que es lo mismo, agente consciente de que sobre su persona se está haciendo una elaboración artificial, razón por la cual él estaría cediendo la posición de protagonista para convertirse en un intermediario más de ese artificio, en un mero actor del personaje basado en él que él mismo está representando. En francés la palabra para denominar al cartero es «facteur», y Derrida aprovecha esta circunstancia para marcar visualmente su condición de intermediario, de mero vehículo de transmisión de las imágenes, desempeñando por tanto ante la cámara el oficio de una especie de cartero que envía una misiva cuando la deposita en un buzón. Para esta metáfora aprovecha la imagen encontrada por azar durante el rodaje en Toledo: «En el filme, en el buzón de correos se precisa un cartero de la verdad. El Actor es este Cartero. Y yo también. Un Falsificador, como cualquiera que diga yo en este filme, uno u otro. El uno o el otro de estos “yo” posibles. Tendríamos aún que precisar, sin jugar un instante con las palabras, que tal “yo” sería un Artefactor».²³

Además de ser un *artefacteur* generador de artificios, sería también un *artefacteur* intermediario en su transmisión.

En Derrida

En 2002 se estrenó un filme cuyo título es precisamente el apellido del filósofo francés: *Derrida*.²⁴ Es una película dirigida por una antigua alumna suya, Amy Ziering Kofman, y por Kirby Dick, un director con una experiencia, sobre todo como documentalista, ya acreditada en ese momento y acrecentada durante los años siguientes. Al escuchar este título se podría pensar en primera instancia que se estaría ante algún tipo de *biopic*, o bien ante un documental al uso como los que se hacían ya en la época, dedicados a un intelectual destacado del momento. Pero no eran esos sus objetivos, tal y como se han encargado de explicitar sus directores cada vez que han tenido ocasión de referirse a ello. Con esta película lo que se persigue es una aproximación a este filósofo francés, muy reconocido internacionalmente desde hacía ya bastantes años, intentando dejar constancia de la complejidad de su pensamiento, al tiempo que se presentaba a un ser humano como otro cualquiera, a través de la filmación de algunas de sus actividades y rutinas cotidianas. Cuando se inició la grabación, no existía un plan preconcebido, algo que queda ilustrado en el hecho de que la iniciativa partió entonces solo

de una directora. Sobre la marcha fue tomando cuerpo el proyecto, como resultado de numerosas propuestas, frecuentes discrepancias, encuentros y desencuentros entre quienes serían poco después sus dos directores, e incluso a veces con el propio filósofo, todo lo cual condujo la empresa hasta su factura final. Una publicación sobre esta filmación incluye, además del guion, diversas contribuciones escritas por sus protagonistas más directos.²⁵

En el contrato constaba una cláusula según la cual Derrida debía dar su visto bueno final antes de que se procediera a su estreno, requisito mediante el que se reservaba la carta de una supervisión última de una filmación cuyos resultados de antemano no podían ser previstos. Se cumplió lo acordado y el resultado definitivo fue el filme que fue premiado tras su presentación y que ofrece al espectador no iniciado una posibilidad de aproximación a una figura señera del pensamiento contemporáneo y al iniciado, sobre todo si no ha tenido la ocasión de haber asistido a sus clases o de haberlo conocido en persona, el privilegio de compartir un tiempo de reflexión y una cierta familiaridad, casi rozando la cercanía, con uno de los filósofos más atractivos de los últimos tiempos.

Casi desde el principio, ambos directores decidieron que la factura final surgiera como resultado del propio proceso de filmación, de manera que una parte importante del mismo transcurrió precisamente dentro de las coordenadas de la búsqueda de una forma final. Además, se pretendía que en las decisiones al respecto sirviera como canal la propia interacción con el sujeto filmado. Teniendo en cuenta la particular manera de la propia escritura de Derrida, y buscando que estuviera en consonancia con sus trabajos, decidieron auspiciar en la elaboración del filme la consecución de un tono *derridiano*: «Specifically, this demand, which emanated from audiences, critics, and even from Amy and me, was that our film (indeed any film) about Derrida be “Derridean”. Or, to put it another way, our film should “do Derrida to Derrida”». ²⁶ Así se comprueba que la película no es lineal ni argumental ni cronológicamente, y ni siquiera trata un tema determinado en una sola ocasión, puesto que cada uno puede aparecer en varias secuencias distintas. No existe una organización previsible, ni se identifican bloques temáticos uniformes, ni siquiera hay una secuencia de lugares ordenada, sino que se debería hablar de una especie de concatenación de secuencias sin orden reconocible, que gira alrededor de la figura de Derrida en distintas parcelas de su vida, que en absoluto se ajustan a una contraposición binaria entre vida privada y vida pública, pues se evita a toda costa la caída en una simplificación reduccionista y muy poco derridiana.

Entre las secuencias más interesantes del filme se encuentran las que aparecen en el guion identificadas como improvisaciones. Todas ellas forman parte de un *totum* grabado en el interior de un estudio parisino, en el que se habían filmado las reflexiones de Derrida a

25. Dick, K., y Ziering Kofman, A. (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*, *op. cit.*

26. Dick, Kirby, «Resting on the edge of an impossible confidence», en Dick, K., y Ziering Kofman, A. (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*, *op. cit.*, pág. 44.

27. El texto de la cita que encabeza este artículo pertenece a esta primera improvisación en la que se refiere a los ojos y a las manos.

propósito de un tema que le había sido propuesto, para después ser fraccionadas y emplazadas en distintos momentos durante el transcurso del filme.

La primera de ellas gira en torno a la vista y el tacto («voir et toucher»), y en ella reflexiona sobre la importancia de estos sentidos materializados en los órganos sensoriales que los desarrollan («les yeux et les mains»), lo que constituye uno de los momentos más atractivos de la película.²⁷ Con rapidez se observa que no se debería denominar *sensu stricto* una improvisación, puesto que se trata de temas sobre los que ya había escrito; aun así, lo que expone ante las cámaras va fluyendo con naturalidad y sin un guion preestablecido. Sobre los ojos le interesa por encima de todo su cualidad de ser la única parte del cuerpo que, a diferencia de las demás, nunca envejece: «Ce qui m'importe quant aux yeux c'est que c'est la partie du corps qui ne vieillit pas». De esta manera, se convierte en el camino directo para poder trasladarse a la infancia de alguien, «quand on cherche l'enfance on regarde les yeux». Habla de que hay toda una literatura en relación con este tema, e ilustra su afirmación con una cita de Hegel que señala que los ojos son la manifestación exterior del alma. De hecho, y quizá de manera inconsciente, cuando va a iniciarse la grabación sobre los ojos y habla de *voir*, dirige su mirada de forma directa a la cámara durante unos segundos antes de internarse en su exposición. Más adelante, aplica esta consideración a su propia persona precisamente para ilustrar el contraste de la edad con la expresión de los ojos: «Un homme de mon âge garde les yeux de son enfance [...]. Le regard n'a pas d'âge. Les yeux sont les mêmes toute la vie».

Las reflexiones acerca de los ojos son en parte aplicables también a las manos: «Je dirais quelque chose d'un peu voisin, quoique non identique au sujet des mains». Si bien las manos sí pueden envejecer con el cuerpo, algo diferente a lo que ocurre a los ojos, son importantes para manifestar la individualidad. Ya ha publicado también sobre este tema y declara su interés particular por las manos de los filósofos. En concreto, tiene un texto sobre las manos de Martin Heidegger, con referencias a otros, como Kant y Husserl, entre otros. En él pone de relieve el papel clave de la transformación de las manos en el proceso de hominización, pero, sobre todo, subraya que ambas partes del cuerpo son signos inequívocos de identificación de los individuos frente al Otro, cuando paradójicamente son las que uno mismo puede ver con más dificultad. Y será precisamente el Otro quien perciba mejor la expresión de los ojos y los movimientos de las manos. Los pilares para la diferenciación del Otro son percibidos mucho mejor por el Otro, en particular toda la expresividad que se transmite a través de los gestos de las manos. En toda esta secuencia se observa cómo en varias ocasiones las cámaras van destacando primeros planos de los ojos, de la mirada, y con frecuencia también de la expresividad de sus manos.

Para la improvisación que se muestra en segundo lugar, la codirectora aprovecha quizá el grado de familiaridad alcanzado para proponerle que hable del tema del amor, algo que no gusta a Derrida. Así lo manifiesta desde el primer momento, cuando lo rechaza por ser un tema demasiado generalista y le solicita que le formule una pregunta con mayor concreción: «Il faut que vous me posiez une question. Je ne suis pas capable d'improviser des généralités de l'amour comme ça. Je ne suis pas capable». Sin embargo, Amy Ziering no se da por vencida en sus pretensiones e insiste para que hable de ello, tras afirmar que en la filosofía ha sido un tema muy tratado y ponerle como ejemplo a Platón. Derrida, no sin una apreciable contrariedad, además de un cierto tono irónico en la mirada, se sumerge en el tema, partiendo de la diferencia entre el quién y el qué, como objeto del amor: «Est-ce que l'amour c'est l'amour de quelqu'un ou l'amour de quelque chose?». A partir de esta distinción, Derrida proyecta el objeto del amor hacia la singularidad concreta de un sujeto, o bien hacia cualidades propias de ese individuo, ya sean la belleza, la inteligencia, o la que fuere. Por esa razón, todas las circunstancias relativas al amor, a su inicio, o a su final, girarán en torno al destino de ese amor. Pero se puede apreciar en todo este tema que el filósofo no se desenvuelve con la comodidad o la convicción que transmite en otras situaciones.

La tercera de las improvisaciones aborda el tema del narcisismo,²⁸ asunto que ha surgido en el filme con anterioridad en varias ocasiones, en cuanto que ingrediente propio de una filmación donde el sujeto protagonista es un individuo concreto. Y se hace partiendo del mito clásico de Narciso y Eco a modo de introducción y revisitado en las artes occidentales en numerosas ocasiones, algo que Derrida ya había tenido ocasión de analizar en varios seminarios y textos. Un elemento nuevo entra en juego en esta tercera entrega, como consecuencia del tema que se está abordando: la presencia física de un espejo, al que la cámara se dirige en varias ocasiones de manera alternante. Hace uso del mito para explicar que no se trata tanto de una cuestión de imagen, favorecida por un espejo, sino de una historia de amor, un amor singular, puesto que se trenza entre dos seres ciegos, atenzados por sus propias limitaciones, barreras que precisamente consiguen ser traspasadas como resultado de sus propias incapacidades. Narciso no puede querer a nadie que no sea él mismo («Narcisse ne voit que soi-même»), al tiempo que Eco, como resultado de una maldición divina, no habla por sí misma, sino que se dedica a repetir la última palabra pronunciada por su interlocutor («Écho est condamnée par la déesse, jalouse d'elle, à ne jamais pouvoir parler en son propre nom, mais à devoir toujours répéter la fin des phrases de l'autre»). Aunque Narciso la desdeñe, Eco acaba apropiándose de él, usando sus propias palabras: «Ce que j'aime beaucoup dans cette scène c'est le moment où Écho piège Narcisse en quelque sorte». Así pues, de esta manera y de forma paradójica se establece la relación cuando ella consigue comunicar con alguien que no comunica sino consigo mismo, mediante

28. Sobre el tema tiene una publicación vid. Derrida, Jacques, «Il n'y a pas le narcissisme (autobiophotographies)», *Points de suspension. Entretien choisis et présentés par Elisabeth Weber, op. cit.*, págs. 209-229.

29. Se trata de un programa cultural que la cadena pública France 2 emitía en directo en un horario próximo a la medianoche, con una duración próxima a una hora y media, que estuvo dedicado el martes 23 de abril de 1996 a la figura y la producción escrita de Jacques Derrida.

la repetición de la última de sus palabras, al tiempo que él se siente reforzado al escuchar rebotado su propio discurso. La cuestión del narcisismo no es tanto una cuestión de imagen, puesto que está más vinculada con la devolución del discurso emitido previamente como instrumento para fortalecer así la autoconsideración del Narciso de partida.

Improvisaciones

Cabría presuponer que el caso de Derrida no es ni mucho menos el de un mero intermediario entre un director y un producto fílmico final, ni el de alguien que acata dócilmente los dictados de los directores, ni, mucho menos, el de un intérprete memorístico de lo que se le facilite. Cuando en los primeros tiempos se le preguntaba por su intervención en *Ghost dance*, respondía que se había limitado a desempeñar su labor actoral. Sin embargo, como se ha expuesto, las indicaciones recibidas eran muy escuetas y toda su intervención en relación con la creencia en los fantasmas es «improvisada», es decir, fruto de un pensamiento elaborado. Poco después, en sus siguientes citas ante las cámaras —televisivas en este caso—, manifestaba una actitud muy crítica no ya ante la interpretación, sino ante el *téléprompteur*, el artilugio que hacía creer al espectador que quien hablaba le miraba directamente, cuando en realidad este se limitaba a leer lo que le aparecía en su pantalla. Eso ocurre expresamente en el programa *Le cercle de minuit*,²⁹ donde convino previamente con la conductora del programa que no se utilizase —de hecho, durante el desarrollo de la conversación hacía constar su posicionamiento inequívoco contra este medio técnico—. En *D'ailleurs, Derrida* se aprecia con claridad que las propuestas de la directora dieron lugar a «improvisaciones» del filósofo francés respecto de ellas, reflexiones que ilustran un pensamiento complejo sobre los particulares de los que se trataba. Especialmente notorias son en el tramo final, donde los temas abordados tienen que ver más con cuestiones personales, en las que un cercano Derrida hace partícipe al espectador de pensamientos muy vinculados con la vida, con su propia vida.

Sin embargo, donde esas «improvisaciones» toman una carta de naturaleza más evidente, y como tales se hallan denominadas en el guion publicado del filme, es en *Derrida*. Dentro del variopinto material filmado con el que se compone el filme, se encuentran las tres disertaciones del filósofo a propósito de otros tantos temas que le sugiere la codirectora. No obstante, resulta necesario recordar que se trata de una serie de intervenciones en las que Derrida expone con mayor detenimiento que en el resto de la película sus ideas a propósito de un determinado tema de reflexión, mientras se encuentra en medio de un espacio neutro sobre el que aparece con nitidez su persona. Todos se filman en una misma dependencia parisina, de forma continuada, pero desde el inicio estaba previsto que fuesen montados finalmente a diferentes alturas de la película, de manera

que en el guion son denominados, según esa posición, como: «improvisation 1», «improvisation 2», «improvisation 3». Y, como era previsible, lo que le escuchamos no se corresponde con lo que literalmente se entendería por improvisación, sino que muestra la complejidad de su pensamiento, eso sí, en un formato audiovisual. Serían las reflexiones del actor/autor sobre esos temas, que él mismo llamaba sus improvisaciones.