


**En otra parte un acto de escritura en otra parte.  
Itinerario de preguntas/Medio Oriente**  
*Elsewhere an act of writing elsewhere. Itinerary of  
Questions / Middle East*

Gustavo Celedón Bórquez<sup>1</sup>  
Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile  
 <https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>  
gustavo.celedon@uv.cl

Recibido: 16/05/2025  
Aceptado: 29/07/2025  
DOI: 10.5281/zenodo.16905833

### RESUMEN

En rigor, una película es un trenzado. Un trenzado es una sabiduría del enredo. Y un análisis es otro trenzado. Pero, como tal, se vuelve otro enredo, a pesar suyo. Es este el modo en que abordaremos *D'ailleurs, Derrida* (1999) de Safaa Fathy. Para la analítica cinematográfica no puede existir ningún vínculo a ninguna realidad en la imagen para, precisamente, ser analizable y perteneciente a la ley filmica. La condición de pertenencia filmica para la analítica cinematográfica es: todo es película. Derrida, de hecho, pensará que *no todo es película*, esa es su posición dentro del filme de Safaa Fathy. No porque haya una realidad, sino porque siempre la ficción se encontrará excedida por algo otro, lo que nos lleva a decir, a la inversa, que entonces no todo es texto. El sonido de Medio Oriente, esas cuerdas de *oud* que resuenan en el filme, es una decisión fundamental: el *ailleurs*, hoy, es Medio Oriente, es suelo árabe. Y cuando decidimos ese suelo, no indicamos simplemente una alternativa de la historia: cuando decidimos ese suelo, abrimos una posibilidad impensada por esa misma historia.

*Palabras clave:* En otra parte, escritura, enredo, Derrida, Medio Oriente.

### ABSTRACT

Strictly speaking, a film is a braid. A braid is a wisdom of entanglement. And an analysis is another braid. But, as such, it becomes another entanglement, despite itself. This is how we will approach Safaa Fathy's *D'ailleurs, Derrida* (1999). For cinematographic analysis, there can be no link to any reality in the image, precisely for it to be analyzable and belong to the filmic law. The condition of filmic belonging for cinematographic analytics is:

---

<sup>1</sup> Licenciado y Magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8 Vincennes-Saint Denis. Profesor titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso y Director del Centro de Investigaciones Artísticas de la misma casa de estudios. Integrante del Laboratorio de Estudios e Investigaciones sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8.

everything is film. Derrida, in fact, will think that *not everything is film*; that is his position within Safaa Fathy's film. Not because there is a reality, but because fiction will always be exceeded by something else, which leads us to say, conversely, that then not everything is text. The sound of the Middle East, those *oud* strings that resonate in the film, is a fundamental decision: the *ailleurs*, today, is the Middle East, it is Arab soil. And when we chose that soil, we didn't simply indicate an alternative to history: when we chose that soil, we opened up a possibility unthought by that same history.

*Keywords:* elsewhere, writing, entanglement, Derrida, Middle East.

## I

Una de las formas del análisis cinematográfico es una suerte de remontaje. Partes sueltas son remontadas y es una nueva película la que entiende la película.

No hay que quedarse sólo con la imagen, si es que hemos de seguir a Raymond Bellour y sus entre-imágenes, sobre todo la número 2 (1999): si había cine, pintura, fotografía, hoy hay imágenes, a secas se podría decir, producto de la TV y las tecnologías digitales. Es decir, las imágenes sintetizan al modo de la compresión; una película se sintetiza en una imagen. Por lo mismo, el análisis plano a plano resulta demasiado ambiguo, pues, queriendo detallar la sabiduría cinematográfica en la composición de una imagen, desatiende, la mayor de las veces voluntariamente, el acto que liga, que no es simplemente el montaje, pues es también el pensamiento, la inquietud, el azar, la artesanía, la precariedad. El entre-imágenes, si queremos forzar a Bellour, no es ese fetiche del “entre”, sino el compromiso político, artístico, sensible e inteligente –la vida que Occidente se ha farreado, destruyéndola– que despega y aterriza en las imágenes. Un plano, entre muchos, funciona como figura, como idea, como el lugar del filme para luego, en un salto que prefiere y que busca no mirar, reposar en otro plano, el siguiente o en uno parecido que se inscribe en la historia del cine, la historia de los planos. Lo mismo, quizás, para los fotogramas, que generalmente aparecen en los textos teóricos, muchas veces seleccionados por las/los

editores y no por las/los escritores: vienen a representar gráficamente lo que dice la teoría. La mayoría de las veces, sin ningún pensamiento entre ese fotograma y esas frases de análisis y teorización. Por lo mismo, con Giovanni Festa, hemos escogido fotogramas para sacarlos del conservadurismo histórico del cine, de la arquitectura selecta de los planos de la historia, del modelo-plano, para montarlos en un *entre* un poco más abierto, donde el montaje ya no es entre un plano y otro, sino entre una imagen y una muerte, entre una imagen y una injusticia, entre una imagen y un amor, un hambre, un sentido de la tierra (Festa y Celedón, 2024). Se trata, por decirlo de algún modo, del sistema nervioso de una imagen. Del conjunto de sus nervios. Si el fotograma es la última célula de una película, el grano o el pixel, quizás sus elementos más pequeños, ya no son puramente visuales. La materia de la imagen no es la separación, no es, por tanto, el análisis. Es su enredo con las realidades.

Planos y fotogramas se enredan en una trenza (Francés, en prensa) que no está compuesta, íntegramente, por el conocimiento cinematográfico. Ni por el conocimiento filosófico, sociológico, científico, etc. El *entre-imágenes*, en el cine, en el trabajo visual, es la consistencia, la fuerza y el compromiso con los cuales la mirada –lo que podríamos sintetizar un poco estratégicamente en la palabra “mirada”– se trenza en las cosas que pasan.

En rigor, una película es un trenzado. Un trenzado es una sabiduría del enredo. Y un análisis es otro trenzado, la separación del enredo para entender su estructura. Pero, como tal, se vuelve otro enredo, a pesar suyo. ¿Es ese trenzado, la escritura? ¿O es ese mismo trenzado el que se diferencia entre, por ejemplo, escritura y montaje; entre grama e imagen; grama y sonido; sonido e imagen; sonido e imagen y grama; imagen, sonido, grama, materia, etc.?

Es este el modo en que abordaremos *D’ailleurs, Derrida* (1999) de Safaa Fathy.

## II

Hay ciertos deslizamientos que Derrida dirige indirectamente a Safaa Fathy y en general a la dirección y producción del filme. Frases como “lo que yo digo en esta decoración un poco extraña y artificial” o “este lugar que has escogido” o “¿puedo agregar algo?”. Pero quizás la más importante es aquella en que él se declara un material de escritura, de la escritura que inscribe Safaa Fathy.

¿Qué son todas estas indirectas?

Muchas cosas ciertamente. Comencemos por la biografía, declarada imposible porque, como dice en el filme, “nadie encuentra un yo por ahí”. No hay yo. La película no puede ser sobre él. ¿Qué rol juega entonces Derrida en esta película? ¿Qué es lo que está pensando cuando confiesa ser y sentirse un material de escritura que no es, por ningún motivo, un yo?

Está pensando el cine. En cómo hacer cine.

Se podría decir lo siguiente: el actor Jacques Derrida asume un rol serio. No real, simplemente serio. Quizás no debemos utilizar la palabra “actor”, bien sabemos que no se trata, en principio, de la representación. Actuar, en cierto modo, es dejarse dirigir y oponerse, de tanto en tanto, o completamente, a esa dirección. Pero lo que se juega no es una actuación, sino una escritura. Dos formas diferentes de pensarse en escena. O pensarse en el encuadre, el montaje y, en breve, en todas las operaciones que definen la operación cinematográfica. El actor, de algún modo, se llena de sí. Es el representante de la representación, su agente, su oficial. El paso a la escritura es pensar la actuación en otra parte. Derrida siente de algún modo el vacío de una cámara que esconde todo un aparato de producción que lo pone aparentemente en escritura. ¿Pero es esto así? ¿No son las ironías o indirectas que mencionamos un poco más arriba,

gestos de desconfianza, la incorporación de la escritura o, en el mejor de los casos, de lo indeterminado, de lo incalculable (para hablar su lengua), en una escritura, la del cine de Safaa Fathy que corre el riesgo –más allá de ella y en la confesión implícita e inquieta por parte de Derrida, la de no saber de cine– de ser sólo producción, sólo productividad, sólo la letra de una maquinaria inerte que funciona por sí sola sin decir –sin escribir– absolutamente nada? (Ecos de la academia).

En verdad, la postura de Derrida es la de una confianza y de una desconfianza a la pluma cinematográfica de la directora egipcia. Pero no sólo eso. Es como si por primera vez pudiésemos ver a Derrida siendo escrito, siendo impreso, en su cara, sin poder detener un proceso que ya estaba en andas, que ya se había lanzado, como en un rodaje eterno, frente al cual no hay que desesperar, sino pensar o contra-escribir. Escribir de vuelta. Se devela una imagen, un plano que quizás ha gobernado siempre los estudios derridianos, el de Derrida escribiendo la escritura. Pero pasa que aquí, en un primer plano, vemos a Derrida siendo escrito para ver, de manera más profunda, a Derrida haciendo un esfuerzo por escribir en otra parte, en el cine. Lo que resulta, es el pensamiento o, menos abstracto, Derrida pensando. Y por eso la película de Safaa Fathy es mil veces más interesante que esa otra película sobre Derrida, la de Kirby Dick y Amy Ziering Kofmann, llamada simplemente *Derrida* (2002), destinada a ser una promoción o una explicación del filósofo argelino al público estadounidense. Un mensaje.

En fin, el punto es el siguiente: *D'ailleurs* propone que el cine es escritura. Tesis compleja que, sin embargo, no discutiremos ahora. Diremos, sin embargo y con Derrida, que el cine es una escritura. Lo dice él. Y, como insinuábamos, se siente incómodo o inquieto al no escribir él esta escritura filmica. Pero, a la vez, se siente fascinado por las estrategias que debe encontrar para sí lograr hacerlo. Para participar en esa escritura

o en una imagen diferente a la que él mismo podría haber tenido de la escritura.

¿Qué imágenes tuvo Jacques Derrida, en su vida, de la escritura? ¿Qué imágenes de la escritura lo rodearon y qué contraimágenes devolvió o reescribió? ¿Se puede escribir una imagen? ¿Es el entre-imágenes un vínculo escritural? “Palabras” dice Bellour, las palabras tienen la palabra en aquel entre que hay entre las imágenes. Y, claro, podemos sumergirnos, justo en este punto, en la diferencia entre habla y escritura para armar una discusión que en rigor no viene al caso porque, aunque afirmamos no entrar en este asunto, lo que está en juego es otra diferencia, la de escritura e imagen o, si se quiere, entre grafema e imagen. ¿Es el trenzado de grafemas lo mismo que el trenzado de imágenes? ¿Escritura y montaje? ¿Pero por qué no poner en relación de diferencia al proceso y al elemento? ¿A la escritura y a la imagen? ¿O al grafema y al montaje?

### III

La primera decisión: el rol derridiano es tal, que la primera condición que pone al filme, cuando mira a la cámara, más de una vez, es considerar el juego filmico (de este filme) como algo que no tiene que ver ni con el documental ni con la ficción. Es otra cosa, la película misma está en otra parte, en otra parte del *conocimiento cinematográfico*. Derrida está escribiendo (también) el filme desde ya, en cada minuto.

Esto, que puede sonar muy cliché, deja de hacerlo cuando comprendemos que no se trata de establecer una diferencia entre egos; de que no se trata de la voluntad de Jacques Derrida por poner, de algún modo, su trazo, firmado, en el filme. Muy por el contrario, el juego que el (no)actor Derrida asume es pensar, frente a la cámara –y seguramente,

en alguna otra parte lejos de la cámara– en la escritura que comienza a trabajar cuando el filme se está realizando.

Derrida imagina que es una escritura lo que ahí sucede.

Toda la maquinaria de producción, toda la fuerza del guion, toda la intención y la pre-intención de la autora son puestas en un proceso activo de deconstrucción en todo momento, lo que quiere decir, para no reposar en los conceptos-vitrinas, que la cuestión derridiana en el filme es contraatacar, de manera amistosa, de manera reconciliadora, en el contexto del secreto y del perdón, toda escritura inicial del filme dentro del mismo filme (conscientes e inconscientes, diremos).

Eso es lo que vemos. De eso va la película. Derrida escribe aquí en otra parte. No en la escritura, no en su gran computador de fines de los años 90, no en sus hojas, sino en un espacio abierto por el contexto de una realización cinematográfica. Eso es lo que vemos. Esa es la película. Derrida escribiendo en otra parte. Derrida no escribiendo la escritura sino escribiendo otra cosa en otra parte. Pero, ¿es eso escribir? ¿Es eso todavía escribir? ¿No hay *otredad* incluso para la dinámica que imagina el despliegue casi ontológico de la *otredad*? ¿No es la escritura una imagen de ese despliegue-casi-ontológico? ¿No es la escritura una de las buenas películas del siglo XX?

Y, por otra parte: ¿está Safaa Fathy escribiendo?

## IV

La escena en el ático de la casa de Derrida, la de su lugar de trabajo, es incluso, al menos en términos puramente visuales o narrativo-visuales, algo torpe. Es como otorgar un respiro a la representación, a un Derrida entre libros, en su escritorio, en el lugar donde escribe. Escena que es parte, diremos, de un montaje dialéctico que ocurre, en todo caso, en

varias escenas del filme, particularmente las escenas académicas que dan un sentido muy preciso a la escritura y que nos permiten, por ejemplo, aunque este es otro tema, tener una imagen de lo que puede significar escribir en la academia.

¿No es acaso la escritura una nostalgia académica? O dicho de otro modo: ¿no hunde más la academia a la escritura con una suerte de nostalgia representativa en donde lo que prima es ante todo su imagen, una imagen de la escritura?

## V

De paso, he ahí el problema del análisis tradicional (no del análisis, sino de cierta inclinación del análisis que concentra, en su claustro, un tipo de conocimiento exclusivo e inmóvil cuyo paradigma de detención de una película se transforma en una detención de cualquier cosa que se mueva, que se inquiete, que mire y piense). Lo más seguro es que nos hable del montaje dialéctico o de algo parecido. Su desenfrenado deseo de ficción terminará por ficcionar la propia mirada, el propio cerebro. Es la misma figura que trae Derrida a propósito de la arbitrariedad del signo en Saussure (1991) en el ya lejano *Posiciones* (1972). Al transformarse el signo arbitrario en el modelo privilegiado de una lingüística general ocurre lo contrario a la arbitrariedad pues, finalmente, el significado termina pensándose como un inalcanzable que no se puede decir, que sólo se puede ficcionar su nombre. Por lo tanto, todo lo que se puede decir será ficción o significante en el horizonte de la imposibilidad de nombrar, en la lejanía intocable del ser. Todo lo que se piense es por tanto arbitrario y de ahí tenemos la máxima actual de “tu verdad, mi verdad, su verdad, etc.”. Dicho de otro modo: mi arbitrariedad es tan válida como tu arbitrariedad en la medida en que una ley del arbitrio, la lingüística

general, valide a ambas. Esto se puede decir así: mi ficción es absolutamente válida como tu ficción en la medida en que ambas, justamente, entren en la ley general de la ficción. De ahí que para la analítica cinematográfica no puede existir ningún vínculo a ninguna realidad en la imagen para, precisamente, ser analizable y perteneciente a la ley filmica. La condición de pertenencia filmica para la analítica cinematográfica es: todo es película.

Derrida, de hecho, pensará que *no todo es película*, esa es su posición dentro del filme de Safaa Fathy. No porque haya una realidad, sino porque siempre la ficción se encontrará excedida por algo otro, lo que nos lleva a decir, a la inversa, que entonces no todo es texto. ¿No será esto lo que inquieta a Derrida en el filme, la ley de sus indirectas e ironías?

Volviendo a lo anterior, habría que responder que un montaje dialéctico no sólo conjunta dos planos, excelentes o no, sino que comporta algo más. No es una mera metodología. Es un esfuerzo de resolución por dar al cine una forma que no está separada, sino que nace para mantenerse atada, a pesar de la distancia respecto a lo que está mirando, al mirar en general. No es sólo una solución al problema del movimiento en los inicios del cine, como lo plantea Deleuze (1984, p. 55 y ss.), sino que es una búsqueda que, armando el conocimiento en el cine, se anuda a un problema terrestre, a un problema político, no a la totalidad de una ideología. Más o menos como dice Hito Steyerl:

...es posible describir la misma piedra [plano, imagen, filme, texto...] desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto. (Steyerl, 2010)

La ficción analítica (o el análisis proteccionista) es la descripción de una analítica determinada en la imagen, separada de la imagen o complicada por la imagen. Como si la analítica fuese la separación de todo aquello que en la imagen oscurece la visión plena de un sí mismo que se observa;

como si el cine obstaculizara el reflejo cuando todo el asunto consiste, por el contrario, en ese conflicto oculto que menciona Steyerl. Oculto suena quizás demasiado psicoanalítico o heideggeriano. Pero es más simple: oculto porque la disciplina está para ocultarlo. Porque la disciplina es la ficción que defiende la ficción que ella es. Oculto porque la analítica está para ocultarlo. Porque la analítica es una ficción que sólo puede encontrar en sus análisis no otra cosa que ficción. Al mirar lo oculto, se mira la raíz de la imagen. La imagen es enraizada y es esa raíz la que se quiere extirpada. Raíz no es origen, es tierra.

Así, la imagen no representa lo que mira ni a quien mira, sino que, en su factura, no pierde un grado de intensidad y compromiso respecto a las cosas que mira y no esconde. Cuando hablamos de ficción, por tanto, nos referimos indiscutiblemente al deseo de comprender un trenzado de imágenes como un continuo en donde sólo habitan imágenes que se quieren desenraizadas. Y es esta vida separada de las imágenes lo que entendemos por ficción. Pero las imágenes pueden no ser ficcionales. De hecho, siempre son no-ficcionales. Dejamos pendiente una lectura de Rancière a este respecto. Sólo podemos adelantar que lo que acá entendemos por ficción podría perfectamente llamarse, con mayor fineza, ficción tautológica: ficción = ficción.

## VI

Lo dicho hasta ahora nos permite montar ciertos conceptos-personajes del filme de Safaa Fathy. El primero es el inconsciente-que-calcula. ¿Cómo no estando a cargo de la escritura que escribo no podría encomendarme a un inconsciente que calcula?

Un extraño cálculo abre Derrida. Sabe que él no seleccionará las imágenes, no cortará, no montará. Sabe, no obstante, que la

inconsciencia sí puede hacerlo. Doble juego: sumergirse en el cálculo del inconsciente, permitir que ese cálculo tenga lugar, pero también impedir que lo haga. Doble juego que, en la performance que Derrida construye en este filme, en secreto, en un secreto profundamente visible, frente a la cámara, devuelve una mirada desnivelada, arroja indirectas, pero también transparenta conceptos que en las páginas de los libros de Derrida parecen imposibles.

“Toda escritura es una resistencia” dice en el filme. “Pero resistencia es también represión”. Y agrega: “leer es descifrar en los acontecimientos de escritura más impredecibles el cálculo de una protección de sí que no es la de un yo, es del inconsciente. La escritura calcula. *Ça calcule*, ello calcula”.

Extrañamente Derrida, en el filme, performa un lector. O al menos así se deja ver. O a lo mejor es nuestra simple operación representacional: si no escribe, entonces lee. Lector que no lee de manera habitual, que no abre las páginas de un libro u observa una pantalla, es decir, un lector que no lee letras sino que, en su acto, en su performance, protagoniza un filme que ha decidido también escribir. Actuar, dejarse filmar, dejarse dirigir, leer, escribir, todo junto, en una acción condensada. Derrida se coloca en otra parte: un lector cuya lectura es actuar; un actor cuya actuación es escribir; un escritor cuya escritura es concebir la película en otra parte, una distinta al set de rodaje, a la producción del guion, a la edición. Esa es la fascinación que uno puede ver en todo su despliegue en el filme.

Quizás se puede decir de una manera más simple: en esta escritura que se está llevando a cabo, en este filme que se está realizando, hay que hacer de tal manera que, en el camino, en el *mientras* de su realización, podamos descifrar el cálculo de su protección, el cálculo de su inconsciente escritural. Desciframiento que en la filosofía derridiana no es posible efectuar, sólo tantear su movimiento, sintonizar, en lo posible,

sus frecuencias. Derrida toma esa tarea. Si lo que en su normalidad el filme puede estar buscando, a saber, capturar la sabiduría de un sabio del siglo XX, la sabiduría que se devuelve o resulta es una *lección cinematográfica*: mostrarse entre los planos, a través del montaje, como alguien que en acto –sí, en acto– está sintonizando ese cálculo.

Esa es la película que vemos y la sabiduría inscrita en el celuloide.

## VII

Otro concepto que aparece, rápido, a propósito de la reconciliación, en la sala de l'Ecole Normale, con Rafael Gumucio incluido, es el de *speech-act*, acto de habla. “La palabra que *hace* reconciliación”, dice, a propósito de la que *dice* reconciliación.

¿Por qué importa este concepto? No por su función de palabra en el filme, sino por que aparece como una confesión, por parte de Derrida, de lo que él hace en el filme. Un acto de habla que, en rigor, es un acto de escritura, porque las palabras habladas tienen en un filme la característica de convertirse en palabras inscritas. Las palabras, sus palabras, como él mismo, se vuelven material de escritura que después será montado, editado. *Turner les mots* (Rodar las palabras) se llama, de hecho, el texto a propósito de esta película, escrito por ambos, Fathy y Derrida (2000): filmar las palabras, involucrarlas en un rodaje, lo que quiere decir que las palabras actúan, se mueven, respiran.

Ahora bien, claramente habría que hacer al menos una aclaración: que el modo de realizar un *speech-act* por parte de Derrida comporta ya toda su crítica a esta teoría (2018). No podemos extendernos, pero es fundamental comprender que en la teoría liberal de los *speech-acts*, en la medida en que declaran que no digo la reconciliación, sino que la hago, en las palabras, bastará pensar que, entonces, mientras diga, haré. Por

lo tanto, el cambio es tautológico ficcional: asumo que lo fundamental de las palabras es hacer, no decir, por tanto, cuando digo, hago. Es el performativo como acto propio del constataativo, en función (ficción) de hacer lo que se ha dicho, de garantizar la existencia de la sentencia, juicio, constatación, evidencia. De ahí que el acto de habla de Derrida en el filme se transforme en escritura, en el sentido sobre el que hemos insistido en este escrito: Derrida, en el filme, escribe (actúa, habla, mira, se deja dirigir, dirige, etc.). Es la escritura haciendo, performando sus otros.

Y más interesante aún, y es una de las virtudes de la película, vemos a Derrida pensando. No constata, quizás repite... pero nunca constata. Actúa (en el sentido de accionar o realizar actos). El pensamiento actúa, es decir, se pone en acción. Agrega pensamiento al pensamiento o agrega pensamiento a cualquier enunciado que pueda aparecer como constataativo, por ejemplo, el de la circuncisión, o el de autobiografía o el de la escritura, es decir, todos sus conceptos que pone en acto de pensar frente a la cámara, durante el filme.

Sólo se podría hablar, diría quizás Derrida, en la medida en que ese habla escribe. De ahí que la transparencia de los conceptos, que en los libros aparecen difíciles y en la película fáciles, lo que se mencionaba un poco más arriba, esto es, la posibilidad que da el filme a la aparente imposibilidad de los conceptos en sus libros, sólo es posible por la condición filmica en la que literalmente aparecen. Ingenuamente, es en este punto donde más se puede afirmar una diferencia entre escritura y cine.

¿Representa Derrida la escritura? Más bien la efectúa. Y a la vez, la pone en cuestionamiento, como si en su acto, en su actuación, sospechara levemente que hay, después de todo, algo distinto a la escritura, algo que, como sugerimos, pasa fuera del texto. Escritura e imagen en tensión pues la imagen reclama no ser un efecto de escritura sino algo distinto a ella, en un paralelo sin medida posible.

## VIII

Queda, sin embargo, una última cosa. Quizás mucho más delicada. La música del *ailleurs*. Música oriental, suena el *oud*, los *microtonos* árabes: el filme comienza y termina en Oriente.

En otro filme de Safaa Fathy, *Nom à la mer*, Derrida lee un poema *en off*:

Y el orgullo sin llamas cerca de la fuente blanca, y tú caminaste cerca de mí, estabas a la izquierda, sobre mi espalda derecha... y desaparecí en la imagen, desaparecí en tus ojos... (*Nom à la mer*, 2004)

El poema está escrito por ella, por Safaa Fathy. Ambos, por tanto, desaparecen respectivamente en el otro. Podemos decir también: en *D'ailleurs*, ambos desaparecen, él y ella. Quizás un gesto de amistad infinita, pero quizás también el hecho de que en esos suelos se suele desaparecer, se hace desaparecer.

¿Qué queda? La música. Que la película comience y termine en suelo árabe no es tan determinante como la música que es lo que queda cuando quien filma y quien es filmado desaparecen. El *ailleurs* tiene sonido oriental. O, si quieren, del Medio Oriente.

Lo primero que podemos pensar a partir de esta música de Medio Oriente es que Safaa Fathy se ubica, en tanto egipcia, en el lugar del *ailleurs*, no al modo del actual progresismo, “yo soy la diferencia”, más bien como alguien que rompiendo las ficciones occidentales se ubica en un lugar de la historia que, sin embargo, la historia busca desaparecer. La ficción que es *D'ailleurs* se enraíza en Medio Oriente. El propio Jacques Derrida es enraizado en Medio Oriente.

(Una vez me solicitaron expresamente sustituir, en un artículo que buscaba ser publicado, la frase “el filósofo argelino Derrida” por “el filósofo francés Derrida”).

Se habla de la cuestión abrahámica en el filme, de cierta unidad genérica –y, claramente, diferencial– del cristianismo, el judaísmo y el islam. Su discurso, dice Derrida en el filme, porta irrevocablemente el sello de la tradición abrahámica. Y la única posibilidad de salir de aquel sello –algo muy derridiano por lo demás– es dentro de ese sello. ¿No es Abraham el territorio de la historia universal? ¿El territorio del espíritu hegeliano, que por lo demás aparece en el filme? ¿Queda pendiente, en el filme, el propio *ailleurs*, como si de alguna manera todo consistiera en proponerlo eternamente como una hipótesis que al menos nos ayudaría a remover las cosas fijas en ese terreno finalmente hermético y absoluto? ¿Cómo decir: no somos parte de esa cultura abrahámica? ¿Y no es la cuestión de Medio Oriente, el *ailleurs* que reclama ser Medio Oriente, en el filme de Safaa Fathy, una forma de abrir nuestros ojos y mostrarnos que la cuestión abrahámica es una historia colonial, un destino colonial, una *différance* colonizante, una naturaleza colonizadora de la cual Medio Oriente, justamente, y el islam en general, han sido la otra parte, la de abajo, la que pierde?

No podemos leer el actual genocidio según la perspectiva de la historia universal si esta historia se define simplemente en los bordes internos de una cultura abrahámica. No solamente. De algún modo la decisión árabe que toma el filme es una decisión totalmente actual, pues afirma que el enraizamiento árabe del pensamiento derridiano está lejos de ser una opción en la triada abrahámica y, con ello, reafirmar que en Medio Oriente se realiza desde hace tiempo una ocupación que rompe con cualquier esquema de justicia y que, a nombre precisamente de Abraham, de cierto Abraham, de un Abraham más bien occidental, la colonia y sus horrores se repiten como si fuera ese el verdadero nombre de la historia.

No podemos pensar que el *ailleurs* es una parte otra que se encuentra en las nebulosas del pensamiento, en los deseos de la ficción. El *ailleurs* es un suelo que, inscribiéndose en la historia universal,

plantea ya su salida, se considera ya como parte de un nuevo dibujo territorial y parte de un nuevo pensamiento y es eso, finalmente, lo que pierde en cada reivindicación, mortal y/o progresista, de la historia universal y sus territorios, sus centros, sus religiones.

*Ailleurs*, en el filme, es el suelo colonizado. Es una decisión en lo indecible. Si por algún motivo Derrida prefiere permanecer en lo indecible, la película lo decide. El actor en ningún momento aparece indeciso. El sonido de Medio Oriente, esas cuerdas de *oud* que resuenan en el filme, es una decisión fundamental: el *ailleurs*, hoy, es Medio Oriente, es suelo árabe. Y cuando decidimos ese suelo, no indicamos simplemente una alternativa de la historia: cuando decidimos ese suelo, abrimos una posibilidad impensada por esa misma historia.

Que Derrida sea enraizado en el mundo árabe abre quizás un pensamiento derridiano que estamos lejos de conocer pero que podemos comenzar desde ya a trabajar. Para ello hay que desplazar desde ya la lectura del Derrida egipcio de Sloterdijk (2017), porque no se requiere de una ficción tradicional, de una imagen caricaturesca para entender este enraizamiento que propone el filme. El filme de Safaa Fathy nos coloca en una posición en donde 1. la filosofía de Derrida y la filosofía en general comienzan a leerse desde *fuera* del centro, en unas coordenadas que el propio centro no puede descifrar ni localizar y donde 2. el cine parece querer asumir otra forma de pensar, más allá de las letras, más allá de las escrituras, en las imágenes, en los sonidos, en nuevos despliegues sensibles, inconmensurables en el aquí, pero habitables y generativos en el *ailleurs*.

## Referencias

- Bellour, R. (1999). *L'Entre-Images 2. Mots, Images*. París: POL.
- Celedón, G., y Festa, G. (2024). *Fotograma(s)*. Valparaíso: Montoneras.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1972). *Positions*. París: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (2018). *Limited Inc*. Santiago: Pólvora Editorial.
- Derrida, J., y Fathy, S. (2000). *Tourner les mots. Au bord d'un film*. París: Galilée.
- Dick, K., y Kofmann, A. Z. (2002). *Derrida*. New York: Zeitgeist films.
- Fathy, S. (1999). *D'ailleurs, Derrida*. París: Éditions Montparnasse.
- Fathy, S. (2004). *Nom à la mer*. París: Éditions Montparnasse
- Francés, V. (en prensa). *Trenza porteña. Pócimas para habitares insurrectos*. Valparaíso: Montoneras.
- Saussure, F. (1991). *Curso de lingüística general*. Traducción de A. Alonso. Madrid: Akal.
- Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *Transversal.at*. En línea: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>
- Sloterdijk, P. (2017). *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Buenos Aires: Amorrortu ediciones.