laFuga

¡No nos representan!

Performatividad como cine militante, el archivo del 15-M

Por Steven Marsh

Tags | **Cine político | Historia | Representaciones sociales | Estética - Filosofía | España**

Steven Marsh es profesor titular y investigador en la Universidad de Illinois, Chicago. Es autor de Popular Spanish Film Under Franco: Comedy and the Weakening of the State (Palgrave 2006) y co-editor de Gender and Spanish Cinema (Berg 2004). Recientemente ha dirigido un número especial de la Journal of Spanish Cultural Studies sobre la espectralidad y el cine español y actualmente está terminando un nuevo monográfico titulado provisionalmente Spanish Film, a Counter-History: Cosmopolitanism, Experimentation, Militancy. Forma parte del colectivo editorial de la Journal of Spanish Cultural Studies y es miembro del equipo editorial de la revista Studies in Hispanic Cinemas.

"Una fecha es un espectro."

Jacques Derrida [1]

Este artículo versa sobre la relación entre tecnología, acontecimiento e historia. La pregunta que planteo es cómo representar hechos históricos en el momento de la producción de los mismos hechos. La simultaneidad del proceso de significación, aún más pronunciada en la era digital, abre una serie de interrogantes acerca de los cambios que afectan dicha relación y sus implicaciones para la política y la militancia. Aquí propongo analizar un grupo de películas que ha surgido en España en la coyuntura de uno de los momentos más dramáticos y potencialmente transformadores desde la Transición: el 15-M y las ocupaciones de las plazas de las principales ciudades españolas durante la primavera y verano de 2011, cuyo eslógan más repetido fue precisamente "¡Que no, que no, que no nos representan!" Lo que distingue estos textos fílmicos y sus contextos, sugiero aquí, es una noción particular de una *performatividad* que va más allá de la grabación de su punto de referencia para producir algo nuevo. Esta novedad, según argumento, contiene en sí el planteamiento de la posibilidad de un cambio social.

El *quid* de la cuestión, pues, es cómo "representar" la historia contemporánea. Este ensayo parte de -y se inspira en- la breve caracterización que ofrece Víctor Moreno de su admirable película **Edificio España** (2012) como "una pequeña alegoría de nuestra historia reciente" [2] . Alegoría, claro está, es una de las maneras en que tradicionalmente se representa la historia. Es más, aunque la figura de la alegoría nacional se asocia habitualmente con el ensayo influyente de Fredric Jameson de 1986, aquí quiero ofrecer una lectura de la alegoría que difiere de aquella propuesta del pensador norteamericano. Para traer a colación una cita de Tom Cohen con respecto a Walter Benjamin, lo cierto sobre la alegoría es que "invoca lógicas paralelas" (Cohen, 1998, p. 4), igual que el mismo cine, la "traducción" o "la historiografía materialista" En vez de pensar la alegoría como una metáfora extendida que -a nivel de discurso- ocupa el lugar de la realidad, quiero pensarla como una metonimia, un desplazamiento horizontal que se desliza hacia los márgenes donde el pasado habita el presente por medio de asociación o evocación. Siguiendo el trabajo de comentaristas como Cohen, Paul de Man y Kate Jenkes, propongo pensar la alegoría como el discurso del "otro," una forma de representación que no suplanta los eventos reales a los que se refiere sino que los acompaña, como si de una sombra se tratara. Alegoría, para emplear un término sugerente de Derrida (especialmente en relación a los sucesos ocurridos en la plaza principal de Madrid, La Puerta del Sol) es metonímica en su representación de una totalidad. Según Derrida (citando a de Man), la alegoría como metonimia funciona desde los márgenes como una "'piedra angular *defectuosa* que, desde el principio, amenaza la coherencia y el orden interno de la construcción" (1986, p. 72). Así, la labor metonímica

sustituyente de la totalidad "la centra (...) desde la periferia" (Derrida, 1986, p. 74), en un proceso marcado por discontinuidad y disociación en vez de concordancia y correspondencia. Para elaborar sobre la idea de un correlato cultural a la representación política, quiero configurar la alegoría, en términos de temporalidad, como algo fantasmal, una especie de contra-genealogía del cine militante, donde la relación fílmica entre el presente y el pasado es residual. Vinculada a lo que Cohen llama "anterioridad como *lo virtual*", la alegoría remite a sus antecedentes, a los que inscribe sucesivamente por medio de lo que Cohen llama "la fuerza teletecnológica de cadenas de huellas" que crea "una práctica *alográfica* a venir" (1998, p. 8). Es decir, la "correlación" es, una vez más, contigua y heterogénea mas que sintetizadora y consensuada, o ilustrativa y didáctica. Quiero pues abogar por alegoría como heterología, en la cual los propios componentes de la correlación interna entran en conflicto, son discordantes entre sí. Con este fin quiero sugerir que el pasado produce efectos en el futuro. Es la *diferencia* que marca la correlación que, a su vez, tiene potencial para la ruptura en el futuro "a venir".

El enfoque de este artículo propone que la performatividad reconfigura de modo productivo esta noción de alegoría metonímica para así conceptualizar la ruptura dentro del consenso, en concreto, el determinado por la Constitución española de 1978 y los discursos de la Transición. Me remito con este propósito a la extraordinaria cantidad de películas políticas que han aparecido recientemente en el estado español, especialmente a la estela de los acontecimientos del 15 de mayo de 2011 -el 15-M- un contexto fechado que se conforma con lo que Derrida denomina metonimia telegráfica, un término que capta tanto las elipsis del telegrama como el sentido de retransmisión. También, quiero hacerme eco de la observación de Derrida que la imagen digital es productiva, mas que representativa, del suceso que pretende grabar. El proceso mismo, su productividad, su *performatividad* es, de esta manera, político: crea el cambio que dice "representar", lo produce. Sus propiedades constituyentes se realizan en el acto mismo de filmar una irrupción discordante en el consenso, un acto no sólo no autorizado y sin precedentes sino cargado de promesa, en su gesto transformador.

> (E)sa performatividad originaria que no se pliega a convenciones preexistentes, como lo hacen todos los performativos analizados por los teóricos de los *speech acts*, pero cuya fuerza de *ruptura* produce la institución o la constitución, la ley misma, es decir, el sentido que parece, que debería, que parece deber garantizarlo en reciprocidad (Derrida, 1998, p. 44).

Tal performatividad indica, especialmente con respecto a su soporte tecnológico, una forma de situar en el contexto fílmico lo que Amador Fernández Savater, refiriéndose al 15-M, ha postulado como "un cambio de sensibilidad" en la sociedad española, una opinión con que simpatizo pero que me gustaría matizar, más allá del planteamiento del propio Fernández Savater [3].

Visioné por vez primera una muestra de las películas que analizaré aquí en una fecha exacta, un aniversario: a saber, el 15 de mayo de 2013 en el transcurso de una proyección celebrada justo dos años desde los acontecimientos que iniciaron la ocupación de la plaza céntrica madrileña y, por tanto, su *revenant* [4]. La velada se celebró bajo la rúbrica interrogativa (en inglés) de "Spanish Revolution?" en la Cineteca de la capital española. De los siete cortometrajes proyectados aquella noche, por lo menos tres de ellos (*Enero 2012* **o la apoteosis de Isabel la Católica** (2012) de Los Hijos, *Historia monumental de la España contemporánea* (2013) de David Varela, y *Las variaciones Guernica* (2012) dirigido por Guillermo Peydró) se referían al legado histórico o artístico para comentar la actualidad política del país. Es decir, hay un elemento alegórico en cada uno de ellos, pero es también un alegoría dividida por una temporalidad descolocada. Más que películas alegóricas en sí, son comentarios sobre la naturaleza alegórica de representación, y particularmente, la representación de la nación. Lejos de remitir a una correspondencia la alegoría en cada una de estas películas, se ve marcada por un tiempo desquiciado y un correlato inapropiado o forzado. El pasado desentona con el presente, lo altera de modo incongruente e irónico, creando una auto-consciencia performativa. Con eso quiero decir que el presente insiste en hacer sentir su presencia pero de tal modo que su auto-reflexividad en vez de ser un fin en sí mismo, perturba su propia temporalidad: el presente se ve dividido en el instante de su propia producción. Instantaneidad, estructuras formales, y la relevancia política del contenido de la imagen resultan elusivos. El tiempo está desajustado. El cuarto film, *La matança del porc* (2012) de Isaki Lacuesta, actualiza el pasado virtual en combinación con imágenes del presente (todas ellas con una propuesta para el futuro desconocido). Lacuesta utiliza el metraje de super-8 rodado por un cineasta *amateur*, Pep Armengol, durante la primera campaña electoral de 1978, junto con imágenes que el mismo Armengol rodó en 1967, y que muestra una "matanza", la

tradición familiar de matar un cerdo, prepararlo y fabricar salchichas (una práctica que con la democracia, sería ilegalizada). Las imágenes de la matanza del cerdo se ven insertadas -como una forma de puntuación- dentro de las secuencias de las asambleas del 15-M en Barcelona. La narración *en off* de Armengol sobre los efectos nocivos de la actual crisis económica, contrasta con los intertítulos jocosos e irónicos impresos en la pantalla, cuya autoría corresponde a Lacuesta. Se produce así una interesante yuxtaposición entre bandas visual, textual y sonora. El elemento del aun-por-ser-determinado futuro en este film de diez minutos de duración, se encuentra en la propuesta de Armengol que, a la manera de criticar la pasividad del 15-M, propone que un acto menor de terrorismo debe adoptarse contra los responsables de la crisis. Así, citando el refrán popular catalán *Sense sang no fan* (o *no poden fer*) *botifarrons* / Sin sangre, no se hacen butifarras, se aclara la analogía entre la "matanza" y la resistencia. Dos años más tarde, Lacuesta recoge la idea de Armengol en su recién estrenado largometraje *Murieron por encima de sus posibilidades* (2014), una comedia acerca de un grupo de trabajadores en paro que planifican el secuestro de un banquero. Esta última película también contiene un curioso desajuste génerico, una especie de *ana-cronismo*, en el sentido de que se sitúa en la tradición de comedia de los años cincuenta, que en España se asocia con Luis García Berlanga y Marco Ferreri. El anacronismo -el *time-out-of-joint* de Hamlet- emerge en la costumbre antigua de la matanza y en la combinación de soportes materiales del propio film, el ahora arcaico pasado de fecha formato super-8, cuyo efecto granulado contrasta, y por tanto inquieta, la limpieza de la imagen del video digital. Este *encuentro*, articulado en la película de Lacuesta, entre dos temporalidades, dos maneras de hacer cine, dos generaciones de cultura popular y práctica política marca un conjuramiento *sellado* y confirmado por una firma y contrafirma –alrededor del acontecimiento que toma el nombre de una fecha particular, el 15-M.

Durante el mismo 15-M y las siguientes semanas y meses, los efectos que repercutían desde el centro de Madrid en los barrios de la ciudad fueron distinguidos por un sentido de urgencia, una inmediatez e instantaneidad casi televisiva. Es más, los acontecimientos fueron filmados y transmitidos en directo, en *vivo,* grabados de manera extensiva y saturada que solo la tecnología actual puede permitir.

Localizado en un espacio urbano particular -La Puerta del Sol- el 15-M fue también filmado en un marco temporal nítidamente definido, no sólo asociado a la metonimia de una fecha sino aparentemente grabado en "tiempo real". La apelación especifica de la fecha -la singularidad del 15-M en el tiempo de crisis- resuena en el "aquí y ahora", cuya singularidad requiere repetición a través de la memorialización o, paradójicamente, por medio de una supuesta "grabación en vivo", su reproducción en cámaras de video domésticas o teléfonos celulares, su materialización en forma aparentemente intangible e inmaterial, y archivada en la red. La singularidad del 15-M se refuerza a través de la reproducción, por la persistencia de su huella, su iteración, y por lo que queda en su estela. El tiempo de crisis es un tiempo de urgencia, de emergencia, de una emergencia, un punto de viraje y un devenir. De hecho, el documento de cine documental no es una cuestión de registro histórico sino un impreso archival de un tiempo desajustado. Tal singularidad señala una desarticulación tanto entre el presente y lo anterior como dentro del presente consigo mismo. Un acontecimiento que Derrida clasificaría como marcado por *différance*, o sea diferencia y deferencia, una alteración no solamente en la relación entre pasado y presente sino dentro del presente mismo.

Despreciado por aquellos que eran hostiles al 15-M como una utopía (impensable, fuera de tiempo, sin tiempo), a veces el 15-M, aunque estuviera localizado en el tiempo y *fechado*, parecía un proyecto utópico performativamente hablando. Es decir, era un gesto que auguraba la llegada del cambio en la forma de la otredad, un intento de crear las condiciones para un mundo alternativo (*Otro mundo es posible* es uno de los eslóganes del movimiento antiglobalización de finales de la década de los noventa, luego de la campaña en contra de la participación española en la invasión de Iraq en 2003, y que resucitó en 2011 como un ejemplo de otra posibilidad alternativa puesta en práctica en el seno de la zona comercial de Madrid). El 15-M es una incisión performativa, un corte en la relación entre pasado y presente que marca, como todas las fechas, una cesura en el tiempo. La palabra *perform* contiene dentro de sí su propia futuridad, el *per* (o el *por* de *porvenir*) que señala aquel cambio que en su articulación desarticulante efectúa y crea, la *forma* o la de*form*ación de la práctica *form*al, es decir una ruptura con lo que se con*forma*.

Siguiendo a J. Hillis Miller, quiero hacer hincapié en la diferencia entre esta noción de performatividad y aquella acuñada por Judith Butler. El trabajo de Butler sobre la performatividad es

una teoría de subjetividad en que el rechazo de un esencialismo o ser interior se basa en la repetición, la *performance* de una identidad. Asimismo, tampoco tiene que ver -salvo en lo anecdótico o lo casual- esta performatividad con el teatro o con la taxonomía de documental performativo definido por Bill Nichols. Dicho esto, está claro que en el contexto de la protesta popular, la ocupación del espacio público, la utilización subjetiva de la realización fílmica, una cierta *escenificación*, y particularmente la supuesta "representación" fílmica, todas esas diversas definiciones de lo performativo se solapan con el uso muy especial del término que hace Derrida. Para Hillis Miller, igual que para Derrida, una declaración performativa no solamente *es* lo que describe, sino que lo produce (Miller, 2007, pp. 222-226).

Las películas del 15-M: una muestra parcial

Aunque no tenga la intención de analizarla en detalle, quiero hacer una breve mención de **Libre te quiero** (2012) de Basilio Martín Patino, que probablemente debido en parte al prestigio de su director, sea la película más célebre de todas que han salido del 15-M. El enfoque de Patino en el aspecto lúdico de los días y semanas que pasó filmando las distintas protestas del 15-M, dentro y más allá de la plaza, proporciona el tipo de coincidencia entre *performance* y performatividad a la que acabo de referirme. *Libre te quiero* es una crónica y celebración de *performance*, de los sonidos, ritmos, el acontecimientos musical y teatral, y el movimiento del cuerpo, especialmente el cuerpo joven. El cineasta veterano moviliza toda su experiencia y recursos fílmicos en un gesto hacia el futuro, el de las generaciones futuras. No obstante, lo relevante para mí argumento aquí son las propiedades formales de la película y sobre todo su montaje. Patino es conocido principalmente por su cinta tempranera, *Canciones para después de una guerra* (1971) una extraordinaria composición de metraje encontrado y material de archivo sonoro desplegado para evocar el periodo de la post-guerra en España. Jugando con el sentimiento y la nostalgia, Patino inventó su propia manera de cine político en la sala de montaje. Ninguna de las dos películas (*Canciones para después de una guerra* y *Libre te quiero*) tiene comentario. Sencillamente, son lo que proyectan. Con eso quiero decir que las imágenes -tanto visuales como acústicas- funcionan performativamente. Sin embargo, también son películas performativas en el sentido de que no se limitan a registrar lo que graban. En ambos filmes hay una clara intervención política producto de su composición, o sea, en el mismo montaje. Son películas de montaje, pero aun más significativo es el hecho de que las dos están localizadas y son productos de unos tiempos históricos de crisis. Las dos también disienten de sus respectivas épocas; son productos, pero discordantes con el tiempo de su producción. Y, en cuanto a sus respectivas miradas -una mirada hacia atrás y otra hacia adelante- las dos eluden el momento de su producción. Como el 15-M mismo, la obra de Patino es altamente actual y disonante con su propia contemporaneidad, bien sea la de 1971 o la de 2012. Tal discordancia es ejemplar del tipo de gesto performativo al que me he estado refiriendo.

Mientras que la película de Patino hace hincapié en lo lúdico y lo luminoso, *Vers Madrid: The Burning Bright* (2012) del director francés Sylvain George es lírica como su propio título indica (la ambiguedad de la palabra francesa *vers*, verso/hacia Madrid, la referencia al poema de William Blake *The Tyger*). Es también una alternativa potencialmente explosiva, y mucho más oscura, a la festiva y soleada cinta de Patino. Más explícitamente *militante* en su postura partidaria, *Vers Madrid* fue filmada en blanco y negro casi en su totalidad y es de una belleza extraordinaria. No obstante -y de allí su fuerza performativa- su calidad estética nunca mina su compromiso político, aunque tampoco puede verse como un correlato decorativo del mismo. Más bien, el expresionismo de la película se encuentra en la convivencia impecable de su militancia y su estética. Semejante performatividad política como práctica estética se hace eco de una tradición de mucha duración (uno piensa en Joris Ivens, el neorrealismo italiano, Resnais, Pasolini, y otros). Es más, a menudo la vertiente política de la película es producto de su opción estética como, por ejemplo, en la yuxtaposición de los debates en vivo de las asambleas continuas y interminables de la Puerta del Sol con los símbolos muertos de la nación y su unidad que salpican la ciudad de Madrid y que, en la película, sirven como metonimias de la crisis misma. Son contrastes que condicionan el ritmo de la película, marcada a su vez por deplazamientos desde la energía de Sol a los interludios, las meditaciones más allá de la plaza.

Entre estos lapsus, lagunas, arrugas en los pliegues de la textura de la película -el "otro" errante a solidez arraigada de la plaza central- el film sigue elípticamente la vida precaria de un inmigrante marroquí sin papeles que funciona como el coro espectral y subterráneo al ambiente celebratorio de Sol. Esta figura anónima de alteridad existe entre las sombras de la economía sumergida de la ciudad.

Su condición fantasmal contrasta con muchos de los temas de debate en Sol sobre inmigración, racismo y discriminación. Mientras el espacio de Sol vive bajo ocupación, el marroquí deambula por el puente vanguardista de "Madrid Río", escaparate urbanístico emblemático del entonces alcalde Alberto Ruíz Gallardón, y se describe a sí mismo como "perdido en el espacio".

El elemento espectral de *Vers Madrid: The Burning Bright* se ve complementado por la presencia de Agustín García Calvo, autor del poema *Libre te quiero* apropiado por Martín Patino como título de su propia película. García Calvo aparecía por Sol en múltiples ocasiones durante el verano de 2011 y se convirtió en el vínculo simbólico histórico con el pasado (fue despedido de su cátedra en la universidad Complutense de Madrid en 1965 por oponerse al Régimen franquista y apoyar a las protestas estudiantiles de la época). Su apariencia en la película, sin embargo, añade otro elemento, conmovedor y performativo. García Calvo falleció unos meses después de que los acontecimientos de Sol se hubieran calmado, y eso otorga su presencia en el film una calidad fantasmal, algo del más allá, que excede su vida. Lo percibimos tres años después de su muerte, extraña e inquietantemente vivo, como un elemento de la película cuya función es tanto diegética como biográficamente un vestigio del pasado. A esto hay que añadir el hecho de que García Calvo es autor del poema *Libre te quiero* cuya adaptación musical por parte de Amancio Prada, utilizada en la película de Martín Patino señala una serie iterativa de vidas después de muerte y es un ejemplo de lo singular-plural. Si el pasado de García Calvo -personal, político y literario- colorea el presente, una parte del contenido de su intervención gira en torno al futuro. García Calvo plantea el futuro como una tumba del cambio. Se refiere al futuro empaquetado y programado de relojes y calendarios que sirve solo al capital y al estado y que, en la opinión de García Calvo, significa la muerte, la organización de la muerte [5] . No obstante, hay otra manera en que se percibe la vida después de la muerte de García Calvo. Como sabemos de su muerte, hoy día en el momento de visionar la película, la presencia de García Calvo, se ve sujeta y susceptible a aquellos "otros" -los otros que alteran, de la alegoría *benjaminiana*, la virtualidad producto de la teletecnología- que le han sobrevivido y cuya prolongación vital marca el salto del pasado al futuro y que depende de aquel espíritu o rastro virtual. La imagen de García Calvo en las asambleas del 15-M en el film de George es un ejemplo de las "cadenas de huellas" de Cohen a que me refería antes.

El proyecto de Flavio G. García, *Video Derives* (2011), y que también formaba parte de la proyección de "Spanish Revolution?", consiste de dos piezas abstractas filmadas en y alrededor de La Puerta del Sol durante la ocupación. García, activista y partipante en el 15-M desde el inicio de la protesta, no hace reportaje. Lo suya no es una empresa periodística en el sentido de que el objetivo de sus películas no es acumular pruebas para oponer a la tergiversación por parte de los medios estatales y sus afines, o para poner en evidencia la brutalidad policial (había comisiones, video activistas y equipos legales haciendo precisamente esto). Su obra fílmica, a pesar de las simpatías de García, tampoco es propaganda. No obstante el trabajo abstracto de García, es político en el sentido performativo que he identificado antes. Es, en su abstracción y su modo de exceder fronteras formales, una intervención política. En los dos cortometrajes, *Sol* (de una duración de poco más de cinco minutos) y *Air Vigilance* (de algo más de doce minutos), García experimenta con la texturas acústicas y de iluminación producidas por el remolino de la protesta

Estas *performances* fílmicas, que forman parte de la empresa colectiva del 15-M, a diferencia de representarla o sustituirla, abogan por cubrir la gama de registros sensoriales: la amenaza del helicóptero de vigilancia policial, su forma de insecto planeando en el aire, el ronroneo de sus hélices (un motivo constante en muchas de las películas del 15-M, entre ellas la de Sylvain George), la confusión de ruidos, los choques con la policia, los festejos, la claustrofobia del primerísimo plano que predomina en *Sol*. El historiador de cine, Luis Parés [6] , ha comentado sobre la abundancia de sonido e imágenes en la obra de García, el colapso de la pantalla en pixelación, y ha sugerido que tal exceso impide la visión y por tanto cualquier interpretación. Su observación es interesante en gran medida porque señala un *extra*, una especie de superávit de materiales que turba. El efecto inmediato, no obstante, es de la fragmentación de la representación de tal modo que el enfoque cae sobre la propia tecnología. *Sol* consiste de unas pocas secuencias constituidas por planos de personas filmando dentro de la plaza con sus teléfonos celulares. El bullicio de la multitud se acumula y se aprieta alrededor de los límites de una serie de encuadres dentro de encuadres; lo sensorial y lo afectivo se producen por la conciencia de la materialidad de la misma cámara del teléfono celular.

De hecho, lo que vemos aquí es la división del espacio de toda fotografía, pero con la adicional composición fragmentada del encuadre distintiva de lo digital en el sentido de que no hay un negativo material donde se pueda imprimir la imagen, solo la imagen de la imagen repetida dentro del encuadre de la grabación de García. De alguna forma, estas imágenes de segunda mano vienen a definir su propia producción. Filmado con un celular, el enfoque del cortometraje es en la proliferación -la singular pluralidad- de teléfonos celulares, cada uno produciendo su propia película de las mismas/diferentes imágenes. Las imágenes -la *mise-en-scène*- de esta secuencia de García se ven marcadas por un espaciamiento, por el reparto del espacio dentro del encuadre de la pantalla. El espaciamiento define su realización. La pixelación señala una tensión entre el movimiento y lo estático. La superficie y la profundidad coinciden en el *mise-en-abîme* de la cámara que filma otra cámara filmando. Este es el espacimiento distinctivo de la imagen digital. Podemos decir que el *mise-en-scène* de estos planos -la organización de los materiales dentro del encuadre- marcado por un *mise-en-abîme* iterativo, es, a su vez simultáneamente un *mise a l'écart*, ejemplificado por el efecto quiasmático de la pixelación [7] . Este efecto se produce dentro del encuadre, dentro del plano, es una espacialización contigua con el punto de enfoque de la imagen del celular que a su vez contradice el movimiento hacia delante de la narrativa. Este espaciamiento visual vertiginoso -lo que Parés llama exceso- plantea una división más en el espacio, que va más allá de la constelación interior del encuadre, de la plaza bajo ocupación. La Puerta del Sol es el seno de fundamentación de la ciudad, su *kilómetro cero*, el *ground zero* de Madrid. Aparte de su división espacial, la filmación también indica un desplazamiento temporal. Hay una ruptura muy clara producida en el plano en el que hemos centrado esta última discusión, una desyuntiva no sólo con el futuro y el pasado sino dentro del presente mismo. Es la puesta en práctica de lo que Gerhard Richter en conversación con Derrida ha llamado la "división del instante" (2010, p. 4). Tiempo "real", "en vivo", o simultaneidad, arguye Derrida, no existe. Ocupamos el espacio entre el siempre ya y el todavía no, y en el acontecimiento grabado en directo hay algún tipo de elipsis o desfase temporal, "una *différance* extremadamente reducida" (2002, p. 129) aquí hecha aparente por medio del aparato de grabación que capta el acontecimiento profílmico. La combinación de tecnología, que permite la producción de una imagen sin soporte material -lo que Derrida llama "performatividad fotográfica" (2010, p. 5)-, los mismos textos fílmicos y el lugar específico funcionan, como la pixelación de las imágenes de *Sol*, para colapsar la distinción entre lo profílmico, lo fílmico, y lo postfílmico, con lo cual la filmación misma se convierte en un archivo que consiste en un constante proceso de auto-actualización.

Bibliografía

Cohen, T. (1998). *Ideology and Inscription: "Cultural Studies" After Benjamin, de Man and Bakhtin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Derrida, J. (1992). *Acts of Literature*. New York/London: Routledge.

Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (1986). *Memoires for Paul de Man*. New York: Columbia University Press.

Derrida, J. & Richter, G. (2010). *Copy, Archive, Signature: a Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press.

Derrida, J. & Stiegler, B. (2002). *Ecographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity.

Miller, J. H.(2007). Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity. *South Atlantic Quarterly*, *106*(2), 219-235.

Parés, L. (2013). Spanish Revolution? DOCMA sesión especial 15M. *Numerocero*. Recuperado de http://numerocero.es/cine/articulo/spanish-revolution/1535

Notas

1

Acts of Literature, p.394.

2

Moreno dijo ésta frase en el transcurso de una presentación del film en el Cine Doré de Madrid el 6 de junio de 2014.

3

Fernández Savater es probablemente el intelectual del 15-M mejor conocido. Su comentario forma parte de una pregunta que me hizo el 5 de marzo de 2014 en el transcurso de un simposio sobre el acontecimientos de Madrid del 2011 en la Universidad de California, Berkeley.

4

Del francés *revenir*, volver o retornar, un *revenant* es el término que Derrida emplea para referirse a una persona o cosa que vuelve después de la muerte en busca de venganza o justicia.

5

Las palabras exactas de García Calvo son: "No hay que tener futuro. El futuro es cosa de ellos, es un invento que viene de arriba, el tiempo de los relojes y los calendarios por lo que interesa en su computo al capital en primer lugar, y también el estando en cuanto al número de almas. Todos los días os dicen que tenéis mucho futuro y mientras os dicen que tenéis mucho futuro os ocultan que con futuro lo quieren decir es muerte".

6

Ver link en bibliografía.

7

El juego de palabras aquí es un intento de aproximar conceptualmente un término fílmico (*mise-en-scène*) a la noción de repetición sin límites, infinita (*mise-en-abîme*) y los dos al espacimiento derridiano (*mise a l'écart*), una apertura hacia un exterior.

Como citar: Marsh, S. (2015). ¡No nos representan! , *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/no-nos-representan/729