

UNTREF UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO



**BIENAL DE LA
IMAGEN EN
MOVIMIENTO**

**LA IMAGEN,
EL HECHO,
LA ACCIÓN Y
LO QUE QUEDA
POR HACER**

Nicole Benez

LA IMAGEN, EL HECHO, LA ACCIÓN Y LO QUE QUEDA POR HACER*

Nicole Brenez

En tanto título de una obra literaria, y luego de una cinematográfica, la pregunta “¿Qué hacer?” se nutre de una larga historia. En 1863 Nicolai Tchernychevski, socialista ruso del siglo XIX, redacta en la cárcel una novela utopista, *¿Qué hacer? Relato de Hombres Nuevos*, donde procura establecer las relaciones de trabajo en una fábrica cooperativa en la que uno de los protagonistas, Rakhmetov, es un héroe revolucionario intrépido y comprometido. Esta novela inspira a numerosos revolucionarios rusos, empezando por Lenin, quien ya la había leído en detalle antes de descubrir las obras de Marx. Luego de un primer boceto publicado en su periódico *Iskra* (nº4, 1901), “¿Por dónde empezar?”, Lenin publica su propio *¿Qué hacer?* en 1902. Allí discute los problemas de la organización práctica del movimiento revolucionario, establece su teoría de la vanguardia en contraposición a las de demócrata-socialistas e izquierdistas y plantea las bases de una organización de revolucionarios profesionales. Su tratado concluye con el llamado a conformar una vanguardia, a la cual muchos artistas del siglo XX reivindicarán pertenencia. “Tenemos la fuerte convicción de que el cuarto período conducirá a la consolidación del marxismo militante (...); que la verdadera vanguardia militante de la clase más revolucionaria reemplazará a la retaguardia de los oportunistas”.¹

* Editora:
Gabriela Golder

¹ Vladimir Lenin, *¿Qué hacer?* (1902), traducción de Jean-Jacques Marie, París, Éditions du Seuil, 1966, p. 242. [N. del T.: traducción propia del francés. Versión publicada en español: *¿Qué hacer?*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2010, pp. 264-265.]

En 1914 Joseph León Seis, actor y sindicalista, realiza *What Is to be Done?*, como transposición en territorio estadounidense de la fábula de Tchernychevski.² En 1970, un colectivo de cineastas chilenos y estadounidenses –Saúl Landau, James Becket, Raúl Ruiz, Niva Serrano– filman un largometraje titulado *¿Qué hacer?*, una ficción documentada sobre el papel que desempeñó la CIA en el golpe de Estado contra Salvador Allende. En enero de ese mismo año se publica en el Reino Unido el emblemático manifiesto del período marxista-leninista de Jean-Luc Godard, *¿Qué hacer?* En los años 90 un guión de Jean-François Richet, *Merde in France*, toma como título alternativo *Que faire?* En 1996 el cineasta Karel Vachek (nacido en Moravia) realiza *Co dělat?* (*Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu*), [¿Qué es necesario hacer? (Un viaje de Praga a Český Krumlov, o cómo yo formé un nuevo gobierno)], 216 minutos, un ensayo sobre la República Checa post 1989, las perspectivas de los responsables políticos y el papel de los medios de comunicación en la sociedad civil. Gracias a algunas referencias, podemos observar que el retorno y el uso de la pregunta fundamental “¿Qué hacer?” suele corresponder a un período de gran violencia y tormento en el territorio en cuestión. “¿Qué hacer?” termina convirtiéndose en la pregunta emblemática de un compromiso que se deriva de una posición teórica y política, que a pesar de variar ampliamente de Tchernychevski a Lenin, sustenta siempre un vínculo activista con una situación histórica.

I. “¿QUÉ HACER?” / “¿QUÉ NO HACER?” DOS MANIFIESTOS MARXISTAS

A. GÉNESIS DEL MANIFIESTO REDACTADO POR JEAN-LUC GODARD

“What is to be done?” (*Quoi faire*), redactado en francés por Jean-Luc Godard, aparece en inglés en el primer número de la revista británica *Afterimage* (abril 1970), codirigida por Simon Field y Peter Sainsbury, y producida por el cineasta, escritor y editor Peter Whitehead. Esta revista ejemplar consagra sus números a las diferentes cinematografías experimentales y de vanguardia, explorando tanto el cine de las primeras épocas como los films de guerrilla. La tapa del primer número, dedicado a “Film and Politics”, constituye en sí una plataforma teórica y una síntesis visual: toma su motivo –un policía francés que apunta su arma– de una fotografía extraída del banco de imágenes utilizado

² Cfr. Michael Slade Shull, *Radicalism in American Silent Films, 1909-1929: A Filmography and History*, Jefferson, NC, McFarland, 2009, p. 185.

para realizar la serie de *Cinétracts* franceses en 1968, acentuando su granulosidad, al modo de las investigaciones estructurales típicas del cine experimental británico de los años '70 (Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Mike Dunford). El vínculo fundante entre compromiso activista y búsqueda plástica se afirma así desde el primer vistazo. Simon Field y Peter Sainsbury describen el contexto intelectual de la producción del manifiesto de Jean-Luc Godard:

“Nos encontramos en la Universidad de Essex, una universidad nueva que había sido un foco de radicalismo político a fines de los años sesenta. Allí, participamos los dos de un cine universitario muy activo y muy abierto, y por primera vez le sentimos el gusto a la creación de una revista de cine. Al partir hacia Londres, decidimos crear nuestra propia publicación, *Afterimage*. El proyecto pudo comenzarse gracias al financiamiento y el apoyo del cineasta Peter Whitehead. Numerosas revistas de cine, modestas en tamaño –y políticamente radicales– aparecían en los campus. También existían *Cinema*, *Cinemantics*, *Cinim* y *Cinema Rising*. Casi todas reaccionaban, con sus posiciones política y estéticamente radicales, contra lo que percibían como las posiciones conservadoras de *Sight and Sound* y *Movie*, tomando partido por el nuevo cine independiente y el cine underground. Son estas las posiciones que intentamos desarrollar en los primeros números de *Afterimage*. Así, el primer número, publicado en abril de 1970, presentaba en su tapa una imagen emblemática de los *Cinétracts* y tenía en su índice textos de o sobre Glauber Rocha, Peter Whitehead, el productor inglés Tony Garnett, el ‘redescubrimiento’ de Dziga Vertov y los noticieros radicales producidos entonces en los Estados Unidos, Italia y Francia. Este número también comprendía en sus páginas centrales una recopilación de textos sobre los films del Grupo Dziga Vertov y sobre las figuras, ejemplares para nosotros, de Jean-Luc Godard y su socio Jean-Pierre Gorin. Con la excepción del manifiesto ‘¿Qué hacer?’, estos textos eran traducciones de otras fuentes.

Es necesaria aquí cierta contextualización. En 1969, en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA), en Londres, tuvo lugar una conferencia sobre la necesidad de nuevas formas y nuevos circuitos de distribución para el cine independiente y radical. Una de sus consecuencias fue la creación de una nueva compañía de distribución, *The Other Cinema*, de la cual Peter fue el primer empleado. *The Other Cinema* iba a convertirse en el distribuidor de los films de Godard y del Grupo Dziga Vertov, tales como *La Gaya Ciencia*. Peter conocía a Mo e Irving Teitelbaum, y éstos últimos constituían nuestro vínculo con Godard. Mo había participado de la iniciativa en la conferencia en el ICA, e Irving, su marido, era abogado y miembro del consejo de Kestrel Films, la compañía del coproductor Tony Garnett, que había servido de apoyo, siempre a fines de 1969, para la producción de *British Sounds* para Thames TV. Más que Tony, fue Irving quien, a nuestro entender, tenía el papel de productor, si es que hubo tal cosa. Muchas secuencias de *British Sounds* fueron filmadas en la Universidad de Essex con la participación de estudiantes

de la Universidad y de obreros de la fábrica automotriz de Dagenham. Kestrel también era la compañía productora de los primeros films de Ken Loach, entre ellos *Kes*.

En la misma época estábamos preparando *Afterimage* 1. Mo propuso hablar con Godard. Sus notas manuscritas y la traducción de Mo fueron los resultados inmediatos e inesperados.

Afterimage publicó trece números, con un ritmo irregular, entre 1970 y 1987. La fidelidad a Godard continuó y se manifestó visiblemente en *Afterimage* 4, con la publicación del ensayo de Peter Wollen sobre *Viento del Este*, otra producción del grupo Dziga Vertov.³

Si Jean-Luc Godard pudo redactar este manifiesto con tanta firmeza y al mismo tiempo con tanta rapidez (como atestigua el error de enumeración: olvidó el número 9 y por lo tanto el texto cuenta con 39 sentencias en lugar de 40), es gracias a su inmersión en los principios del marxismo-leninismo desde 1967. El texto retoma la forma literaria y el movimiento de los folletos de *Ad Feuerbach*, un conjunto de notas redactadas por Karl Marx en 1845, donde “ad” significa a la vez “a partir de” y “contra”.

Hay que subrayar aquí que la serie de notas críticas redactadas por Marx contra Ludwig Feuerbach toma prestada a su vez la forma del propio Feuerbach: las *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* (1842) de Feuerbach se organizan en párrafos, muy frecuentemente breves, y numerados. Sin siquiera evocar la matemática o la física, o sea las ciencias exactas, un doble modelo filosófico para esta organización por fragmentos numerados podría encontrarse en la *Ética* de Spinoza (palanca que le permitió a Feuerbach desprenderse de Hegel); y en los fragmentos de los autores del *Athenaeum*, órgano del romanticismo alemán. El trabajo geométrico de la parataxis y del entramado de referencias se opone a la organización retórica “latina”, y reivindica la facticidad, la observación, la razón, la exactitud e incluso la veracidad. La fragmentación numérica por cuadros, sainetes o momentos reina en la obra de Godard: *Vivir su vida* (film en doce episodios) (1962); *Una mujer casada* (fragmentos de un film rodado en 1964) (1964); *Masculino Femenino* (15 hechos precisos) (1966); *6X2* (sobre y bajo la comunicación) (1976); *Le Rapport Darty* (1989); *Historia(s) del Cine* (1988-1998); *El libro de la imagen* (2018). Contra las lógicas narrativas novelescas, la estructuración numerada saca a la obra del lado de la demostración y el ensayo. Reivindica así otra dimensión pedagógica; pero también ancla al arte en la tradición filosófica materialista que asocia a Spinoza, Feuerbach y Marx.

Inéditas mientras Marx vivió, las 11 tesis sobre Feuerbach son encontradas, publicadas y celebradas por Friedrich Engels como “el

³ Simon Field y Peter Sainsbury, “Présentation”, traducido por Franck Le Gac, en Collectif (dir.), *Jean-Luc Godard: Documents*, París, Centre Pompidou, 2006, p. 144.

primer documento donde se encuentra el germen genial de la nueva concepción del mundo".⁴ ¿Por qué estas hojas, nuevas tablas de la ley, pueden parecer tan importantes? Porque allí Marx traspone a la política el principio crítico inventado por Feuerbach. Feuerbach había afirmado: Dios no existe, no es más que la proyección del hombre de sus propias necesidades espirituales en una esfera artificialmente autonomizada, el mundo falazmente dividido en terreno y celeste. Marx traspone el razonamiento crítico de Feuerbach al mundo del trabajo: en la esfera laboral reina un principio de división falaz entre las potencias vitales del individuo y su vida alienada. De forma tal que aquí se encuentra, en efecto, el germen de la filosofía de Marx, pero también el de la de Theodor Adorno, Guy Debord y tantos otros que a su vez reivindican el fin de la vida mutilada y la recuperación de una vida plena. Las 11 tesis de Marx constituyen un esfuerzo de superación de Feuerbach, y por lo tanto del contexto emancipador de 1840. A esta superación Marx le da un nombre: la práctica, en alemán, la *praxis*. La Praxis es el salto cualitativo del intelecto crítico hacia una acción concreta que desemboca en la tesis 11: "Los filósofos no han hecho más que *interpretar* el mundo de diversas formas; lo que importa es *transformarlo*".⁵

El manifiesto godardiano, donde la "concepción idealista" cumple el mismo papel que Feuerbach en las notas de Marx, traspone a su vez la lógica marxista al terreno del cine: transformar la Representación en Acción sigue en el cine el mismo proceso que Marx había llevado a cabo para transformar la "filosofía tradicional" en "filosofía crítica", es decir, la Especulación en Praxis.

B. GÉNESIS DEL MANIFIESTO REDACTADO POR MASAO ADACHI

Menos célebre hoy en día que Jean-Luc Godard, y gran admirador suyo, Masao Adachi nos propone una obra y un trayecto ejemplares en la historia de la emancipación. Podríamos arriesgarnos a afirmar, mediante una expresión, que es la Praxis encarnada. Artista plástico, cineasta, escritor, activista y preso político japonés, Masao Adachi nace en 1939 y continúa su trabajo hasta nuestros días. Se trata de un caso excepcional en la historia del cine: un artista cuya trayectoria radical cubre casi todas las dimensiones de la vanguardia (plástica, política, teórica), cuya exigencia poética logra abolir los límites de su disciplina, y cuyo trabajo permite que el cine establezca un diálogo digno y franco con la historia colectiva.

A partir de 1974 Masao Adachi entra en la clandestinidad para luchar en las filas del Frente Popular de Liberación de Palestina, a lo que dedica veintiséis años de su vida. Es arrestado en 1997, luego

⁴ Karl Marx, *Œuvres III. Philosophie*, edición realizada por Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p.1022. [N. del T.: traducción propia].

⁵ *Ibid*, p. 1033.

de tres decenios de combate en imágenes, a lo largo de los cuales realiza los Noticieros palestinos, consagrados a la resistencia palestina. Condenado a tres años de prisión, Masao Adachi permanecerá dieciocho meses tras las rejas antes de que se lo extradite al Japón, en donde lo encarcelarán dieciocho meses más. Tal y como lo recuerda la fórmula utilizada por Jean-Luc Godard en los afiches de *Film Socialisme* (2009), “La libertad cuesta cara” –Masao Adachi pagó un precio muy alto, el verdadero presupuesto para producir sus películas, tan liberadoras como libres en lo formal.

Go Hirasawa, profesor y curador al que debemos la distribución de esta obra en occidente, resume así el recorrido de Adachi:

“Nace en Fukuoka en 1939, ingresa al Departamento de Bellas Artes de la Nihon University en 1959, donde cursa la carrera de cine. Participa en la reestructuración del grupo de estudio de cine de la Nihon University –grupo a la vanguardia no solo en el ámbito del cine sino también en el del cine experimental en general. En este marco realiza películas de mucha trascendencia en la época, *Wan* [El tazón, 1961] y *Sa-in* [Vagina cerrada, 1963]. En paralelo, y junto con el *VAN Institute for Cinematic Science*, Adachi trabaja con una gran cantidad de artistas como Genpei Akasegawa, Takehisa Kosugi, Yasunao Tone, Yoko Ono, Sho Kazekura, y organiza un espectáculo titulado *Sa-in no Gi* [La ceremonia de la vagina cerrada]. Colabora con el cine independiente, a través de proyecciones colectivas de obras de directores independientes, para luego sumarse a Wakamatsu Production.

Mientras tanto, sigue haciendo sus propias películas. Adachi escribe muchos guiones para Kôji Wakamatsu, de los cuales cabe señalar: *Cuando el embrión sale a la caza furtiva* (1966), *Historia de la violencia del bajo mundo japonés*, *La sangre de un hombre desconocido* (1967), *Reflexiones sobre la muerte apasionada de un loco* (1969), *Sex Jack* (1970). También produce de forma independiente *Galaxie* (1967). En 1968, actúa en las obras de Nagisa Ôshima: *El ahorcamiento* y *El retorno de tres borrachos*. Trabaja también para Sozo-sha, la compañía independiente de Ôshima, y escribe el guión de *Diario del ladrón de shinjuku* (1968). En 1969, junto a Mamoru Sasaki, escritor de la Sozo-sha, y a Masao Matsuda, crítico de cine anarquista, coproduce y codirige *A.K.A Serial Killer*, una película compuesta de planos de paisajes que podría haber visto el asesino en serie Norio Nagayama.

En 1971 invitan a Adachi, junto a Ôshima y Wakamatsu, a la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Al volver al Japón, decide pasar por Palestina, en donde produce una película de contrainformación internacionalista, *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial*, en una coproducción del Frente Popular para la Liberación de Palestina y de los miembros del Ejército Rojo Japonés, entre los cuales se encuentra Shigenobu Fusako. Para divulgar la película, organiza la Red Bus Film Screening Troop, que viaja por todo Japón.

En tanto activista, Adachi concibe y pone en práctica diversas teorías del cine, tanto sobre la estética como sobre la formas de proyección.

Abandona el Japón en 1974 para dedicarse a la revolución palestina, en el seno del Ejército Rojo Japonés. Su actividad permanece en la clandestinidad hasta que es arrestado y encarcelado en el Líbano en 1997.

En 2001 extraditan a Adachi al Japón, donde luego de dos años de prisión recupera la libertad. Sin embargo se le prohíbe la salida del país. Publica *Cinema/Revolución*, un relato autobiográfico en formato entrevista [junto a Go Hirasawa]⁶.

Durante el período en el que no podía salir del país, Adachi realiza varias películas, *Prisionero/Terrorista* (2005), que aborda el tema de la tortura de Kozo Okamoto, uno de los miembros del ERJ que terminó en las cárceles libanesas, enloquecido a tal punto que llegó a creerse perro; en 2016: *Artist of Fasting* [Artista del ayuno], título que remite a la novela de Kafka, *Ein Hungerkünstler* [Un artista del hambre] (1922), basada en una performance sobre la huelga de hambre, a través de la cual el film recorre la historia de las “performances” políticas y la sociedad del espectáculo.

Masao Adachi es un cineasta del biopoder, en el sentido foucaultiano,⁷ que describe la forma en la que un poder opresor requisita, atormenta y mutila los cuerpos; los cuales, a su pesar, terminan somatizando. Esto define un componente de su trabajo en cine: el componente experimental post surrealista y el componente ficticio, que describe las mutilaciones psíquicas colectivas, sirviéndose esencialmente de alegorías femeninas. También está el componente documental, que trata directamente el biopoder en los campos y las cárceles. Por último, el componente recapitulador (*Prisionero/Terrorista*, *Artista del ayuno*), que narra la historia de las prácticas de somatización activista (sufrida en *Prisionero/Terrorista*; o intencional, *Artista del ayuno*).

En el marco de la historia del cine de la emancipación, Masao Adachi lucha cuerpo a cuerpo sin cesar contra la “mancipación”. ¿Qué es la mancipación? En derecho romano, refiere al gesto de tomar con la mano una cosa para apropiársela, acompañándose de ciertas formas solemnes. En otras palabras, se trata de una expropiación efectiva que es ocultada tras un rito falsificador para convertirla, sino en legítima, en legal. Las mancipaciones masivas se dan, evidentemente, luego de las conquistas y las invasiones militares, y de allí que, como nos recuerda Giambattista Vico en sus *Orígenes del Derecho y de la Poesía* (1721), *mancipium* significa “esclavo” y “prisionero”.⁸ La mancipación

⁶ Go Hirasawa, programa de la Cinemateca Francesa, diciembre de 2010.

⁷ “La vieja potencia de la muerte donde se simbolizaba el poder soberano está ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida”. (Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque des Histoires”, 1976, p. 183.)

⁸ Giambattista Vico, *Orígenes du droit et de la poésie* [1721], traducido del italiano por C. Henri y A. Henry, Langres, Café Clima, 1983, p. 295.

constituye el meollo mismo de la injusticia dentro de la justicia; su eficacia simbólica erige la fuerza en derecho. Poner en tela de juicio la mancipación permite una crítica del espectáculo, no como producción de imágenes y de simulacros, sino como una instancia que se inscribe entre las actividades sociales y en el registro de instrumentos de opresión, especialmente en los tribunales, los campos de batalla y las ceremonias militares. El trabajo y todo el trayecto de Adachi son una crítica sistemática de las vías de mancipación:

- expropiación del imaginario,
- expropiación de los cuerpos singulares,
- torturas y mutilaciones,
- así como todo el conjunto de ceremonias falsificadoras que legalizan la desposesión, a saber, la justicia, el aparato Estatal y el sistema mediático.

C. ¿DOS MANIFIESTOS EN ESPEJO?

Desde esta perspectiva, y con la mira en la eficacia concreta de la lucha, se inscribe la investigación de Adachi en sus películas, sobre las funciones y la utilidad posibles de la imagen.

El artículo “¿Qué no hacer? Antítesis para un cine militante” (abril 1971) constituye un diálogo en la cumbre de la reflexión sobre el activismo. Masao Adachi enumera las diferentes formas de cine crítico (cine de la desilusión, de la deconstrucción, de la reflexividad), luego se interroga sobre la eficacia del cine con sus colegas japoneses. Vuelve a su propia experiencia y renueva, en los términos del *Ad Feuerbach*: “hemos comprendido en 1968, con mis tantos camaradas del Comité de Protesta en favor de Seijun Suzuki, que tenemos que convertirnos en autores-militantes. Para nosotros, la relación paralela entre el autor, la obra y la toma de conciencia militante de tal relación son los únicos factores susceptibles de dar origen a un movimiento capaz de transformar la realidad gracias al cine”.⁹ Insta a un cine capaz de “construir puentes” entre las imágenes y la revolución mundial. Adachi termina su artículo con un contramanifiesto que responde al “¿Qué hacer?” que redactara Jean-Luc Godard un año antes.

⁹ Masao Adachi, “¿Que nó hacer? Antítesis para un cine militante”, en *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, traducción de Charles lamoureux, Pertuis, Éditions Rouge Profond, 2012, p. 69.

¿QUÉ NO HACER? ANTÍTESIS PARA UN CINE MILITANTE (EXTRACTOS) (...)

Empezaré exponiendo mis *antítesis* a las afirmaciones de Godard en *¿Qué hacer?*

Jean-Luc Godard, “¿Qué hacer?”	Masao Adachi, “¿Qué no hacer?”
1. Hay que hacer cine político.	Hay que hacer cine activista.
2. Hay que hacer cine políticamente.	Hay que hacer cine de manera activista.
3. 1 y 2 son antagonicos, y pertenecen a dos conceptos del mundo opuestos.	El antagonismo entre las dos visiones del mundo (1 y 2) refleja una diferencia decisiva en la concepción de la lucha contra el poder.
4. 1 pertenece a la concepción idealista y metafísica del mundo.	1 no pretende superar la concepción idealista y metafísica del mundo en el sentido más auténtico de la expresión cinematográfica.
5. 2 pertenece a la concepción marxista y dialéctica del mundo.	2 supera incluso la concepción marxista y dialéctica del mundo.
6. El marxismo lucha contra el idealismo, y la dialéctica contra la metafísica.	El marxismo lucha contra el idealismo, y la dialéctica contra la metafísica. Pero esta lucha no es ciega ni sorda, y no puede conformarse con la lucha entre las dialécticas marxista y metafísica.
7. Esta lucha es la lucha de lo antiguo y lo nuevo, la lucha de ideas nuevas y antiguas.	Esta lucha es una lucha de la deconstrucción por medio del activismo permanente.
8. La existencia social de los hombres define su pensamiento	El objetivismo de la fórmula según la cual la existencia social de los hombres define su pensamiento debe superarse.
9. La lucha de lo antiguo y lo nuevo es la lucha de clases.	Esta lucha se hará en la lucha de clases.
10. Hacer 1 es seguir perteneciendo a la burguesía.	Hacer 1 es permanecer en la inutilidad.

11. Hacer 2 significa tomar una postura de clase proletaria.	11. Hacer 2 significa tomar una postura de clase proletaria.
12. Hacer 1 es describir situaciones.	Si no hay praxis de la lucha, será imposible aprehender las situaciones.
13. Hacer 2 es hacer un análisis concreto de la situación.	Hacer 2 es, luego de haber hecho un análisis concreto de la situación concreta, adaptar las actividades cinematográficas a la superación de esa situación.
14. Hacer 1 es hacer <i>British Sounds</i> .	No hay que hacer películas que permitirían la subsistencia de vestigios del viejo sistema.
15. Hacer 2 es luchar para que pasen <i>British Sounds</i> en la televisión inglesa.	Hacer 2 es luchar en todos los frentes, concreta y asiduamente, por la deconstrucción del cine.
16. Hacer 1 es comprender las leyes del mundo objetivo para explicar el mundo.	Hacer 1 es hacer lo que hace la contrarrevolución y el periodismo estalinista.
17. Hacer 2 es entender las leyes del mundo objetivo para transformar el mundo de forma activa.	Hacer 2 es transformar el mundo dialectizando la facticidad (análisis subjetivo de la situación concreta) y la acción (intervención objetiva sobre la situación concreta).
18. Hacer 1 es describir la miseria del mundo.	Hacer 1 demuestra miopía y una falta de comprensión de la miseria del mundo.
19. Hacer 2 es mostrar al pueblo en combate.	Hacer 2 no se reduce a mostrar a un pueblo en combate.
20. Hacer 2 es destruir 1 con las armas de la crítica y de la autocrítica.	Hacer 2 es destruir 1 gracias a la relación entre la lucha de clases y el activismo individual.
21. Hacer 1 es dar un panorama completo de los eventos en nombre de la verdad en sí misma.	Hacer 1 es contentarse con una concepción circunstancial de la "verdad".
22. Hacer 2 es no fabricar imágenes demasiado completas en nombre de la verdad relativa.	Hacer 2 es no falsificar el mundo y destruir radicalmente las concepciones falsificadoras e ilusionistas del mundo.

<p>23. Hacer 1 es decir cómo son las cosas verdaderas (Brecht).</p>	<p>1 ni siquiera alcanza el rango de un absurdo (= un vacío).</p>
<p>24. Hacer 2 es decir cómo son verdaderamente las cosas (Brecht).</p>	<p>Hacer 2 es la superación del absurdo (= del vacío).</p>
<p>25. Hacer 2 es hacer el montaje de la película antes de filmarla, es hacer durante la filmación y es hacer después de la filmación (Dziga Vertov).</p>	<p>Hacer 2 es liberar las limitaciones del campo de acción del cine. El cine no es la valoración de un punto de vista y no debe atribuir valor. El trabajo de elucidación (según la tesis 24 de Godard) debe hacerse no solo antes, durante y después de la filmación sino también, y de forma permanente, durante y luego de las proyecciones.</p>
<p>26. Hacer 1 es divulgar una película antes de producirla.</p>	<p>Hacer 1 genera un cortocircuito en la relación entre la lucha colectiva y la militancia individual, es recuperado por el poder político y participa en la reacción.</p>
<p>27. Hacer 2 es producir una película antes de divulgarla, aprender a producirla bajo el principio de que es la producción la que comanda la difusión, es la política la que dirige a la economía.</p>	<p>Hacer 2 es producir una película activista y aprender el siguiente principio para crear un método: se deben organizar políticamente todos los mecanismos de producción y de distribución del cine.</p>
<p>28. Hacer 1 es filmar a estudiantes que escriben: unidad-estudiantes-trabajadores.</p>	<p>Hacer 1 no permite establecer ningún programa, ni siquiera permite que surja una mera frase, una palabra (una voz).</p>
<p>29. Hacer 2 es saber que la unidad es una lucha de contrarios (Lenin), saber que dos está en uno.</p>	<p>Hacer 2 es verificar las condiciones de eficacia del activismo y que la lucha es activismo permanente.</p>
<p>30. Hacer 2 es estudiar las contradicciones entre las clases y las imágenes y los sonidos.</p>	<p>Hacer 2 es estudiar las contradicciones entre las clases y las imágenes y los sonidos.</p>
<p>31. Hacer 2 es estudiar las contradicciones entre los vínculos de producción y de fuerzas productivas.</p>	<p>Hacer 2 es estudiar la realidad de las contradicciones de la vida, denunciando la alienación infinita de la existencia.</p>

32. Hacer 2 es animarse a saber en dónde se está, de dónde se viene, conocer el lugar que se ocupa en el proceso de producción, para luego cambiarlo.	Hacer 2 es animarse a saber en dónde se está, de dónde se viene, conocer el lugar que se ocupa en el proceso de producción, para luego cambiarlo.
33. Hacer 2 es conocer y definirse a partir la historia de las luchas revolucionarias.	Hacer 2 es conocer y definirse a partir la historia de las luchas revolucionarias.
34. Hacer 2 es producir conocimiento científico de las luchas revolucionarias y de su historia.	Hacer 2 es producir conocimiento científico de las luchas revolucionarias y de su historia.
35. Hacer 2 es saber que hacer cine es una actividad secundaria, un pequeño tornillo de la revolución.	Hacer 2 no es comprender el sentido figurado de hacer cine, sino hacer cine en sí.
36. Hacer 2 es servirse de las imágenes y del sonido para morder, como si fueran labios y dientes.	Hacer 2 es el deber urgente de todos los cineastas, en vez de teorizar sobre cómo se puede hacer cine, reconstruir, en el sentido más verdadero del término, todos los mecanismos del cine.
37. Hacer 1 es meramente abrir los ojos y los oídos.	Nuevamente, hacer 1 no alcanza ni siquiera el rango de un absurdo (= del vacío).
38. Hacer 2 es leer los informes de la camarada Kiang-Tsang.	Hacer 2 es hacer perdurar las luchas entre el sistema y el activismo, gracias a la sinceridad y la autocrítica.
39. Hacer 2 es militar.	Hacer 2 es militar.

La elección del término “antítesis” afilia el texto a la gran tradición hegeliana de investigación sobre lo negativo. De hecho la “antítesis” constituye en la dialéctica el momento negativo, privilegiado por todos los combatientes románticos o baudelerianos (como Marx en sus inicios). En el siglo xx el prefijo “anti”, al igual que “contra”, pertenece al vocabulario elemental del artista comprometido de los años 1960-1970, que tiene su fuente antigua en el “Anticristo”; su fuente marxista, en *El Anti-Dühring* de Engels (1878); y su fuente cinematográfica, en *El Anticoncepto* de Gil J. Wolman (1952), obra seminal en la historia de las instalaciones. Desde entonces, ¿qué de nuevo y contradictorio hay en las antítesis de Masao Adachi?

A la propuesta de Godard sobre el pasaje del cine de autor al cine militante, Adachi agrega las propias: las de un cineasta que pelea en el terreno, que se ha especializado en la organización de colectivos de

protesta, y luego de guerrilla. Su manifiesto participa en la génesis de la película *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial*. Filmada ese mismo año, junto a los combatientes del Frente Popular de Liberación de Palestina. Filmada en Jordania y en el Líbano, en 16mm, esta película describe con gran simplicidad documental las condiciones de vida en los campamentos de refugiados palestinos en Chatila y Saïda, la cercanía entre los campamentos y el monte, el entrenamiento para el combate, el accionar de la guerrilla. La película registra los análisis y profesiones de fe de los combatientes, entre los cuales se encuentran el escritor Ghassan Kanafani y la icónica guerrillera Leïla Khaled, lo cual la convierte en un documento único y valioso. Reúne tres energías formales: la descripción documental; un ensayo teórico sobre la contrainformación; y la *performatividad*, es decir, la transformación de la representación en acción.

Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial reivindica en gran medida su condición de instrumento en la lucha revolucionaria: la película reflexiona concretamente sobre la necesidad del trabajo de “propaganda”, en el sentido etimológico de “cosa a propagar”, en oposición a la reinante desinformación de los medios de comunicación autorizados. “¿Qué es la propaganda? En primer lugar, se la puede definir como hombres en lucha que enuncian con sus propias palabras el sentido verdadero de su lucha. [...]. Los ciudadanos del sur de Vietnam ostentan un poder frágil, no tienen televisión, ni diarios pero luchan contra el sistema imperialista con una voluntad férrea como única arma. ¿Y qué pasa? El gigantesco sistema de propaganda de los Estados Unidos no puede convencer al pueblo de que ‘la guerra es justa’. La sociedad estadounidense se cansa, se exaspera, comienza a oponerse a la guerra. Es la propaganda, nuestra propaganda. La propaganda es acción y lucha.”¹⁰ La película exhorta de forma explícita a los jóvenes de todo el mundo a sumarse a las filas del Ejército Rojo proletario, para combatir el imperialismo en todo el mundo.

“¿Qué no hacer?” anuncia en formato de texto el díptico histórico que representan la película de Adachi y *Aquí y en otro lugar* (1974) de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. Ambas son obras de cineastas teóricos que terminaron sumándose a la guerrilla palestina. Ambas logran la superación necesaria de la reflexión crítica a través de su puesta en práctica en el espacio concreto de las luchas, gracias a la cual la teoría crítica debe transformarse, según Marx, “en fuerza material”¹¹ o, como había interpretado Véronique en *La Chinoise* (1967), “en verdad combatiente”.

¹⁰ Texto extraído del film, retraducido del inglés. [N. del T.: versión traducida del francés del texto que la autora incluye en el presente artículo].

¹¹ Karl Marx, *Pour une critique de la Philosophie du Droit de Hegel* [1844], en *Œuvres philosophiques*, traducido del alemán por Louis Évrard, Michel Jacob, Jean Malaquais, Claude Orsoni, Maximilien Rubel y Suzanne Voute, París, Gallimard, colección “Bibliothèque de La Pléiade”, 1982, p. 390.

II. DOS TRATADOS VISUALES DE LA CONTRAINFORMACIÓN

Con la programática *Solo las horas* de Alberto Cavalcanti (1926) como antepasado común, hay muchas obras maestras de la reflexión visual sobre la contrainformación, bajo la forma de recapitulación, de instructivo o problematización. Para mencionar algunas de diversa naturaleza: los capítulos 10, 11 y 12 de *La hora de los hornos*; *Summer 68* de Newsreel (1968); *Medium Cool* de Haskell Wexler (1969); *Speaking Directly* de Jon Jost (1974); *Quand on aime la vie, on va au cinéma* del Grupo Cinéthique (1975); *Maso et Miso vont en bateau* de Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder y Nadja Ringart (1976); *Historia de un cine comprometido* de Emilio Rodríguez (1983). Uno de los ejemplos más recientes es *Newsreel 55* (2013) de Nika Autor, Marko Bratina, Ciril Oberstar y Jurij Meden, que prolonga la reflexión markeriana sobre las imágenes. Pero uno de los momentos más profundos de reflexión que conoció el cine se gestó entre la inconclusa *Jusqu'à la victoire* del Grupo Dziga Vertov, retomada por *Aquí y en otro lugar* y por *ER/FPLP: Declaración de guerra mundial* de Masao Adachi, con producción de Koji Wakamats; una combinación crucial para la historia, en relación a la capacidad de acción y de reflexión inmediatas del cine comprometido.

Desde una perspectiva fáctica, los principios teóricos y prácticos, el imaginario formal de Masao Adachi y de sus camaradas se estructura a través de películas como las del Grupo Dziga Vertov, primeras en proyectarse en Japón. *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial* y la actividad posterior (la filmación frecuente en 16mm de Noticieros cinematográficos, desaparecidas en 1982 durante un bombardeo en Beirut) encarna ciertos lemas lanzados por el Grupo Dziga Vertov:

“así es como el arte y la literatura pueden devenir, tal y como lo deseaba Lenin, un pequeño tornillo vivo del mecanismo de la revolución. En síntesis, entonces, no mostrar un *fedai* herido, pero sí mostrar cómo esta herida ayudará al campesino pobre. El camino para cumplir tal objetivo es largo y difícil, porque desde la invención de la fotografía, el imperialismo ha hecho cine para impedir que lo hicieran las víctimas de su opresión. Nuestra tarea es la de destruir estas imágenes y aprender a construir otras, más simples, para servir al pueblo, y para que el pueblo pueda, a su vez, servirse de ellas”¹²

¹² Jean-Luc Godard, “Manifeste”, *El Fatah*, julio de 1970. David Faroult reproduce, contextualiza y analiza este texto en *Jean-Luc Godard, Documents*, París, Centre Pompidou, 2006, pp. 138-140. Cfr. también: David Faroult, « Du *vertovisme* du Groupe Dziga Vertov. À propos d'un manifeste méconnu et d'un film inachevé (*Jusqu'à la victoire*) », *ibid.*, pp. 134-137.

Más emotivo aún es describir las hipótesis que Masao Adachi formula treinta años después con relación al “fracaso” de *Jusqu'à la victoire*, que él atribuye al nuevo vínculo que se establece con la imagen dominante, creada a partir de la toma de rehenes en Munich en 1972.

En su texto “El testamento que Godard nunca escribió. Una reflexión sobre *Aquí y en otro lugar*” (2002), Masao Adachi confirma la afinidad de visiones políticas y psíquicas entre los miembros del Grupo Dziga Vertov y los activistas japoneses:

“Lo que relata *Aquí y en otro lugar* era una sensibilidad compartida por camaradas de todo el planeta, inquietos en el camino hacia la creación de un nuevo mundo. Relata las tinieblas del tiempo y espacio históricos que percibimos en aquella época. Es un diario que relata el camino doloroso que recorrían los que avanzaban sin detenerse nunca en estas tinieblas, hacia una meta confiscada.”¹³

No obstante, desde el punto de vista del terreno mismo, podríamos agregar que Godard y Gorin se toparon constantemente con problemas de interlocutores políticos y no quisieron someter su proyecto a las Fatah (la organización nacionalista de Yasser Arafat), mientras que Adachi, que justamente trabajaba en el marco político de la Alianza entre el Ejército Rojo Japonés y el FPLP (organización marxista-leninista, por ende internacionalista, de Georges Habache), siguió decidiendo sus condiciones de producción, libre de elegir sus iniciativas cinematográficas.

La existencia de la película de Adachi nos traslada al “fracaso” de la película filmada en Palestina titulada *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)* de Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin y el Director de Fotografía Armand Marco en 1970, tal y como Godard la pone en escena y la monta en la película auto-crítica *Aquí y en otro lugar* (1974). Estas dos obras, la *Declaración de guerra mundial y Aquí y en otro lugar*, representan un díptico crucial en la historia en lo que hace a la capacidad de acción y reflexión inmediatas del cine comprometido.

En cuanto a la energía de “l'Antithèse”, *Aquí y en otro lugar y ERJ/FPLP: Declaración de guerra mundial* no se inscriben en la contrainformación sino que se inscriben en una lógica más vasta del contradiscurso: buscan cuestionar las formas del Logos y el papel mismo de las imágenes en la historia de la emancipación. Pero ambas películas expresan dos concepciones muy diversas de la eficacia de la imagen. Podríamos resumir así esta diferencia: la película de Adachi trabaja las propiedades de la afirmación; mientras que la de Godard y Gorin (retomada luego por Godard y Miéville) trabaja las de la pregunta.

¹³ En *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, op. cit. p. 194.

Del proyecto inicial de Godard y Gorin solo se conservan textos y material crudo, representados como tales en *Aquí y en otro lugar*. Pero de la una a la otra, el objetivo se mantiene claro: rechazar el sometimiento a un discurso político –tal vez el de la OLP, y aprender a hacer imágenes. Frente al credo imperialista de que el cine muestra lo real, es menester aprender a trabajar el vínculo entre las imágenes mismas, y entre las imágenes y el sonido. En 1970, Godard y Gorin publican un Manifiesto en la revista de Fatah:

“Desde la invención de la fotografía, el imperialismo ha hecho cine para impedir que lo hicieran las víctimas de su opresión. Ha hecho imágenes para disfrazar la realidad de las masas que él mismo oprimía. Nuestra tarea es la de destruir estas imágenes y aprender a construir otras, más simples, para servir al pueblo, y para que el pueblo pueda, a su vez, servirse de ellas.”¹⁴

Esta concepción activista de la representación se basa en un principio tomado de Bertolt Brecht, el de la imagen incompleta.

En 1937, en *Me-Ti, le livre des retournements*, Brecht escribe:

“Me-ti decía: ‘Es el mundo entero el que hace nacer la imagen, pero la imagen no engloba al mundo entero. Es preferible vincular los juicios a la experiencia que a otros juicios, cuando los juicios deben tener por objetivo dominar las cosas.’ Me-ti era contrario a la idea de acopiar imágenes del mundo demasiado completas.”¹⁵

Godard se inspira en este párrafo de Brecht para redactar el precepto 22 del manifiesto “¿Qué hacer?” (“no fabricar imágenes del mundo demasiado completas en nombre de una verdad relativa”), que gobierna el estilo desencadenado de las películas del Grupo Dziga-Vertov, y que Masao Adachi retoma en su manifiesto “¿Qué no hacer?”. Para un creador de imágenes, no solo es importante confrontar de manera constante su invención crítica con las consignas reificantes que emanan de las supuestas representaciones colectivas, sino ante todo concebir y ocupar de otro modo el campo simbólico. Lo que está en juego es el desencadenamiento y la refundación: que la representación no se limite a imitar, validar, confirmar, reconfortar, sino que se dedique a analizar, disipar, modificar, destruir.

Masao Adachi recoge con gran agudeza el síntoma más explícito que preside semejante contradiscurso en Godard y Gorin: es el

¹⁴ Grupo Dziga Vertov, Manifeste, *El Fatah*, julio de 1970, con introducciones y anotaciones de David Faroult, en *Jean-Luc Godard: Documents*, Nicole Brenez (et al., dir.), París, Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp. 140 y ss.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Me Ti, Livre des retournements* (1937), traducción de Bernard Lortholary, París, L’Arche, 1968, p. 48.

principio de la “pantalla negra”, es decir, sintetiza él, “la expresión de un mensaje a través del silencio.”¹⁶

Desde el motivo del pizarrón de *La Chinoise* (1967), pasando por los planos negros de *Pravda* (1969) y *Luttes en Italie* (1970) que sistematizan la praxis, la figura emblemática del reinicio crítico es, de hecho, la imagen negra. Su invención se extrae de las fuentes vivas del Letrismo, especialmente *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman (1951), una proyección de un *flicker* en blanco y negro sobre un globo sonda, cuya banda sonora empieza estableciendo una historia de la invención formal del cine, desde Auguste Lumière hasta el mismo Wolman. Violenta y polisémica, la imagen negra en Godard nos garantiza simultánea o alternadamente siete funciones. Ella:

- simboliza la forma en que la ideología oscurece el mundo,
- rompe la cadena de las representaciones,
- se erige en trinchera contra las imágenes típicas,
- demuestra la imposibilidad de producir una imagen revolucionaria en un mundo capitalista,
- reserva tiempo para la reflexión,
- sustenta la escucha del sonido,
- reserva un lugar para las imágenes cuya realización aún desconocemos.

El diálogo entre los tipos de imágenes asigna un espacio esencial a lo virtual, lo condicional, lo ausente, lo negativo, lo inaceptable.

La imagen negra constituye el elemento plástico más manifiesto en una relación no mimética, no reproductiva de imágenes al mundo; porque no se trata de reproducirlas sino de cambiarlas.

Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial también se presenta como un ensayo teórico: rebautiza la “contrainformación” con el nombre de “propaganda” al modo en que los pintores fauvistas podían aceptar el calificativo peyorativo de “*fauve*” [fiera], la película opone las descripciones documentales, sus slogans e imágenes de archivos al conjunto de la máquina ideológica construida por el capitalismo. Citemos el inicio de la película:

Voz (en japonés): “¿Qué es la propaganda? En primer lugar, podríamos definirla como hombres en lucha que enuncian con sus propias palabras el verdadero sentido de su lucha. ¿Pero cómo y por qué hay que contar esto? Un soldado del FPLP explica la estrategia singular de propaganda a lo largo del movimiento de liberación árabe de Oriente Medio”.

Voz (en árabe)¹⁷: “¿Cómo nos involucramos en las actividades de propaganda? En virtud de las lecciones de los últimos cinco años, esto

¹⁶ Masao Adachi, *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, op. cit., p. 195.

¹⁷ Traducción propia. Se trata aquí de un texto de Ghassan Kanafani, escritor, miembro del Comité político central del FPLP, quizás, entonces, de su voz.

es simple. La propaganda es la información inmediata y la información para transmitir la verdad. La expresión suprema de la verdad es la lucha armada. Por ende creemos que la lucha armada es la mejor expresión de la propaganda. Puede que el sistema mundial de la propaganda influya de manera masiva en la opinión pública internacional, pero es por los pueblos que combaten para liberarse por medio de la lucha armada que las cosas se deciden. Evidentemente, cada uno es consciente de que el sistema de propaganda del imperialismo estadounidense es el más poderoso de la historia de la humanidad.

Los ciudadanos del sur de Vietnam ostentan un poder frágil, no tienen televisión, ni diarios pero luchan contra el sistema imperialista con una voluntad férrea como única arma. ¿Y qué pasa? El gigantesco sistema de propaganda de los Estados Unidos no puede convencer al pueblo de que 'la guerra es justa'. La sociedad estadounidense se cansa, se exaspera, comienza a oponerse a la guerra. Es la propaganda, nuestra propaganda. La propaganda es acción y lucha."

Toda imagen es un argumento, sea visual, verbal (gráfico y oral) o musical. Desde entonces, los planos no entran en lucha los unos con los otros, sino que todos entran en lucha con el mismo enemigo. Allí donde Godard y Miéville trabajaron las formas del conflicto visual, Adachi se concentra, por el contrario, en la eliminación de las barreras entre las formas: aquí, sin siquiera necesidad de palabras, la descripción visual del paisaje se convierte en argumento sobre el exilio, el informe de las actividades cotidianas del pueblo palestino en el exilio deviene acusación internacional y, en su conjunto, una película –que en teoría refleja al mundo– se convierte en declaración de guerra, es decir, la *performatividad* llevada a su más alta expresión de violencia histórica. *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial* reúne las funciones del documento, la defensa, el panfleto, el manifiesto y el ensayo teórico, y constituye así un núcleo del activismo cinematográfico.

Cabe señalar que, dentro del terreno de las potencias apotropaicas (resistencia a la desaparición física o en la memoria), Adachi, que trabaja durante decenios a fin de forjar un archivo visual de la lucha palestina para resistir al olvido, en su artículo de 2002, tiene la elegancia de revelar sólo los elementos positivos de la película del Grupo Dziga Vertov. En contraposición, *Aquí y en otro lugar* es severa consigo misma, ya que se interroga sobre el peligro al que podría haber expuesto a los *fedayin* al filmar en repetidas ocasiones sus trayectos entre los frentes.

¿Qué podemos retener, en cuanto a los vínculos de las imágenes con la facticidad y con la acción, de los dos manifiestos textuales, de los dos tratados visuales, de los trayectos mismos de Jean-Luc Godard y Masao Adachi?

III. ELEMENTOS TEÓRICOS.

¿CUÁLES SON LOS VÍNCULOS ENTRE LOS HECHOS, EL ACONTECIMIENTO Y LA INFORMACIÓN?

Precisemos las diferencias en la naturaleza de cuatro instancias y términos que la industria de la comunicación pretende confundir.

- El nómeno: es lo que sucede en sí, el núcleo duro que precede a cualquier actuación de la percepción, la experiencia y la historicidad, donde no se está en el plano de lo simbólico.
- El hecho: se puede estimar que, mientras existan la vida y la muerte, el mundo no se reducirá a una circulación polimorfa de signos heteróclitos, y que subsistirá la facticidad. Sin embargo, algo tal como un “hecho”, nos ha enseñado la epistemología, no existe en sí mismo, un “hecho” surge de una concreción de creencias a las que nos adherimos provisoriamente. “Nunca una teoría está de acuerdo con todos los hechos a los que se aboca y, sin embargo, no siempre es la teoría la que está en falta. Los hechos mismos son constructos de ideologías más antiguas, y una ruptura entre hechos y teorías puede ser la señal de un progreso”.¹⁸ La afirmación de Paul Feyerabend desarrolla en el campo científico (y confirma, gracias a numerosos ejemplos históricos) un análisis de Louis Althusser: una ciencia, escribe este último, “no trabaja sobre un ‘dato’ puro y objetivo, que sería el de los ‘hechos’ puros y absolutos. Su trabajo consiste por el contrario en elaborar sus *propios hechos científicos*, a través de una crítica de *hechos ideológicos* elaborados por la práctica teórica ideológica anterior”.¹⁹ (Ambos se inspiran en Kant, quien en el prefacio de su *Crítica de la razón pura* resume la historia de las ciencias a la luz del criticismo: “la razón no ve lo que ella misma produce según sus propios planes y debe tomar la delantera con los principios que determinan sus juicios, siguiendo leyes inmutables, esta debe obligar a la naturaleza a responder a sus preguntas y a no dejarse llevar, por así decir, por la misma”²⁰). Transpuesta al campo estético, esta crítica del “hecho objetivo” autoriza a encarar recortes

¹⁸ Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, traducción de Baudouin Jurdant y Agnès Schlumberger, París, Seuil, 1979, p. 55.

¹⁹ Louis Althusser, *Pour Marx*, París, Maspero, 1967, p. 187.

²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, préface de la seconde édition (1787), traducción de André Tremesaygues y Bernard Pacaud, París, PUF, 1975, p. 17.

fundamentales en lo que concierne a los fenómenos y constituye la contrapartida instrumental de una definición proustiana: retomar y quizás comprender “ese agregado de razonamientos que llamamos visión”.²¹

- El acontecimiento: del orden de lo fenoménico (por oposición a nouménico), consiste en el enfoque subjetivo y social del “hecho”, equivale a la forma en la que éste se pone a resonar en la intelección y la conciencia, individuales o colectivas. La transposición del hecho en acontecimiento abre la posibilidad de encararlo, de aprehenderlo y, eventualmente de decirlo, de contarlo, de escenificarlo. El acontecimiento es por lo tanto lo que pasa del “hecho” a lo inteligible y se confronta a lo decible y lo indecible.
- La información: es la transformación del acontecimiento (y no del hecho directamente) en contenido transmisible, y el trabajo de transformación a veces complejo que se efectúa en dicho proceso.

En principio, se podría concebir una vectorización transparente entre estas cuatro dimensiones ópticas y fenomenológicas, el nóumeno / el hecho / el acontecimiento / la información. Tal transparencia (ideológica) se ve postulada en el cotidiano en la industria de la información, tanto escrita como audiovisual.

Se observa de allí que la información industrial equivale al reino de la desinformación, es decir, la puesta en marcha de numerosos procesos, entre ellos:

1. El postulado de la transparencia: por una parte, hace creer en alguna relación entre el hecho y la información, al punto de defender una relación de sinonimia entre estos dos términos; por otro lado, reserva para una corporación, la de los periodistas profesionales, la pericia en materia de facticidad; y, finalmente, superpone el hecho y lo “nuevo”, lo cual es visible en la utilización, en inglés, del término “Newsreel” [noticiero], gracias al término “journal”, [diario] poniendo así en segundo lugar a los procesos vinculados al mediano y largo plazo.

Una estrategia defensiva sería re-introducir aquí el vocabulario de la “gaceta”, sustantivo que se extiende en el siglo XVI para referirse a una publicación periódica ligada a un trabajo de información, y que etimológicamente remite a la “gazeta” italiana: la moneda necesaria para comprar esta publicación. Reemplazar el término “gacetero” por el de “periodista” permite repatriar, a nivel terminológico, todo el imaginario del comercio y de la falsificación para protegerse entonces mentalmente contra los efectos de

²¹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* (1922), París, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 419.

realidad (en el sentido que le da Roland Barthes) producidos por la información.

2. La aproximación generalizada. Se puede recordar en este sentido la mayéutica que practicó Jean-Luc Godard un día de mayo de 1982, cuando le hizo confesar en vivo al presentador de un noticiero, Philippe Labro (periodista y escritor profesional quien fuera su actor en *Made in USA*, 1966), que éste no sabía *de facto* estrictamente nada de la situación sobre la cual estaba “informando”, “relatando” –en esa oportunidad, la Guerra de las Malvinas. Philippe Labro, resume Jean-Luc Godard, no es entonces periodista sino un “speaker”, un propagador.
3. La selección letal: consiste en ignorar, intencionalmente o no, secciones enteras de la facticidad, y dejarlas caer en la ignorancia, el desconocimiento o el olvido.
4. Las diversas falsificaciones. Recordemos que desde la segunda realización fílmica de un “Newsreel”, el 7 de septiembre de 1894, el “hecho” fue objeto de una puesta en escena integral: una pelea de boxeo entre James Corbett y Peter Courtney, planeada para durar hasta el 6º round, es decir, la duración del film, y concluir con la victoria del favorito²².
5. La invención de “hechos” *ex nihilo*. En este sentido, el informe presentado a la ONU el 12 de septiembre de 2002 por Colin Powell para justificar una “guerra preventiva” contra Irak es emblema del trabajo de la información contemporánea. El eufemismo “hechos alternativos”, acuñado en enero de 2017 por un asesor de Donald Trump para reemplazar el término “mentira” constituye su actual institucionalización semántica.

A lo largo de la historia y en todos los entornos, incluyendo el de los profesionales de la información, constatamos iniciativas de rectificación, de puesta en crisis y re-instauraciones al nivel de las relaciones entre facticidad, acontecer (eventualización) y transmisión. Las dinámicas de dichas iniciativas se entrelazan.

- En el largo plazo, brindan la posibilidad incluso de una Historia que no se reduce a sus funciones de instrumento ideológico.
- En el mediano plazo, se involucran en el trabajo crítico de los historiadores (quienes en principio deberían garantizar el retorno al establecimiento y la puesta en perspectiva de los hechos en oposición a su instrumentación política). Por “historiadores” no entendemos únicamente la corporación especializada en esta materia.
- En el corto plazo y la inmediatez:

²² Raymond Fielding, *The American Newsreel. 1911-1967*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1972, p. 10.

- En el plano del hecho se libra la batalla infinita por la facticidad, es decir, la lucha por prevenir el olvido antes de la selección parcial y letal efectuada por la industria de los medios. Al tratarse de retazos de la experiencia vivida, casi alcanza a concientizarse, y esto sucede tanto en el presente como en el pasado.
- En el plano del acontecimiento, se trata de rectificar las falsificaciones en curso. Un ejemplo canónico lo ofrece René Vautier en su film *Marée noire et colère rouge*. El 16 de marzo de 1978 el buque petrolero Amoco-Cadix, supertanque estadounidense con bandera de Liberia se hunde frente al extremo oeste de Bretaña. El gobierno francés transmite que la situación está bajo control, que no hay derrame. René Vautier encuentra un helicóptero y filma la marea negra que se esparce detrás del petrolero. El film construye un montaje alterno extremadamente elocuente entre el discurso del Estado (el noticiero) y los hechos.

Pero, ¿podemos de aquí en más sostener la tradicional dupla formada por la Desinformación y la Contrainformación? La documentación de los hechos experimenta una expansión y una aceleración exponenciales: brota y se propaga probablemente en más films de contrainformación en un nanosegundo hoy que en toda la historia del cine. Es por ello que hoy podemos hablar de *Ur-información*, información originaria y primaria: originaria en tanto precede cronológicamente a la información oficial; primaria en el sentido de que la industria de los medios se sirve de ella como material cada vez con mayor frecuencia.

Ahora bien, esta *Ur-información* proviene de numerosas fuentes. Hoy en día pensamos claramente en internet, pero ella corresponde también al cotidiano de ciertos grandes reporteros, que ven su trabajo en el terreno, difícil y a veces trágico, mutilado de múltiples formas en el transcurso del proceso de transmisión. Ese fue el caso de Fabien Thelma (a quien dedicamos este texto), que renunció a sus funciones en una cadena de noticias de emisión ininterrumpida.

Actualmente, la abundancia de iniciativas, ¿puede reemplazar a la organización? ¿Qué chispas de eficacia quedan para la contrainformación en una sociedad de control?

IV. HISTORIA. CONTRAINFORMACIÓN Y CREACIONES FORMALES

En tanto se ubica en el umbral de lo inteligible y lo transmisible, la contrainformación ofrece un laboratorio para la creación de formas del discurso (verbal, visual...). ¿Cómo pensar la solidaridad profunda entre los apoyos de la facticidad y ciertas de las cuestiones más profundas que conciernen al arte: lo descriptible, lo expresable, la organización

del discurso, la crítica de los signos y de los lenguajes, las articulaciones entre representación y acción...?

A este respecto, ¿qué nos enseñan las experiencias históricas en materia de organización práctica, de trabajo formal y de difusión de la contrainformación?

Para ello, tenemos que establecer la historia de las iniciativas de contrainformación, de las cuales presentamos a continuación una demarcación sintética de su historia y su definición.

A. CARACTERÍSTICAS DEFINITORIAS Y RASGOS VARIABLES DE LA CONTRAINFORMACIÓN

Entre las características definitorias que podemos observar en la historia de las iniciativas de contrainformación fílmica figuran:

- una relación de inmediatez con el presente de los acontecimientos y las luchas que se traduce en un llamado a la acción;
- la documentación de un hecho o situación no tratada / ocultada / falsificada por los medios dominantes;
- la expresión de un punto de vista crítico no representado por los medios dominantes;
- una reflexión *in situ* sobre el papel de las imágenes y las representaciones en la historia;
- un trabajo que se ejerce en la duración y se manifiesta en forma serial;
- y, a menudo, un rasgo facultativo pero frecuente: un título o un cuadro de presentación gráfica que establece un reparo formal, como los noticieros televisivos; eventualmente, un formato, un marco (por ejemplo una duración o secuencialización) que recibe de forma homogénea diferentes contenidos. Pero, a contracorriente de los medios dominantes, el encuadre estilístico y el título explicitan una línea editorial y política: "Prokino" ("cine proletario"), "Cine-Tractos", "Camera War"...

A partir de esta plataforma, existen también numerosos rasgos variables, cuya existencia es testimonio de la liberación formal efectuada por la contrainformación. Dichas variaciones pueden darse en:

- las elecciones especulativas: facticidad pura / análisis / puesta en perspectiva histórica
- las elecciones formales: documental / ficción / ensayo / poema / canto
- las elecciones logísticas: duración / formato / soporte / modo de producción / fabricación / recepción

El corpus más elocuente en este sentido resulta el de los *Newsreels* creados por iniciativa de Jonas Mekas en New York en 1967: de la

parodia grotesca de los Noticieros o Gacetas audiovisuales (*Yippie!*, 1968) a la parábola fantasmática (*Make Out*, 1969), de la instalación plástica (*The Great Society*, 1967) al manifiesto político (*Off the Pig*, 1967), de la grabación simple al análisis geopolítico del racismo (*Repression*, 1970), Mekas explora la extensión formal de los estilos de la Contrainformación.

De hecho, la contrainformación no comprende ningún límite –ya que con ella se trata precisamente de salir del Logos, del Discurso de la Ley y del Discurso como ley.

B. ALGUNOS HITOS HISTÓRICOS

Enseguida surge un problema político: ¿se puede hablar de contrainformación mientras esta es producida en el marco de un Estado, ya sea revolucionario, como en el caso de Dziga Vertov y sus Kino-Pravda, o de Santiago Álvarez con los Noticieros cubanos? Se puede brindar una respuesta al menos triple:

- No, en el sentido de que la información proviene de un organismo oficial.
- Sí, si se pone la información revolucionaria en su contexto histórico: en oposición al pasado de los diarios zaristas (Vertov) o estadounidenses (Álvarez); en oposición al presente de las informaciones capitalistas e imperialistas; en resonancia con el futuro de los Colectivos para los cuales constituyen fuentes de inspiración.
- De hecho, la respuesta exige una mayor documentación previa y especificar el carácter auténticamente crítico de la contrainformación según las situaciones. Por ejemplo, no se trata de hecho del mismo status por un lado de Dziga Vertov y su cruel falta de medios; y, por otra parte, para Alexandre Medvedkine y su Cine-Tren del Estado. Aquí, hay que documentar las respuestas en cada ocasión, que dependerán también de las posiciones políticas del historiador, según este acepte la idea de un “Estado revolucionario” (por ejemplo, si es leninista), o si para él tal cosa representa una contradicción absoluta en los términos (por ejemplo, si es bakuninista).

En todos los casos, el estudio histórico documentado prima, y comienza aquí por establecer una historia de una enorme riqueza, hasta hoy lejos de ser constatada y menos aún sintetizada, a pesar de sus cien años de ejercicio. Y, volviendo a mencionar que no se trata en absoluto de excluir otras formas fílmicas (por ejemplo, el largometraje documental único) del campo de la contrainformación, sino de partir de una fórmula precisa para poder desplegarse luego, estos son algunos de los hitos necesarios para una Historia de la Contrainformación fílmica como forma específica:

- 1913-1914: Francia: *Le Cinéma du Peuple*

La cooperativa *El cine del pueblo*, compuesta por sindicalistas, militantes socialistas y anarquistas (comenzando por Miguel Almereyda, futuro padre de Jean Vigo), realiza un film de noticias con un título explícitamente comprometido, *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé* [Los obsequios del ciudadano Francis de Pessensé] (1914), y seis films de ficción.²³

- 1918-1925: URSS: Dziga Vertov

Dziga Vertov dirige la realización de tres series fílmicas de noticieros revolucionarios: los *Kinodelia*, Noticias cinematográficas semanales (43 números, 1918-1919); el *Cine-Calendario del Estado*, Noticias-relámpago y semanales (55 números entre 1923 y 1925) con el siguiente principio: "Las noticias relámpago muestran los acontecimientos en la pantalla el mismo día en el que se producen", y *Kino Pravda*, Cine-diario (23 números entre 1922 y 1925).

- 1927-1934: Japón: el Prokino

El Prokino realiza 48 films: una serie de 19 reportajes de actualidad, documentales y films de ficción, de los cuales subsisten solo 6 hasta el día de hoy.²⁴ Genjû Sasa, traductor, cineasta y teórico, anima este movimiento hasta su prohibición por parte del poder imperial en 1934.

- 1930: USA: la *Workers Film and Photo League* (La Liga del Film y Fotografía de los Trabajadores)

The Workers Film and Photo League en los Estados Unidos (mejor conocida como la *Film and Photo League* desde 1933) fue una iniciativa del Komintern, la Internacional Comunista, vía su filial internacional Arbeitshilfe/Scours Ouvrier International/Workers International Relief (WIR), fundada por Lenin en Berlín en 1921. La *Workers Film and Photo League* se dispersaba sobre todo el territorio de los Estados

²³ Recordemos que Francis de Pressensé, periodista, participa en la fundación de la Liga de los Derechos Humanos en 1898. Sobre el Cine del Pueblo, ver: Laurent Mannoni, « 28 octobre 1913 : création de la société 'le cinéma du peuple' », en *1895, Hors-Série « L'année 1913 en France »*, 1993 ; Alain Weber, *Cinéma(s) français, 1900-1939. Pour un monde différent*, Paris, Séguier, 2002; Isabelle Marinone, *Anarchie et Cinéma. Une histoire du cinéma virée au noir*, Tesis de Doctorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, diciembre de 2004.

²⁴ Cfr. Mamoru Makino, "Rethinking the Emergence of the Proletarian Film League in Japan (Prokino)", en Abé Mark Nornes, Aaron Gerow (dir.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honour to Makino Mamoru*, Trafford/Kinema Club, Victoria, BC, 2001; y Mathieu Capel, « ... les œuvres de Prokino, en dépit de leur immaturité technique... », en Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

Unidos, especialmente en Los Ángeles. David E. James describe las actividades de su filial californiana:

“Durante la Gran Depresión, la WFPL de Los Ángeles realiza una docena de cortometrajes sobre el tema de los desempleados al comienzo del New Deal, bajo iniciativas obreras. En 1933-1934, años de grandes luchas obreras a lo largo y ancho de los Estados Unidos, los miembros de la Liga de L.A. extendieron su campo de acción y dedicaron films a los trabajadores marítimos, a las marchas por la paz en San Pedro, a los trabajadores agrícolas en los valles de San Gabriel y de San Joaquín, en el *Imperial Valley*, y establecieron el vínculo entre esas situaciones locales y las luchas internacionalistas contra las dos principales agresiones fascistas, la Guerra civil en España y la invasión japonesa de China”.²⁵

En 1977, Russell Campbell y William Alexander establecen la filmografía de la *Film and Photo League*, corpus destruido parcialmente por un incendio en 1935.²⁶

- 1932-1933: URSS: el Cine-Tren de Alexandre Medvedkine

Gracias a los dos films que le consagra Chris Marker (*Le Train en marche*, 1971, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1992), gracias al nombre elegido por los futuros Grupos Medvedkine de Besançon y Sochaux, el autor de *Felicidad* (1934) se convirtió en el emblema de la contrainformación militante. El Cine-Tren, producido por el Ministerio de Industria, se inscribe sin embargo en un marco gubernamental que, en esa fecha, ya no tiene nada de revolucionario.

- 1960: Cuba: Santiago Álvarez y los Noticieros cubanos.

Se realiza alrededor de 2600 Noticieros, muchos de los cuales sorprenden por su inventiva formal. Así como lo postula Santiago Álvarez, “un artista revolucionario no deja de buscar. Un artista que descansa está muerto”.²⁷

Se puede además consultar sobre este tema el apasionante documental de Alice de Andrade e Iván Nápoles (colaborador de Álvarez), *Memoria cubana* (Brasil, 2010), que rastrea las condiciones de posibilidad y los modos de fabricación.

²⁵ David E. James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 107.

²⁶ Cfr. Russell Campbell y William Alexander, “Film and Photo League Filmography”, en *Jump Cut*, n° 14, 1977, p. 33.
Disponible en línea: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/FPhotoFilogy.html>

²⁷ En *Terre des Arts*, programa televisivo de Max-Pol Fouchet, 1964.

- 1965-1968: RFA: Ulrike Meinhof

En 1965, Ulrike Meinhof, jefa de redacción de la revista *Konkret*, analista política que se dedica a informar acerca de los aspectos oscuros del "milagro económico" alemán escribe tres documentales para la televisión alemana, todos transmitidos como parte de una serie titulada *Panorama* (luego olvidados). Se trata de *Arbeitsplatz und Stoppuhr* [Fábrica y cronómetro] (transmitido el 9 de agosto de 1965); *Arbeitsunfälle* [Accidentes laborales] (24 de mayo de 1965); y *Gastarbeiter* [Trabajador extranjero] (1 de noviembre de 1965). Estos tres films, de una hora cada uno, documentan y critican de forma extremadamente precisa las condiciones de vida de los obreros en la República Federal Alemana en pleno ascenso económico, siempre dirigida política y económicamente por una parte de los viejos responsables y colaboradores nazis. Lo mencionamos ya que son ejemplos privilegiados para reflexionar sobre las virtudes y los límites de la información militante conducida en el marco de la industria de los medios.

Los tres documentales de Ulrike Meinhof son desempolvados en 2010 por Jean-Gabriel Périot en el transcurso de largas investigaciones de archivo llevadas a cabo para *Une jeunesse allemande* [Una juventud alemana] (2015), un ensayo fílmico que rastrea en su totalidad el combate de futuros miembros o simpatizantes de la Fracción Ejército Rojo librado en el campo de las imágenes: los films revolucionarios de Meinhof (*2 Juni 1967* [2 de junio de 1967], *Bambule* [Revuelta], 1970), así como los de Holger Meins, Ali Limonadi, Gerd Conradt y Katrin Seybold

- 1966: Argentina: Grupo Cine Liberación

En 1966, Fernando Solanas funda un grupo independiente de producción y distribución de films, Grupo Cine Liberación, que se dedica a la lucha contra la desinformación. En ese marco, en 1968, corealiza junto a Octavio Gettino *La hora de los hornos*, film que, con libertad formal y un riguroso análisis social y político, le dedica varios capítulos específicos a la ideología y a la desinformación.

- 1967: Estados Unidos: *The Newsreel*

Por iniciativa de un llamado lanzado por Jonas Mekas, el colectivo *The Newsreel* nace el 22 de diciembre de 1967. Los miembros del mismo tenían el proyecto de realizar dos films por mes y, en vistas de esto, redactan un manifiesto programático.

"ESTIMAMOS QUE LA COBERTURA EXISTENTE DE LA ACTUALIDAD POR PARTE DE LA TELEVISIÓN NO RESPONDE a nuestras necesidades. El punto de vista de los servicios de información del *establishment* no sólo limita su capacidad de tratar eficazmente lo que definen como 'información', sino

que además impide una redefinición constante de lo que es importante y pertinente: aquello que constituye la 'información'.

1° estamos comprometidos con un proceso de liberación en relación a numerosas ideas recibidas de la sociedad estadounidense, así como en una lucha que busca cambiar sus sistemas de organización y control; 2° nuestra solidaridad se extiende a aquellos que hacen tangible tal liberación y tal cambio en los Estados Unidos y en otros países, y tenemos la intención de hacer films sobre estas personas y su trabajo; 3° nuestra concepción de la información está definida por una experiencia de la sociedad estadounidense, una experiencia cercana a la de personas que trabajan por el cambio.

SOMOS CINEASTAS QUE INTENTAN –A TRÁVES DE LA FORMACIÓN DE UNA ORGANIZACIÓN CAPAZ DE HACER Y DISTRIBUIR RÁPIDAMENTE UNA VARIEDAD DE TIPOS DE FILMS– ENTRAR EN CONTACTO, NOSOTROS Y NUESTRO TRABAJO, CON OTRAS PERSONAS, AQUÍ Y EN EL EXTRANJERO, COMPROMETIDAS EN LA LUCHA POR EL CAMBIO.

En tanto que individuos, hemos filmado muchos acontecimientos que consideramos información: manifestaciones, actos de resistencia, innombrables desigualdades e injusticias, situaciones que parecen significativas o productivas. A veces, estos films fueron concluidos, otras no. Con mayor frecuencia, llegan demasiado tarde, y no llegan a quienes podrían haberle dado el mejor uso. A partir de ahora, estamos agrupados.

DIVIDAMOS PROVISORIAMENTE LOS FILMS EN TRES CATEGORÍAS: INFORMACIÓN, EDUCACIÓN Y TÁCTICA.

Información: cobertura rápida de acontecimientos que consideramos relevantes. Recientemente, deberíamos haber filmado la manifestación en el Pentágono, la semana contra la conscripción, la manifestación del Hilton, las revueltas en los guetos, los dilemas políticos de los hippies neoyorkinos, los marinos desertores. Desde nuestro punto de vista, muchos acontecimientos son importantes en la medida en que acarrearán los gérmenes de una redefinición de la sociedad estadounidense. Nos proponemos distribuir copias de dichos films en todo el país y en el extranjero en el plazo de una semana.

Educación: los films más largos, destinados a analizar en detalle tal o tal acontecimiento. Entrevistas con LeRoi Jones, con Garrison, con los individuos cuyas opiniones se extienden sobre dominios que poco conocemos (por ejemplo, los estibadores, la policía); estudios específicos sobre la renovación urbana, sobre los provocadores, los adictos, las escuelas primarias, etc. Las copias deberán estar listas en el plazo de tres semanas a un mes.

Táctica: films que responden directamente a una demanda específica. Por ejemplo, la geografía de Washington y el Pentágono, los enfrentamientos con la policía montada y gases lacrimógenos, los diferentes medios de protección, etc.

Esta lista, evidentemente, no es exhaustiva. Nuestra principal prioridad es comenzar a producir con regularidad los films de "información". Al desarrollarnos, abordaremos los otros dominios.

Comenzaremos la distribución a través de las redes existentes como la SDS (Students for a Democratic Society, una organización estudiantil), la prensa clandestina, los grupos de oposición a la guerra y The Film-Makers' Cooperative. A diferencia de un servicio de alquiler de films, no funcionaremos a partir de un sistema por demanda. En principio, queremos abastecer de copias gratuitas a los grupos que puedan darle el mejor uso posible. Esto dependerá del dinero que logremos reunir para financiar el proyecto en su conjunto".²⁸

Cuatro décadas más tarde, Paul Mclsaac, miembro del colectivo, describe así el trabajo logrado:

"Todos los aspectos de la producción cinematográfica eran considerados como cuestiones políticas: los cineastas de *Newsreel* no separaron la reivindicación sobre el terreno de la producción, de la forma estética o de la distribución. En el año posterior a la creación del *Newsreel*, se formaron numerosas células de este colectivo descentralizado, de San Francisco a Chicago, pasando por Florida. Participaron de ello más de una centena de personas, y alrededor de sesenta films son producidos en cinco años. Los *Newsreel* lograron cubrir numerosos acontecimientos y frentes: el anti imperialismo, la represión policial, las luchas de las minorías (mujeres, afroamericanos, latinoamericanos...), las luchas obreras y estudiantiles. Su trabajo internacionalista consistió en re-vincular y articular esas luchas, no así a sectorizarlas y dividir las según sus deconstrucciones identitarias".²⁹

Los *Newsreel* "históricos" siguen siendo distribuidos, principalmente por Third World Newsreel en Nueva York, quienes prosiguen con su trabajo de documentación de los conflictos contemporáneos y de formación de los oprimidos y los desfavorecidos en la creación de sus propias imágenes.

- 1968-1970: Italia: *Cinegiornali Liberi*

Bajo la égida del realizador y guionista Cesare Zavattini, quien había prefigurado el proyecto desde 1963 con *Cinegiornale della pace*, se

²⁸ Traducción propia. Manifiesto redactado por Robert Kramer, Allan Siegel y algunos otros miembros. Traducido al francés con el título «Première déclaration de The Newsreel», en dossier «Un cinéma pour la révolution», Paris, Francia, *Positif*, n°97, verano de 1968.

²⁹ Paul Mclsaac, citado en «The Newsreel. Aux États-Désunis l'Amérique critique », programa de la Cinemateca Francesa, enero-febrero de 2003. Cfr. Bill Nichols, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left* (PhD 1972, UCLA). Agradezco a David E. James por haberme compartido ese trabajo pionero. Véase también: Cécile Kerjan, *Un exemple de cinéma américain engagé: The Newsreel, les années fondatrices*, DEA, Université Paris I Panthéon Sorbonne, septiembre de 2003.

realizó una quincena de *Cinegiornali Liberi*. El principio inicial de estos *Cine-diarios libres* consistía en invitar a participar del emprendimiento a quien tuviera un instrumento de grabación audiovisual.³⁰ Uno de estos diarios, *Huelga y ocupación de Apollon*, realizado por Ugo Gregoretti, fue distribuido por Slon/Iskra en Francia.

- 1968-1973: Francia: *États Généraux du cinema*

Los Estados generales del cine nacieron el 19 de mayo de 1968. Llegaron a juntar a 1500 personas, profesionales del cine o no, motivadas para "hacer políticamente films políticos" que vuelvan a cuestionar todos los aspectos de la práctica cinematográfica: producción, realización y distribución. Nacen especialmente tres grandes series de contrainformación colectiva, con los auspicios de Chris Marker: los *Cinétracts*, la serie "On vous parle de" [Le hablamos sobre]; y, con los Grupos Medvedkine de Besançon luego Sochaux, la serie "Imágenes de la Nueva sociedad". La serie "Nouvelle société" es uno de los escasos emprendimientos de contrainformación fílmica en ser realizado por trabajadores, entre los cuales se halla Henri Traforetti, quien describe su experiencia en los siguientes términos: "estos films contra atacan al contra-informar: son verdaderos gritos que, por su virulencia, son llamados ineludibles a la revuelta, a la acción necesaria para que el individuo sea considerado un ser humano y no una mercancía".³¹

- 1968: México: *Il Grido*

A partir de julio de 1968, los estudiantes de cine de la Universidad de México documentan los acontecimientos previos y la masacre estudiantil: nace *Il Grido* [El Grito], film colectivo mexicano editado bajo la dirección de Leobardo López Aretche tras salir de la cárcel en 1970. Si bien ningún ítem único pertenece a una serie, *Il Grido* importa particularmente en la historia de los noticieros de contrainformación en el sentido de que el movimiento de revuelta del que proviene nace para enfrentar y subvertir el aparato ideológico y mediático implementado en ocasión de los Juegos Olímpicos de octubre de 1968. En este sentido, prefigura otro hápax, el *Munich* de Carole Roussopoulos (1972), un asalto contra la propaganda occidental nacida de la toma de rehenes de atletas israelíes por el grupo palestino Septiembre Negro. En su artículo "El testamento que Godard nunca escribió", Masao Adachi, quien en ese momento estaba dedicado a los noticieros palestinos,

³⁰ Cfr. Ansano Giannarelli, *Zavattini. Sottotraccia*, Roma, Edizione Effigi, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2009; Gerardo Ienna y Federico Lancialonga, «Pas la tristesse ouvrière, mais la joie ouvrière! Interview avec Ugo Gregoretti», 2015, traducción francesa por Cécile Rouiller disponible en línea: <http://www.debordements.fr/Ugo-Gregoretti>

³¹ Henri Traforetti, en Nicole Brenez y Henri Traforetti, «Histoire de la Contre-Information», conferencia del 5 de marzo de 2013, Petit Kursaal, Besançon.

analiza el giro cualitativo que representa Munich para la industria de los medios.³² Observemos finalmente que la gran y comprometida documentalista Margaret Dickinson, autora de la primera historia colectiva del cine comprometido británico,³³ realiza a su vez, bajo un modo mucho menos dramático por cierto, un panfleto fílmico contra los Juegos Olímpicos de Londres, *Builders and the Games* [Constructores y Juegos] (2011). Queda por establecer una historia sistemática de los enfrentamientos entre la potencia mediática mundial en la cúspide de su rendimiento y las iniciativas aisladas de contrainformación.

- 1969-1977: Argentina: Cine de la Base

Ya es tiempo de violencia (1969), de Enrique Juárez inaugura el cine de contrainformación en Argentina.³⁴ Uno de los colectivos más radicales, Cine de la Base, se organiza alrededor de Raymundo Gleyzer, miembro del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), y realiza entre 1972 y 1977 una serie de breves documentales y “Comunicados revolucionarios” en nombre del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). En 1976, Raymundo Gleyzer es asesinado por la Junta Militar, su cuerpo hasta el día de hoy no ha sido encontrado.³⁵

- 1969: Francia: *Vidéo Out*

Por una sugerencia de Jean Genet, en 1969 Carole Roussopoulos adquiere una cámara de video portapak. De allí nace el colectivo *Vidéo Out*, que no sólo realiza films de contrainformación en todos los frentes (homosexuales, feministas, obreros, luchas de liberación palestina, vasca...) sino que también se dedica a formar a los militantes en el uso del dispositivo videográfico, especialmente a los de las Black Panthers.³⁶

- 1969-1978: Estados Unidos

Esta década es testigo de la multiplicación de colectivos de video gracias a la Portapak: “Alternate Media Center, TVTV, People's Video

³² Masao Adachi, «Le testament que Godard n'a jamais écrit» (2002), en *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, traducción de Charles Lamoureux, Pertuis, éditions Rouge Profond, 2012, p. 202 y ss.

³³ Margaret Dickinson (ed.), *Rogue Reels. Oppositional Film in Britain, 1945-1990*, Londres, BFI Publishing, 1999.

³⁴ Cfr. Gabriela Trujillo, *Avant-garde, expérimentation et engagement dans le cinéma latino-américain*, Tesis de Doctorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, enero de 2012.

³⁵ Cfr. Fernando Martín Peña, Carlos Vallina, *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

³⁶ Cfr. Hélène Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981)*, Tesis de Doctorado, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, diciembre de 2011.

Theater, Videofree, Downtown Community Television Center, Portable Channel, Marin Community Video, Videopolis". El cineasta y sindicalista Jesse Drew recorre su historia en *A Social History of Contemporary Democratic Media* (Routledge, 2013).

- 1971-1982 (?): Japón-Líbano: Masao Adachi y los Noticieros palestinos

En la clandestinidad y en compañía de miembros del Ejército Rojo Japonés, el cineasta Masao Adachi se dedica durante dos décadas a la realización del noticiero palestino. Estos trabajos desaparecieron casi por completo tras un bombardeo a Beirut en 1982. Subsiste el manifiesto teórico inaugural del emprendimiento, *Ejército Rojo-Frente Popular de Liberación de Palestina: Declaración de guerra mundial* (1971), que estudiamos anteriormente. Adachi rastrea la génesis de ese film en el artículo "Los caminos de la información y la creación" (octubre 1971).³⁷ Dos números de los Noticiero palestinos fueron distribuidos en Francia por la (extinta) Librarie Palestine,³⁸ no se descarta poder encontrarlos.

- 1979-1987: Nicaragua: INCINE

Los Noticieros sandinistas, realizados por numerosos cineastas, fotógrafos y colectivos en el marco del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), son producidos en un contexto de urgencia revolucionaria. La vertiente de energía constructiva se manifiesta desde los primeros números del Noticiero, a través de ella es que se trata de explicar y sostener los grandes trabajos del gobierno revolucionario, comenzando por la nacionalización y alfabetización; esta vertiente de energía ofensiva se ejerce contra la dictadura recientemente abatida, el imperialismo y el capitalismo, mientras que los Estados Unidos organizan la contraofensiva que se transformará en guerra abierta desde 1982.³⁹

- 1996-presente: Nueva York, Estados Unidos: *Democracy Now!*

Programa independiente inspirado en Noam Chomsky, animado por Ami Goodman y Juan Gonzalez, *Democracy Now!* es a la vez distribuido (hasta hoy) en 1400 canales de televisión y radio, y disponible en internet.

³⁷ Cfr. Masao Adachi, *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, op. cit.

³⁸ Guy Hennebelle, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, Editions du Centenaire, 1975, p. 49.

³⁹ Cfr. Jonathan Buchsbaum, *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua, 1979-1990*, Austin, University of Texas Press, 2003.

- 1999-presente: Seattle, Estados Unidos: *Indymedia*

Nacimiento del *Independent Media Center* preparándose para el G7 de Seattle.

- 2001: Génova, Italia

Varias iniciativas de contransformación se despliegan durante la celebración de la cumbre del G7 en Génova, interesadas en documentar los abusos policiales desde una perspectiva de asistencia jurídica. Una de ellas se sintetiza en caliente en el film *Carlo Giuliani ragazzo* (2001), de Francesca Comencini, especialmente elocuente en cuanto a los usos técnicos de las imágenes,⁴⁰ otra con *Don't Clean Up The Blood* [No limpien la sangre] del colectivo Primitivi (2001).

- 2006-presente: Gran Bretaña: *Reel News*

Financiada por donaciones y voluntariados, *Reel News* filma y cuelga en línea sus films de contransformación con gran regularidad hace más de una década.⁴¹ El grupo actúa en todos los frentes: cambio climático, derechos sociales, manifestaciones populares de toda índole y, más recientemente, el Brexit. Frecuentemente enfocados en las palabras de los protagonistas de las luchas y de expertos en diferentes situaciones, los films se adhieren principalmente a una gran claridad pedagógica.

- 2008-2009: *Camera War* de Lech Kowalski

En septiembre de 2008, el cineasta británico Lech Kowalski, asentado en Francia, postea semanalmente en el sitio bautizado *Camera War* los episodios de su crónica de contransformación filmado en solitario. En la historia de la logística de las imágenes, en la cámara y en la isla de edición, *Camera War* habrá incluido como uno de sus componentes orgánicos la función electrónica del enlace. Como emprendimiento general, ya sea en materia de invención formal o en la selección de los temas, *Camera War* explora las bellezas estilísticas de la irregularidad para luchar contra la "Corporate Reality" (realidad corporativa), título que permanece en la pantalla de uno de los dos

⁴⁰ Cfr. Emilie Houssa, *Cinéma et la vidéo, la question du document immédiat aujourd'hui. Objet d'analyse: Carlo Giuliani ragazzo de Francesca Comencini*, Tesina de Máster, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

⁴¹ El sitio de Reel News - News from de Frontline: <http://reelnews.co.uk> Steve Presence cuenta la génesis y funcionamiento del proyecto en "Reel News in the Digital Age. Framing Britain's radical video-activists", en Yannis Tzioumakis, Claire Molloy (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, Londres, Routledge, 2016, p. 103 ss.

episodios conformado por imágenes televisivas de la ceremonia de elección de Barack Obama.

Estos son apenas algunos puntos de referencia, otros colectivos de contrainformación han trabajado en todas partes del mundo: en Vietnam ("Noticias sud-Vietnamitas" por los Estudios Liberación), en Irlanda (bajo el auspicio de Sinn Féin). Desde el giro digital de los medios de producción y distribución, asistimos hoy a una explosión de iniciativas espontáneas, militantes, plásticas, en materia de documental en general y de contrainformación en particular, ya sean individuales o colectivas. Mencionemos por ejemplo los colectivos Mosireen en Egipto, Abounaddara en Siria, Mídia Ninja en Brasil...⁴²

Así, mucho se ha logrado y queda todo por hacer, todos los días. Nuestro horizonte, abierto por los gestos pioneros del Cine del Pueblo y Alberto Cavalcanti, es, en adelante, el de la multiplicación exponencial y bienvenida de los "productores" de imágenes. La República de las imágenes supone y favorece el advenimiento de lo múltiple, ya sea del punto de vista de sus productores, artesanos, enunciadores; del punto de vista de sus apoyos, sustancias, regímenes, plasticidades; pero también y sobre todo, del punto de vista de sus relaciones polimorfas con las estratigrafías de una situación, de los estados de lo real.

⁴² Una jornada de reflexión colectiva les fue dedicada el 11 de junio de 2014 en el marco de la exposición «Flamme éternelle» [Llama eterna] de Thomas Hirschhorn, Palais de Tokyo, París, por Marie Braun, Joe Bender, Miguel Armas, Maya Da-Rin, Léa Leboucq, Martín Molina, Benjamin Pénet, Tom Ullrich, Monica Zhong, Johanna Cappel, Jean-Marc Manach, Stéphane Bou, Gabriela Trujillo, Cécile Kerjan, Isabele Marinone (bajo la dirección del autor).



NICOLE BRENEZ

Es profesora de Estudios de Cine en La Sorbonne, directora del Departamento de Análisis y Cultura en La Fémis desde 2017 y curadora de la serie de películas de vanguardia de la Cinemateca Francesa desde 1996. Con el cineasta Philippe Grandrieux, produjo la colección cinematográfica "Puede ser que la belleza haya reforzado nuestra resolución", dedicada a cineastas revolucionarios olvidados o ignorados por la historia del cine.

Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Cinéma d'avant-garde Mode d'emploi* (Tokio, Gendaishicho-shinsha Publishers, 2012); *We Support Everything Since the Dawn of Time that Has Struggled and Still Struggles; Introduction to Lettrist Cinema* (Estocolmo, Moderna Museet/Sternberg Press, 2015); *Jean-Luc Godard théoricien des images* (Roma, La Camera Verde, 2015).

UNTREF Universidad Nacional de Tres de Febrero

Rector: Aníbal Y. Jozami

Vicerrector: Martín Kaufmann

Secretario Académico: Carlos Mundt

Secretario de Investigación y Desarrollo: Pablo Jacovkis

Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil: Gabriel Asprella

Directora Departamento Arte y Cultura: Diana B. Wechsler

MUNTREF CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Sede Hotel de Inmigrantes

Director: Rector Aníbal Y. Jozami / Subdirectora de Investigación y Curaduría: Diana B. Wechsler

Asesora (ad honórem): Marlise Ilhesca / Coordinación de Producción de Exhibiciones: Benedetta Casini

Coordinación de Logística: Laura Verónica La Rocca / Coordinación Técnica: Boyman Alexander Mora

Coordinación de Actividades de Extensión: Valeria Traversa / Asistencia de Producción: Violeta Böhmer

Asistentes: Griselda López Viegas, Nicolás Padilla, Julieta Rosell, Xiomara Zapata

Asistentes de Montaje: Sebastián Díaz, Fernando Tamula / Coordinación Editorial: Florencia Incarbone

Diseño Gráfico: Estudio Marius Riveiro Villar / Traducción: Alejo Magariños

Producción Gráfica: Marcelo Tealdi

EQUIPO BIM 2018

Directora: Gabriela Golder / Director: Andrés Denegri

Coordinación Técnica General: Gonzalo Egorza / Coordinación de Programación: Ariel Nahón

Coordinación de Producción: Violeta Cassanelli / Coordinación Técnica de Exposición: Francisco Galán

Producción UNTREF: Juana Carranza / Producción Técnica de Proyecciones: Lucas Medina

Coordinación Editorial y Actividades Especiales: Guadalupe Alvarez

Coordinación de Desarrollo Web: Lucas Medina / Comunicación: Luján Galaz, Joaquín Gutiérrez Hadid

Asistencia de Producción: Facundo Chisari, Verónica Moreira, Eliana Rosales, Luján Galaz

Asistencia de Programación: Salomé Bazin / Asistencia Técnica: Gal Vukusich, Francesco Belloni, María Paula González, Paula Guersenzvaig, Camilo Reyna

Invitados: Agustín Corrado Sebastián, Joaquín Gutiérrez Hadid

Diseño y Desarrollo Web: Guadalupe Álvarez, Paula Cáceres, Gal Vukusich

Producción y Realización de Entrevistas: Nicolás Grandi, Micaela Paz