

LA ARTICULACIÓN DE LA PROTESTA

HITO STEYERL

Cada articulación es un montaje de diversos elementos –voces, imágenes, colores, pasiones o dogmas- dentro de cierto periodo de tiempo y con cierta extensión espacial. La importancia de los momentos articulados depende de eso. Sólo tienen sentido dentro de esa articulación, según su posición. Entonces, ¿cómo se articula la protesta? ¿Qué es lo que articula y qué es lo que la articula?

La articulación de la protesta tiene dos niveles: por una parte, significa que hay que buscar un lenguaje para la protesta, la vocalización, la verbalización o la visualización de la protesta política. Por otra, no obstante, esa combinación de conceptos designa también la estructura de organización interna de los movimientos de protesta. Dicho en otras palabras, hay dos tipos diferentes de concatenaciones de diferentes elementos: una se produce a nivel de los símbolos, la otra a nivel de fuerzas políticas. La dinámica de deseo y rechazo, de atracción y repulsión, la contradicción y convergencia de

diferentes elementos se despliega a ambos niveles. En relación con la protesta, la cuestión de la articulación se aplica a la organización de su expresión; pero también a la expresión de su organización.

Naturalmente, los movimientos de protesta se articulan a muchos niveles: al nivel de sus programas, reivindicaciones, obligaciones autoimpuestas, manifiestos y acciones. Eso acarrea también un montaje, en forma de inclusiones y exclusiones basadas en contenidos, prioridades y puntos ciegos. Claro que, además, los movimientos de protesta se articulan también como concatenaciones o conjunciones de diversos grupos de intereses, ONGs, partidos políticos, asociaciones, individuos o grupos. Las alianzas, coaliciones, fracciones, feudos o incluso la indiferencia se articulan en esa estructura. También a nivel político hay una forma de montaje, de combinaciones de intereses, organizadas en una gramática de lo político que se reinventa una y otra vez. A ese nivel, la articulación designa la forma de organización interna de los movimientos de protesta.

Ahora bien, ¿qué reglas sigue la organización de ese montaje? ¿Quién lo organiza, con quién, por medio de quién, y de qué manera?

Y eso ¿qué significa para las articulaciones críticas para con la globalización, tanto al nivel de la organización de su expresión como al de la expresión de su organización? ¿Cómo se representan las conjunciones globales? ¿Cómo median entre sí los diferentes movimientos de protesta? ¿Se encuentran colocados uno junto al otro sin más, o es que están relacionados entre ellos de algún otro modo? ¿Cuál es la imagen de un movimiento de protesta? ¿Se trata de la suma de las cabezas de los oradores de los grupos individuales? ¿Son tal vez fotografías de los enfrentamientos y marchas? ¿O son nuevas formas de descripción? ¿Es el reflejo de las formas diversas de un movimiento de protesta? ¿O la invención de nuevas relaciones entre elementos individuales de uniones políticas? Con estas reflexiones acerca de la articulación, me refiero a un ámbito muy específico de la teoría, es decir, a la teoría del montaje cinematográfico. Eso

se debe también a que la reflexión conjunta sobre arte y política se suele investigar en el ámbito de la teoría política, y el arte aparece a menudo como su adorno. Pero ¿qué ocurre si, al contrario, relacionamos una reflexión acerca de una forma de producción artística como la teoría del montaje, con el terreno de la política? Dicho de otra forma, ¿cómo se edita el terreno político, y qué importancia política podría derivarse de esa forma de articulación?

Cadenas de producción

Me gustaría extenderme sobre esas cuestiones sobre la base de dos segmentos de película y analizar su pensamiento político implícito o explícito, basándome en la forma de su articulación. Las películas serán comparadas desde una perspectiva muy específica: ambas contienen una sucesión en la que se analizan las condiciones de su propia articulación. Ambas sucesiones representan las cadenas de producción y los procedimientos de producción mediante los cuales se realizaron esos films. Y basándome en la discusión autorreflexiva de su manera de producir importancia política, la

creación de cadenas y montajes de formas estéticas y reivindicaciones políticas, me gustaría explicar las implicaciones políticas de las formas de montaje.

El primer segmento es de la película «Showdown in Seattle», producida en 1999 por The Independent Media Center Seattle, emitida por Deep Dish Television. El segundo segmento es de una película de Godard/Mieville, de 1975, titulada «Ici et ailleurs». Ambos segmentos tratan de las circunstancias transnacionales e internacionales de la articulación política: «Showdown in Seattle» documenta las protestas contra las negociaciones de la OMC de Seattle y la articulación interna de esas protestas como combinación heterogénea de diversos intereses. El tema de «Ici et ailleurs», por otra parte, son las actividades de los franceses solidarios con Palestina concretamente en los años 70, y una crítica radical de las poses, escenificaciones y articulaciones contraproducentes de la emancipación en general. En realidad, las dos películas no son en sí comparables. La primera es un documento

utilitario velozmente producido que funciona en el registro de la contrainformación. «Ici et ailleurs», por otra parte, refleja un proceso largo e incluso embarazoso de reflexión. El primer plano no lo ocupa aquí la información, sino más bien el análisis de su organización y escenificación. Por consiguiente, la comparación de las dos películas no debe interpretarse como una declaración acerca de las películas per se, sino que más bien ilumina solamente un aspecto particular, a saber, su autorreflexión y sus propias formas específicas de articulación.

«Showdown in Seattle»

La película «Showdown in Seattle» es un documental apasionado sobre las protestas que tuvieron lugar en torno a la reunión que hizo la OMC en Seattle en 1999 [1]. Los días de protesta y los acontecimientos que tuvieron lugar están editados de forma cronológica. Simultáneamente, los acontecimientos de la calle se acompañan de información sobre los antecedentes de las actividades de la OMC. Hay numerosas declaraciones breves hechas por una multitud de personas pertenecientes a

los grupos políticos más diversos, sobre todo sindicalistas, pero también grupos de indígenas y organizaciones de agricultores. La película (que se compone de cinco partes de media hora cada una) es extraordinariamente conmovedora y mantiene el estilo de un reportaje convencional. Junto con ello, hay una noción de espacio-tiempo fílmico que podría definirse usando las palabras de Benjamin como algo homogéneo y vacío, organizado por secuencias cronológicas y espacios uniformes.

Hacia el final de las dos horas y media de película, hay un segmento en el que al espectador lo pasean por el lugar donde se produjo la película, el estudio montado en Seattle. Lo que se ve es algo impresionante. Toda la película se rodó y editó durante el periodo de protestas. Se emitió un programa de media hora cada día. Eso requiere un esfuerzo logístico considerable y la organización interna de la oficina de Indymedia, por consiguiente, no presenta un aspecto que difiera mucho del de un canal de televisión comercial. Vemos cómo

imágenes de innumerables cámaras de vídeo entran al estudio, cómo se hace su visionado, cómo se extraen secciones que pueden utilizarse, cómo se editan para crear otro plano, y así sucesivamente. Se hace un listado de varios medios en los cuales y mediante los cuales se lleva a cabo la divulgación, como fax, teléfono, internet, satélite, etc. Vemos cómo se dirige el trabajo de organizar la información, es decir, las imágenes y el sonido: hay una mesa de edición de vídeo, planos de producción, etc. Lo que se presenta es la descripción de una cadena de producción de información, o más exactamente, como la definen los productores, de contrainformación, que se define negativamente por su distancia a la información procedente de los medios corporativos criticados por su parcialidad. Lo que eso implica, entonces, es una réplica especular de la producción convencional de información y representación con todas sus jerarquías, una reproducción fiel del modo de producción de los medios corporativos, sólo que aparentemente con un objetivo diferente.

El objetivo diferente se describe con muchas metáforas: hacer que la palabra se oiga, hacer que el mensaje se oiga, hacer que salga la verdad, hacer que salgan las imágenes. Lo que va a diseminarse es una contrainformación que se describe como verdad. La instancia última que se invoca aquí es la voz del pueblo, y esa voz está para ser oída. Se concibe como la unidad de diferencias, de diferentes grupos políticos y suena dentro del resonador de un espacio-tiempo fílmico cuya homogeneidad jamás se cuestiona.

Ahora bien, no sólo debemos preguntarnos cómo se articula y organiza esa voz del pueblo, sino también qué se supone que es esa voz del pueblo. Se utiliza la expresión «Showdown in Seattle» [Duelo en Seattle] sin ninguna problematización: como la adición de voces de personas individuales procedentes de grupos de protesta, ONGs, sindicatos, etc. Sus reivindicaciones y posturas se articulan a lo largo de grandes trozos de la película, en forma de «bustos parlantes». Como la forma de los planos es la misma, las posturas se estandarizan,

haciéndose así comparables. A nivel del lenguaje convencional estandarizado en la forma, las diversas declaraciones se transforman así en una cadena de equivalencias formales, que reúne las reivindicaciones políticas, del mismo modo en que las imágenes y sonidos se ensartan en la cadena de montaje convencional de la cadena de producción mediática. De este modo, la forma es completamente análoga al lenguaje de la forma utilizado por los medios corporativos objeto de crítica, sólo el contenido es diferente, a saber, una compilación aditiva de voces que da como resultado la voz del pueblo cuando se toman a la vez, independientemente de que las diversas reivindicaciones políticas a veces se contradigan radicalmente unas a otras, como las precedentes de los medioambientalistas y los sindicatos, diversas minorías, grupos feministas, etc., y no está nada claro cómo pueden mediarse esas demandas. Lo que ocupa el lugar de esa mediación que falta es sólo una edición fílmica y política —de planos, declaraciones y posturas— y una forma estética

de concatenación cuestionando los principios organizativos de su adversario. [2]

En la segunda película, por otra parte, ese método de mera adición de reivindicaciones que da como resultado la «voz del pueblo» es criticado con severidad, así como el propio concepto de la voz del pueblo.

«Ici et ailleurs»

Los directores, o más bien editores de la película «Ici et ailleurs» [3], Godard y Mieville, toman una postura radicalmente crítica respecto a los términos de lo popular. Su película consiste en una autocrítica de un fragmento de película autoproducida. El colectivo Dziga Vertov (Godard/Morin) rodó una película por encargo de la OLP en 1970. Aquella película de propaganda heroica que brama acerca de la lucha popular se llamaba «Hasta la victoria» y no se terminó nunca. Se componía de varias partes, con títulos como: la lucha armada, el trabajo político, la voluntad del pueblo, la guerra prolongada... hasta la victoria. Mostraba entrenamientos para la lucha, escenas de ejercicios y tiro, y escenas de agitación de la OLP, formalmente en una

cadena casi insensata de equivalencias, en la que cada imagen, como se vio después, es introducida por la fuerza en la fantasía antiimperialista. Cuatro años más tarde, Godard y Mieville vuelven a inspeccionar más de cerca el material. Se dan cuenta de que parte de las declaraciones de partidarios de la OLP no se tradujeron nunca, o estaban simplemente escenificadas. Reflexionan sobre las escenificaciones y mentiras descaradas incluidas en el material; pero, sobre todo, sobre su propia participación en ello, en el modo en que organizaron las imágenes y el sonido. Se preguntan: ¿cómo funcionó aquí la fórmula imperativa de «la voz del pueblo» como ruido populista para eliminar las contradicciones? ¿Qué significado tiene añadir en la edición la Internacional a todas y cada una de las imágenes, algo parecido a como se unta pan con mantequilla? ¿Qué nociones políticas y estéticas se juntan bajo el pretexto de la «voz del pueblo»? ¿Por qué no funcionó esa ecuación? En general, Godard/Mieville llegan a la conclusión de que el aditivo «y» del montaje, con el que editan una imagen sobre otra, no es nada inocente, y desde

luego no está exento de problemas.

Hoy en día la película es escandalosamente actual, pero no en el sentido de que ofrezca una postura sobre el conflicto de Oriente Próximo. Al contrario, es la problematización de los conceptos y modelos, en los que los conflictos y la solidaridad se condensan en oposiciones binarias de traición o lealtad y se reducen a adiciones sin problemas y a pseudocausalidades, lo que la hace tan tópica. Porque, ¿y si el modelo de adición no es correcto? ¿O si el «y» aditivo no representa una suma, sino que es más bien la base de una resta, de una división o de ninguna relación en absoluto? Más concretamente, ¿y si el «y» de ese «aquí y en otra parte», de ese Francia y Palestina, no representa una suma, sino una resta? [4] ¿Y si dos movimientos políticos no sólo no se unen, sino que de hecho se dificultan, contradicen, ignoran o incluso se excluyen mutuamente? ¿Y si tuviera que decir «o» en vez de «y», o «a causa de» o «en lugar de»? Además, ¿qué significa una frase como «la voluntad del pueblo»?

Trasponiendo eso a nivel político, las preguntas serían: ¿sobre qué base podemos formular comparaciones entre posturas diferentes o establecer equivalencias, incluso alianzas? Incluso, ¿qué es lo que se está haciendo comparable? ¿Qué es lo que se añade, lo que se junta mediante la edición, y qué diferencias y oposiciones se igualan para poder establecer una cadena de equivalencias? ¿Y si ese «y» del montaje político se funcionaliza, específicamente a favor de la movilización populista? ¿Y qué significa esa cuestión para la articulación de la protesta hoy, si los nacionalistas, proteccionistas, antisemitas, partidarios de las teorías conspirativas, nazis, grupos religiosos y reaccionarios se ponen en fila en la cadena de equivalencias sin ningún problema en las manifestaciones antiglobalización? ¿Es éste un simple caso del principio de la suma sin problemas, un «y» ciego que supone que si se unen cantidades suficientes de intereses diferentes, la suma será el pueblo?

Godard y Mieville no relacionan su crítica con el nivel de la articulación política, en otras palabras, de la expresión de la

organización interna, sino específicamente también con la organización de su expresión. Ambas cuestiones están íntimamente unidas. Un componente fundamental de esa cuestión problemática es el modo en que se organizan, editan y disponen las imágenes y los sonidos. Una articulación tipo cadena de montaje organizada según los principios de la cultura de masas reproducirá ciegamente las plantillas de sus dueños, siguiendo sus tesis, de modo que hay que cortarla y problematizarla. Es también la razón por la que Godard/Mieville están interesados en la cadena de producción de imágenes y sonido, pero si comparamos con Indymedia, adoptan un escenario totalmente diferente: muestran a una multitud sujetando fotografías, paseando junto a la cámara igual que en una cinta transportadora y al mismo tiempo empujándose a un lado unos a otros. Una hilera de gente que lleva fotografías de la «lucha» se une mecánicamente siguiendo la lógica de la cadena de montaje y la mecánica de la cámara. Aquí, Godard/Mieville trasladan

la disposición temporal de las imágenes de la película a una disposición espacial. Lo que se hace evidente aquí son las cadenas de imágenes que no van una detrás de otra, sino que más bien se muestran a la vez. Colocan las imágenes una junto a otra y van enfocando los diferentes fotogramas para atraer la atención hacia ellos. Lo que se revela así es el principio de su concatenación. Lo que aparece en el montaje como adición a menudo invisible se problematiza de ese modo, y se pone en relación con la lógica de la producción mecánica. La reflexión sobre la cadena de producción de imágenes y sonidos en esa sucesión permite pensar sobre las condiciones de representación en film, en conjunto. Como resultado del montaje, se obtiene un sistema industrial de imágenes y sonidos cuya concatenación está organizada desde el principio, igual que la continuidad de producción de «Showdown in Seattle» está marcada por su asunción de esquemas convencionales de producción.

En cambio, Godard/Mieville preguntan: ¿cómo cuelgan los fotogramas de la cadena, cómo

están encadenados unos con otros, qué organiza su articulación y qué significados se generan de ese modo? Aquí vemos una situación experimental de concatenación en la que las imágenes están organizadas de manera relacional. Imágenes y sonidos de la Alemania nazi, Palestina, América Latina, Vietnam y otros lugares se mezclan sin orden ni concierto, y después se les añade una serie de canciones folklóricas o canciones que invocan al pueblo, procedentes de contextos de la derecha o la izquierda. Para empezar, y eso es algo evidente, como consecuencia se tiene la impresión de que las imágenes alcanzan su significado por medio de su concatenación. Pero en segundo lugar, y esto es mucho más importante, observamos que se producen concatenaciones imposibles: imágenes de campos de concentración y canciones revolucionarias de América Latina, la voz de Hitler y una imagen de la matanza de My Lai, la voz de Hitler y una fotografía de Golda Meir, My Lai y Lenin. Se hace evidente que la base de esa voz del pueblo, que oímos en sus diversas articulaciones y al nivel al que tiene lugar el

experimento, de hecho, no es una base para crear equivalencias, sino que, al contrario, hace emerger las contradicciones políticas radicales que se esfuerza por ocultar. Genera agudas discrepancias dentro de la silenciosa coerción –que diría Adorno- de la relación identitaria. Origina contrarios en vez de ecuaciones, y más allá de los contrarios, incluso puro miedo; cualquier cosa menos una adición no problemática de deseo político. Porque lo que esa cadena populista de equivalencias despliega sobre todo, llegados a este punto, es el vacío sobre el que está estructurada, el vacío inclusivista que se limita a seguir añadiendo y añadiendo ciegamente fuera del ámbito de todo criterio político. Resumiendo, podemos decir que el principio de "la voz del pueblo" asume un papel totalmente diferente en las dos películas. A pesar de que es el principio organizador de Seattle, el principio que constituye la mirada, nunca se problematiza. La voz del pueblo funciona aquí como punto ciego, como laguna que constituye todo el campo de lo visible, según Lacan, pero sólo se hace visible como una especie de cubierta. Organiza

las cadenas de equivalencias sin permitir rupturas y oculta que su objetivo político no va más allá de una noción de inclusividad que no se cuestiona. De ese modo, la voz de pueblo es simultáneamente el principio organizador tanto de una concatenación como de una supresión. Pero ¿qué es lo que suprime? En un caso extremo, podemos decir que el topos vacío de la voz del pueblo sólo cubre una laguna, específicamente la laguna de la cuestión de las medidas y objetivos políticos que se supone que están legitimados mediante la invocación al pueblo.

Entonces, ¿cuáles son las perspectivas de articulación de un movimiento de protesta basado en el modelo de un «y», como si la inclusión, cueste lo que cueste, fuera su objetivo primario? ¿En relación con qué se organiza la concatenación política? ¿Y por qué? ¿Qué fines y criterios deben formularse, aunque puedan no ser tan populares? ¿Y no debería haber una crítica mucho más radical de la articulación de la ideología usando imágenes y sonidos? ¿Una forma convencional no significa acaso aferrarse miméticamente a las condiciones

que van a criticarse, una forma populista de fe ciega en el poder de la adición de deseos arbitrarios? Por tanto, ¿no es a veces mejor romper las cadenas que relacionar a todos con todos, cueste lo que cueste?

Adición o potencia

Por consiguiente, ¿qué hace que un movimiento se convierta en posición? Porque hay muchos movimientos que se autodenominan movimientos de protesta y deberían llamarse reaccionarios, o incluso claramente fascistas, o que al menos incluyen fácilmente a tales elementos. Los movimientos que eso supone son aquellos en que se radicalizan las condiciones existentes mediante intensa trasgresión, desparramando identidades fragmentadas como esquirlas de hueso en el camino. La energía del movimiento se desliza sin fisuras de un elemento al siguiente, atravesando el homogéneo tiempo vacío como una ola que atravesara la multitud. Imágenes, sonidos y posturas se vinculan sin ninguna reflexión en el movimiento de inclusión ciega. En esas figuras se despliega una tremenda dinámica, pero sólo para dejarlo todo como estaba.

Entonces, ¿qué movimiento de montaje político da como resultado una articulación de oposiciones, en lugar de una mera adición de elementos para reproducir al status quo? O, formulando la pregunta de otro modo: ¿qué montaje podría imaginarse entre dos imágenes/elementos, que diera como resultado algo diferente a esas dos, algo entre ellas y exterior a ellas, que no representara un compromiso, sino que más bien pertenecería a un orden diferente, algo así como cuando alguien golpea con tenacidad dos piedras pulidas a fin de generar una chispa en la oscuridad? La cuestión de si esa chispa, que se podría llamar también la chispa de lo político, puede generarse o no, depende de esa articulación.

Gracias a Peter Grabher / kinoki por atraer mi atención sobre las películas.

Traducción alemán-inglés por Aileen Derieg.

[1] «Showdown in Seattle» Deep Dish Television, EUA, 1999. 150 min.

[2] Con eso no quiere decirse que haya ninguna película que pudiera asumir ese trabajo de mediación. No obstante, una película podría insistir en que eso no puede reemplazarse por simples órdenes.

[3] Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, Francia, 1975. 52 min.

[4] ¿Y qué significa ese «aquí y en otra parte» ahora, cuando arden las sinagogas en Francia?

La versión en alemán de este texto ha sido publicada en Transversal, Ed. Gerald Raunig, Turia und Kant, Viena 2003.