

CINE MILITANTE: DEL INTERNACIONALISMO A LA POLÍTICA SENSIBLE NEOLIBERAL¹

Militant Cinema: From Internationalism to Neoliberal Sensible Politics

IRMGARD EMMELHAINZ^a

Investigadora independiente

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.006>

RESUMEN

En los años sesenta, el cine militante buscó compartir y expandir estrategias y herramientas para la lucha política alrededor del mundo. *Ici et ailleurs* (1969-1974), la película que Godard filmó con Jean-Pierre Gorin bajo el marco del Grupo Dziga Vertov y editó con Anne-Marie Miéville, no es solo un ejemplo de cine político de vanguardia, sino un recuento auto-reflexivo del resultado de las revoluciones aquí y en otro lado, del devenir de la militancia y el cine comprometido y de su repudio a mediados de los años setenta. En este ensayo, me enfoco en tres elementos que forman parte del legado del cine militante en general, y específicamente de *Ici et ailleurs*: primero, las lecciones que se pueden derivar de las ordalías derivadas de simpatizar, hablar o imaginar procesos políticos de otros, en otros lados. Segundo, el problema que Godard plantea en películas posteriores a *Ici et ailleurs*, a lo que llamo la «mediatización de la mediación», como la forma de activismo que siguió al rechazo del marxismo-leninismo como depositario de la política progresiva. Tercero, la no poco problemática transformación de la política de la imagen de Godard en la «política sensible» post-política, un nicho en la producción cultural que se ha dado la tarea de codificar actos políticos inestables en formas mediáticas, transformando la acción y enunciación política en cuestión de expresión.

Palabras clave: cine militante, Jean-Luc Godard, Palestina, activismo, política sensible, post-política, compromiso político.

ABSTRACT

In the 1960s, militant cinema aimed to share and expand strategies and tools for the political struggle around the world. *Ici et ailleurs* (1969-1974), the film that

[a] IRMGARD EMMELHAINZ es licenciada en historia del arte por la Universidad de las Américas-Puebla (2001), se especializó en cine experimental en la maestría historia del arte, crítica y teoría de The School of the Art Institute of Chicago (2003) y se doctoró en la Universidad de Toronto con una tesis en cine sobre el conflicto israelí-palestino. Desde 2012 es docente en el área de teoría crítica en la Escuela Nacional de Escultura, Pintura y Grabado La Esmeralda, y de cine documental en Centro. Autora de *Alotropías en la trinchera evanescente: estética y geopolítica en la era de la guerra total* (2012) y *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México* (en prensa), es miembro del comité editorial de *Scapegoat Journal*.

[1] Este texto es el ganador del I Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Périódicos, fallado el 24 de febrero de 2016. El premio estuvo convocado por el grupo de investigación de la Universidad Carlos III TECMERIN y *Secuencias. Revista de historia del cine*. El jurado estuvo compuesto por Minerva Campos (TECMERIN/*Secuencias*), Miguel Fernández Labayen (TECMERIN) y María Luisa Ortega Gálvez (*Secuencias/UAM*). El jurado indicó lo siguiente del texto galardonado: «El artículo destaca por su visión original y renovada de las problemáticas del cine militante desde los años sesenta y por su intento en repensar dichas problemáticas en el contexto del capitalismo global. Tomando como punto de partida el filme *Ici et ailleurs*, del Grupo Dziga Vertov, y haciendo suyo el famoso lema de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin sobre "hacer cine políticamente", la autora interpela al lector intelectual y socialmente, demostrando un intenso compromiso con su objeto de estudio a la vez que un gran interés por plantear la investigación académica como intervención política». Recibir el premio incluye la publicación del texto ganador en *Secuencias. Revista de historia del cine*.

Godard shot with Jean-Pierre Gorin within the Dziga Vertov's Group and edited with Anne-Marie Miéville, it is not only an example of avant-garde political cinema, but also an auto-reflexive account of the outcome of revolutions here and elsewhere, of the development of militancy and committed cinema and of its rejection in the mid of the 1970s. In this essay, I will focus on three elements that form part of the legacy of militant cinema in general and specifically of *Ici et ailleurs*. Firstly, the lessons that can be derived from the ordeals that come out from sympathizing, talking, and imagining political processes of others, in other places. Secondly, the problem that Godard suggested in films that came after *Ici et ailleurs*, which I call 'mediatization of mediation', such as the form of activism that followed the rejection of Marxism-Leninism as the repository of the progressive politics. Thirdly, the not less problematic transformation of Godard's politics of the image to the post-politics' 'sensitive politics', a niche in the cultural production that embarked on the role of encoding unstable political acts in media forms, transforming in terms of expression the political action and enunciation.

Keywords: Militant cinema, Jean-Luc Godard, Palestine, activism, sensitive politics, post-politics, political commitment.

En la década de 1960, el cine militante buscaba compartir y difundir estrategias y herramientas para apoyar las luchas políticas del mundo. Jean-Luc Godard lo explicó en 1969 de la siguiente forma: «Una película [militante] es como una alfombra voladora que puede viajar a cualquier lugar. No hay magia. Es trabajo político»².

Ici et ailleurs (1976) —una de las cintas que Godard y Jean-Pierre Gorin filmaron como parte del colectivo Grupo Dziga Vertov y que fuera editada por Godard en colaboración con Anne-Marie Miéville— no es solo un ejemplo de cine político de vanguardia, también es una consideración autorreflexiva del desenlace de las revoluciones *aquí* y en *otros lados* (*Ici et ailleurs*) y del cine militante y su posterior desaparición a mediados de los setenta. Por autorreflexivo me refiero a que esta película, además de plantear que el cine es un espacio politizado, cuestiona la condición de *posibilidad de la representación*, en el sentido de hablar y actuar en nombre de los demás a través del arte o la escritura y los intereses políticos.

La película se centra, asimismo, en la figura del cineasta comprometido con el tercermundismo (o internacionalismo). *Ici et ailleurs* también expone una política de la imagen basada en una crítica a las imágenes que circulan en los medios masivos de comunicación, práctica que Godard y Jean-Pierre Gorin habían inaugurado en 1972 con *Letter to Jane: An Investigation about a Still*.

[2] Jean-Luc Godard, «Manifeste» en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2006), pp. 138-140.



El Grupo Dziga Vertov junto a Mustapha Abu Ali en el Campamento de Baqua en Jordania, 1969. Fuente: Elias Sanbar, *Les Palestiniens, Photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours* (Paris, Hazan, 2004).

[3] Ver: Megan McLagan and Yates McKee, «Introduction», *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, (Cambridge, Mass., Zone Books, 2012).

[4] Para un análisis de ambos, *Ici et ailleurs* y las películas militantes de Godard, ver mis ensayos: «Between Objective Engagement and Objective Cinema: Jean-Luc Godard's "militant filmmaking" (1967-1974)» (*e-flux journal*, n.º 34, April 2012; *e-flux journal*, n.º 35, May 2012) y «From Thirdworldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question» (*Third Text*, Vol. 23, n.º 5, 2009), pp. 659-656. Para un análisis del montaje y lo que Godard llama *images de marque* en *Ici et ailleurs*, ver: Irmgard Emmelhainz, «Trademark Images and Perception: Godard, Deleuze and Montage», *Nierika. Revista de estudios de arte*, (vol. 5, mayo 2014), pp. 30-44.

[5] Tal y como lo declaran en «What is to be done?» (*Aferimage*, n.º 1, Abril 1970).

ellos. Segundo: analizaré las manifestaciones actuales y las implicaciones del problema que Godard planteó en sus películas posteriores a *Ici et ailleurs*: lo que yo llamo «mediatización de la mediación», la forma de activismo que siguió a la caída del marxismo-leninismo, basada en la suposición de que la contrainformación y la visibilización de problemas urgentes son formas de emancipación. Godard y Miéville problematizaron la «mediatización de la mediación» experimentando con lo que llamaron «periodismo del audiovisual». Tercero: consideraré la problemática transformación de la política de la imagen o periodismo audiovisual de Godard y Miéville en lo que se conoce como *política sensible*³. Característica de la era postpolítica, la *política sensible* es un nicho en la producción cultural que se ha dado la tarea de codificar actos políticos inestables en formas mediáticas, transformando la acción política y el discurso en cuestiones de expresión y visibilidad.

Ici et ailleurs fue un encargo que Yasser Arafat hizo —a través del Departamento de Servicios de Información de Fatah (la Organización de Liberación Palestina)— al Grupo Dziga Vertov. Godard y Jean-Pierre Gorin debían crear una película sobre el movimiento revolucionario de Palestina⁴. La historia de la película se narra en voz en *off*. En 1970, la cinta se titulaba *Jusqu'à la victoire* (*Hasta la victoria*) y sería editada con el material que Godard y Gorin filmaron en los campos de concentración de Jordania, Líbano y Siria durante tres meses en la primavera de 1970. Como cineastas militantes, Godard y Gorin no pretendían «hacer cine político», pero sí «hacer cine políticamente». «Hacer cine políticamente» es un famoso eslogan creado por ellos⁵ y significaba dejar que la producción dirigiera la distribución y no al revés, usar el cine como herramienta y enfatizar el proceso de investigación y de estudio de una situación concreta —en este caso, la Revolución Palestina—. «Hacer cine políticamente» significaba también tomar una postura con respecto al cine político o militante tradicional, el cual consiste —según Godard y Gorin— en definir de antemano al espectador, quien estaría completamente de acuerdo o desacuerdo con el contenido político de la película.

Durante la década de 1970, Godard y Anne-Marie Miéville continuarían esta exploración de la política de la imagen en los videos que realizaron con su compañía productora Sonimage; exploración a la que llamaron «periodismo audiovisual». En este texto me enfocaré en examinar tres elementos que son parte del legado del cine militante y que están presentes en *Ici et ailleurs*. Primero: elucidaré las lecciones que podemos aprender de los procesos de solidaridad con los movimientos políticos de otros, *en otros lados*, que implican hablar o hacer imágenes en nombre de

Antes de terminar *Ici et ailleurs*, Godard y Gorin planeaban regresar a los campos de refugiados y entrenamiento palestinos para mostrar y discutir el material filmado con los fedayines (guerrilleros palestinos). Ese era el plan hasta antes de la masacre del Septiembre Negro en los campos de refugiados palestinos en Jordania. Ya que muchos actores de la película habían sido asesinados y que, por lo tanto, las condiciones políticas de la lucha Palestina habían cambiado, Godard y Gorin no pudieron terminar la película como lo habían planeado y acordaron dejar de lado el material.

No fue sino hasta 1973-74 cuando Godard decidió finalmente completarla en colaboración con Anne-Marie Miéville, y la titularon *Ici et ailleurs*.

En la última versión de *Ici et ailleurs* puede advertirse un tipo de *grado cero* de documental autorreflexivo, que, en referencia a Roland Barthes y a su libro *Le degré zéro de l'écriture*⁶, designa una exploración ontológica e histórica del documental y del cine de propaganda. Además, en un esfuerzo pedagógico, deconstruyen los varios modos de circulación de las imágenes al tiempo que revelan las diversas maneras en las que estas son construidas en asociación con el lenguaje. Es por eso que *Ici et ailleurs* se compone de materiales heterogéneos de expresión: documental, diegética o narrativa y didáctica o pedagógica. En las tomas filmadas en Palestina, predominan los encuadres fijos con pocos paneos; son imágenes de estilo «objetivo» como las del fotoperiodismo o el documental. Estas imágenes aparecen junto a imágenes de tipos sociales; por ejemplo, una familia francesa de clase obrera y tres trabajadores, cuya diégesis aborda su relación con los medios masivos de comunicación, los problemas familiares y la lucha del padre por encontrar trabajo. La familia francesa, que aparece reunida viendo televisión en la sala, se convierte en una alegoría del espacio social mediatizado, el sitio de lo sensible compartido. Lo sensible está compuesto por visibilidades y discursividades compartidas por una comunidad en el espacio y el tiempo, designado *infosfera* por Franco Berardi (Bifo)⁷. Godard retrata a los franceses como un público que es parte de una comunidad de observadores constituida por la pantalla televisiva. Debemos notar que la sala está decorada con *tatris* o tapetes y alfombras palestinas. Lo sensible compartido en los *souvenirs* artesanales y en la pantalla aparecen como el único medio posible de acceder a la situación palestina (al otro lado) desde «aquí» (Francia). En la película aparece también la palabra «*et*» (la conjunción «y» en francés) grabada en espuma de poliestireno y colocada en un pedestal como si fuera una escultura. «Y» es el pegamento entre las imágenes, y se convierte en la zona provisional donde los significantes de las imágenes son indistinguibles y permiten lecturas simultáneas. Es decir, posibilita el movimiento entre *aquí* y *el otro lado*, conformando un complejo montaje que ententeje distintas temporalidades y sensibilidades.

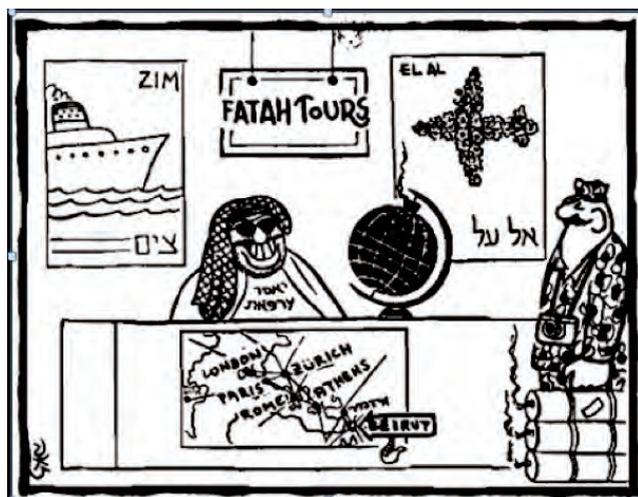
[6] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953).

[7] Franco Berardi (alias Bifo), *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2003), p.20.

1. El internacionalismo y el otro lado

En la década de 1960, el término «Tercer Mundo» designaba a un grupo de países que no eran los industrializados capitalistas o socialistas. En algunos de estos países se estaban librando revoluciones caracterizadas por la lucha armada en aras de un proyecto socialista o comunista que, en algunos casos, implicaba la descolonización. Para la izquierda francesa, el internacionalismo fue un movimiento, un proyecto y una ideología esencial en su imaginario: los proyectos revolucionarios del Tercer Mundo catalizaron temas como la esclavitud, el colonialismo del pasado y del presente, el socialismo y la revolución. El internacionalismo inspirado por Mao Tsé Tung para unir al Tercer Mundo contra el «tigre de papel» del imperialismo enfatizaba el potencial revolucionario del proletariado y lumpenproletariado y las exhortaciones del Che Guevara: «¡Hasta la victoria!» «¡Crear dos, tres, muchos Vietnam!».

En ese contexto, movimientos implicados en revoluciones antiimperialistas, en lugares como Cuba, Vietnam o Palestina, patrocinaban visitas de intelectuales occidentales a su país. Artistas, escritores, periodistas y cineastas produjeron relatos sobre los procesos revolucionarios y los regímenes socialistas, que eran una mezcla de documental, crónica de viaje, fotoperiodismo y reportaje. Algunos ejemplos son las películas *Chung Kuo, China* (1972), de Michelangelo Antonioni; *Black Panthers* (1968), de Agnès Varda; *Loin du Vietnam* (1967), creada colectivamente por Varda, Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker y Alain Resnais; y *¡Cuba, sí!* (1961), de Chris Marker, entre otras.



Caricatura publicada en el periódico israelí *Haaretz* a principios de la década de 1970.

de su condición de observador y permitirle un punto de vista objetivo?

Sylvain Dreyer asevera que la solidaridad con las luchas del Tercer Mundo fue un pretexto para identificarse con causas revolucionarias exóticas para evadir los problemas inherentes al movimiento político marxista-leninista.

La mayoría de esas obras, hechas en solidaridad con las luchas del Tercer Mundo, son autorreflexivas en el sentido de que abordan las luchas foráneas en el marco de las visitas que patrocinaba un Estado o milicia. Conscientes del riesgo de identificarse a ciegas con una causa, los autores cuestionaban la objetividad de varias maneras: ¿es posible ir más allá del velo ideológico impuesto por el marco de una «visita oficial»?; ¿cómo es posible percatarse de la posición propia como observador externo? ¿Pueden las emociones políticas de simpatía y entusiasmo suspender al sujeto

nista francés, anclado, según él, en una fascinación superficial y mistificadora con «otros lugares» y con meros eslóganes vacíos⁸.

Sin embargo, podríamos hacer un paralelismo entre los europeos que se solidarizaban con los procesos revolucionarios y el entusiasmo que los espectadores alemanes experimentaron durante la Revolución Francesa. De acuerdo con Immanuel Kant, el entusiasmo provoca que el observador externo exprese simpatía universal y desinteresada por ciertos protagonistas en contra de sus adversarios⁹. En cierta forma, las expresiones europeas de solidaridad con movimientos nacionalista-revolucionarios foráneos tomaron la forma de la política real, colapsándose con la práctica estética o literaria. Por eso, el entusiasmo internacionalista no estaba exento de problemas: pasaba por ser una forma «aceptable» de acción política vinculada al rol del espectador en detrimento de la acción política. Sin embargo, y al contrario de la rescisión de Dreyer de este movimiento, podríamos considerar el tercermundismo como una revaloración de la manera en la que Occidente interpretó y produjo nuevos discursos sobre *el otro* más allá del racismo, y bajo la luz de la crisis postcolonial de identidad europea y la escisión ideológica del mundo durante la Guerra Fría. Podríamos entonces definir el internacionalismo como un imaginario protoglobal caracterizado por la división del mundo en *Primero* y *Tercero*, y por alianzas ideológicas con el marxismo y el anticapitalismo como códigos en común. Las películas, el arte y los escritos producidos en ese contexto se inspiraron en las ideologías labradas por estas alianzas —aunque igualmente se basaron en la fe que el marxismo-leninismo tenía en el potencial revolucionario del campesinado del Tercer Mundo, codificado a través del marxismo occidental y traducido a especificidades locales.

Ici et ailleurs es parte de este corpus de obras internacionalistas. Históricamente, la película abarca el clímax y la caída del maoísmo y del antiimperialismo como contenedores de políticas revolucionarias. Es decir, la película registra los importantísimos cambios políticos y epistemológicos que tuvieron lugar en la década de 1970 provocados por la crisis de la representación estética y política, al igual que por la caída del nacionalismo, del internacionalismo, del socialismo y del comunismo como vehículos ideológicos para las luchas de liberación.

En los cinco últimos minutos de la película, vemos un encuadre de cuatro fedayines discutiendo una operación fallida en los Territorios Ocupados. En un texto publicado en 1991, el intelectual palestino Elias Sanbar (traductor del Grupo Dziga Vertov en Medio Oriente) recuerda haber estado presente durante el rodaje de cierta escena en Jordania¹⁰. Godard le había pedido que tradujera una discusión de la unidad de comando que regresaba de una operación en los Territorios Ocupados; Godard filmaría en vivo. Sanbar describe que había cuatro fedayines cubiertos en sudor, mostrando tensión en sus cuerpos, al borde del colapso. Dos miembros de la unidad habían caído y el resto dirigía su enojo hacia el comandante. Sanbar relata cómo, tras la discusión, los fedayines se sentaron frente a las cámaras del Grupo Dziga Vertov a

[8] Sylvain Dreyer, «Autour de 1968, en France et ailleurs: *Le fond de l'air était rouge*» (*Image & Narrative*, vol. 11, n.º 1, 2010). Disponible en: <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/54/35>>(07/12/2016).

[9] Immanuel Kant, «The Contest of the Faculties», en *Kant: Political Writings* (Cambridge, The University Press, 1991), pp. 182-183.

[10] Elias Sanbar, «Vingt et un ans après» (*Traffic*, n.º 1, 1991), pp. 115-122.

[11] Elias Sanbar, «Vingt et un ans après», pp. 115-122.

[12] Masao Adachi, «The Testament that Godard Has Never Written», (2002) publicado en francés en Nicole Brenez y Go Hirasawa (eds.), *Le bus de la révolution passera bientôt pres de chez toi* (Pertuis, Editions Rouge Profond, 2012); traducción al inglés por Stoffel Debussere, Mari Shields. Disponible en: <<http://www.diagonalthoughts.com/?p=2067>> (07/10/2016). La traducción al español es nuestra.

discutir la operación supuestamente en términos de autocrítica. Sanbar recuerda además que dos años más tarde estuvo junto a Godard, en la mesa de edición, traduciendo nuevamente la conversación entre los fedayines.

Han sido completamente irresponsables, nuestro enemigo es feroz y, a diferencia de nosotros, se toma las cosas muy en serio. Ya van tres veces que las unidades de «reconocimiento» nos hacen cruzar el río Jordán exactamente en el mismo lugar, y todas las veces el enemigo nos ha estado esperando ahí... Esta vez hemos perdido a nuestros hermanos¹¹.

Sanbar recuerda que, a continuación, los fedayines se dedicaron a insultarse entre sí, en una acción muy alejada de la supuesta autocrítica marxista-leninista en la que Godard había querido enmarcar la escena.

Revisar ese material dos años después fue estremecedor para Godard y Sanbar. Para Godard, porque se dio cuenta (como lo narra en la voz en *off* de la película) que, de hecho, no había «escuchado» lo que los revolucionarios decían, ya que, durante ese momento, él solo deseaba gritar: «¡Victoria!».

A su vez, Sanbar, como lo relata en su texto, se dio cuenta de cómo las teorías y convicciones (marxistas) los habían hecho idealizar la lucha a tal grado que, a pesar de hablar el mismo idioma, no pudo entender la discusión de los fedayines. En otras palabras, las teorías, el entusiasmo y las convicciones políticas habían encubierto lo que los fedayines realmente decían, además del hecho de que la discusión era asunto de vida o muerte. Es cierto que la erupción eufórica de las revoluciones y el entusiasmo que inflaman hacen que olvidemos los riesgos y los sacrificios necesarios, y que las luchas políticas son en realidad un asunto de vida o muerte.

De acuerdo con el director Masao Adachi —quien, junto a Koji Wakamatsu, también hizo una película sobre la revolución Palestina, llamada *Sekigun-PFLP: Sekai Senso Sengen (The Red Army / PFLP: Declaration of World War, 1971)*—:

[...] uno de los aspectos más importantes de *Ici et ailleurs* es el hecho que Godard evoca [...] el espíritu compartido entre compatriotas de todo el mundo, movilizados como lo estábamos, en marcha hacia la creación de un mundo nuevo. La película recoge la sombra del tiempo y del espacio históricos que vivimos durante esa época. Es un recuento que muestra el doloroso camino que todos recorrimos sin detenernos entre las sombras, dirigiéndonos hacia una meta confiscada¹².



Fotograma de la última escena de *Ici et ailleurs* (1970-74).

En la última escena de *Ici et ailleurs*, Godard reitera que «su» voz como maoísta cubrió las voces de los hombres y mujeres palestinos que había filmado, negándolos y reduciéndolos a la nada. De esta manera, *Ici et ailleurs* termina revelando los límites de la práctica estética basada en la solidaridad con los procesos políticos ajenos y la política del significativo y el significado. Esta política puede ser definida como un modernismo formal, una reflexión ontológica sobre las imágenes unidas a la reflexividad del aparato cinematográfico.

gráfico. La política del significado implica codificar, decodificar y recodificar imágenes a través de la autocrítica ideológica. Debemos considerar también que después del Septiembre Negro, cuando la guerrilla palestina fue atacada por las tropas del rey Hussein en Jordania, las fuerzas palestinas se encontraron ante un cambio repentino en sus condiciones de lucha. La necesidad de replantear una nueva estrategia para la lograr la liberación de Palestina resultó en la ola de terrorismo en Europa y Oriente Medio por parte de Septiembre Negro (una filial de la OLP).

Por eso, Godard consideró que tenía que repensar la película, porque sentía que el giro terrorista de la lucha de liberación palestina iba más allá de su capacidad de comprometerse con ella. En 1972, un comando palestino que demandaba la liberación de prisioneros políticos palestinos irrumpió en la Villa Olímpica de Múnich y secuestró a once miembros del equipo olímpico israelí. Masao Adachi recuerda cómo las estaciones de televisión interrumpieron la transmisión de los juegos para filmar el edificio donde la guerrilla se había atrincherado con los rehenes¹³. Godard y Miéville evocan este evento en *Ici et ailleurs* en relación con su compromiso con la causa palestina. Junto con otros simpatizantes occidentales, condenaron y lamentaron la ola de terrorismo que siguió a la masacre de Septiembre Negro en Jordania. En un espíritu similar, Sylvère Lotringer escribió: «En 1974 nos encontrábamos en el último suspiro del marxismo y sabía que los terroristas tenían razón, pero no podía aprobar sus acciones. Así es como aún me siento»¹⁴.

Bajo el principio del humanitarismo, el terrorismo está fuera de las leyes de la guerra y, por ello, los intelectuales comprometidos marcaron sus distancias. Dibujando los lazos entre resistencia, revolución, televisión, cine y periodismo, Godard y Miéville abogaban por una forma no violenta de lograr visibilidad haciendo un ruego en la película: «Pasen estas imágenes [de los palestinos refugiados] de vez en cuando [en la televisión occidental]».

En Francia, los años 1973 y 1974 marcaron la negación del sujeto y del proyecto revolucionarios, así como una ola de antitotalitarismo. Se dio lugar así a un nuevo humanismo y, de acuerdo con muchos observadores, a un nuevo periodo histórico reaccionario¹⁵. Para 1978, el internacionalismo había sido descartado como un tipo de aberración del socialismo decadente. En ese momento se planteó una nueva forma de emancipación de los pueblos del Tercer Mundo. Debido al percibido fracaso de las revoluciones del Tercer Mundo por su giro hacia el terrorismo o por su transformación en regímenes corruptos y estados autoritarios, se sustituyó la política revolucionaria por una nueva ética de intervención. El internacionalismo había sido una causa universal que le había dado nombre a un error político. Por primera vez, los «miserables de la tierra» habían surgido durante un periodo histórico específico como la nueva figura de «el pueblo» en el sentido político: los colonizados se transformaron en las figuras políticas del trabajador inmigrante de Argelia, el doctor chino descalzo, el revolucionario de *otro lugar*¹⁶. Sin embargo, un nuevo humanismo «ético» sustituyó al entusiasmo revolucionario

[13] Masao Adachi, «The Testament that Godard has never Written».

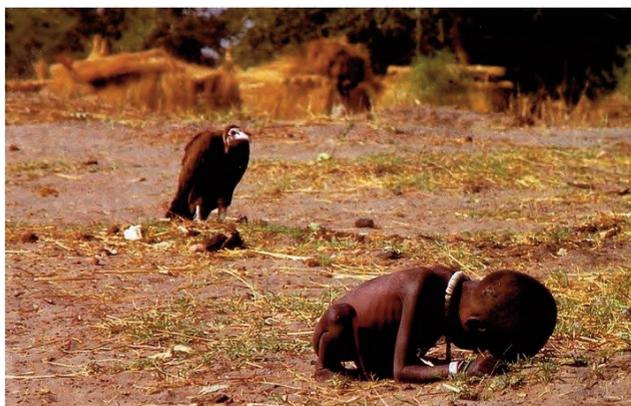
[14] Chris Kraus y Sylvère Lotringer, «Introduction: The History of Semiotext(e)», en *Hatred of Capitalism* (Los Angeles, Semiotext(e), 2001), p. 10. Disponible en: <<http://rebels-library.org/files/hatred.pdf>> (07/12/2016).

[15] Ver Gilles Deleuze, «La gauche a besoin d'intercesseurs» en *Pourparlers* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1990), p. 165.

[16] Kristin Ross, *May '68 and its Afterlives* (Chicago, The University Press, 2002), p. 11.

rio y la simpatía política fue reemplazada por lástima e indignación moral: se transformaron en emociones politizadas dentro de un discurso de pura actualidad y urgencia. Esto dio lugar a las nuevas figuras de alteridad de los ochenta y noventa: el «otro sufriente» que necesita ser rescatado, y el «subalterno» postcolonial que demanda restitución y reconocimiento, presuponiendo que a la visibilidad —dentro de un tejido social multicultural— le sigue la emancipación. De este modo, la urgencia del estado de excepción en *otros lugares*, interpela moralmente a observadores interesados para que muestren la precariedad de la vida en *otro lado* de la manera más directa y realista posible, trayendo una explosión de visibilidades de «subjetividades heridas» que demandan ser rescatadas o reconocidas. Al mismo tiempo, estas subjetividades confirman la posición hegemónica del poder colonial occidental.

Para la década de 1980, la distinción colonial entre centro y periferia o norte y sur se había hecho irrelevante: la producción cultural y el capital empezaron a celebrar la descentralización, haciendo obsoletas las distinciones entre



Struggling Girl, de Kevin Carter. Fotografía tomada en Sudán, ganadora del Premio Pulitzer en 1993.

Primer y Tercer Mundo. El mercado globalizado, con su habilidad de trascender divisiones nacionales, integró al Primer y Tercer Mundo, forzando a ciertas áreas del Tercer Mundo a «desarrollarse», creando enclaves de riqueza y sofisticación cultural dentro del Tercer Mundo, y áreas de destitución y miseria en el Primero. En retrospectiva, podríamos considerar el internacionalismo como la última utopía en el sentido de «nueva tierra». La Guerra Fría, marco efímero dentro del cual se acuñó el término «Tercer Mundo», ha desaparecido y el ámbito que lo sustituyó (los derechos humanos, el crecimiento y desarrollo económico, la intervención cultural, las guerras en nombre de la democracia e incluso la responsabilidad social corporativa) ha fracasado al igual que el internacionalismo para abarcar la politización de los problemas que están en juego: la increíble polaridad, el despojo y desplazamiento traídos por la globalización económica del libre mercado, la crisis financiera estructural del capitalismo y la hegemonía ideológica del neoliberalismo. A comienzos del siglo XXI, mientras *el otro* se hizo transparente —debido a una serie de mutaciones discursivas traídas por el libre mercado, la etnografía, la globalización del modernismo occidental expresado a través de la especificidad local, el periodismo y el turismo—, la conectividad global transformó el *otro lugar* en algo inmediato. Por ejemplo, el Congo (e incluso la relación «ética» con el Congo) puede estar en el café de *free trade* que tomas por las mañanas, Colombia está en la coca que esnifas en un *vernissage*, e incluso Nigeria aparece cuando le damos un *retuit* a la campaña Bring Back Our Girls. Facilitado por la democratización del turismo, la cultura y la información,

los encuentros con *el otro* han sido sustituidos por encuentros con formas diferentes de vida (son diferentes en el sentido cuantitativo: es decir, *más* o *menos* iguales), ahora mediadas por empresas y mercados, intervenciones estéticas o humanitarias, por la industria del turismo y por políticas no gubernamentales.

Godard y Miéville lo ponen de manera visionaria al final de *Ici et ailleurs*: «El otro es el otro lado de nuestro aquí».

Ahora que la utopía de la libertad de expresión en el ciberespacio ha sido socavada por la vigilancia global de la ASN, algunas preguntas se asoman bajo este nuevo Orden Mundial: ¿cómo ver las diferencias entre distintos mundos que coexisten lado a lado y cómo dar cuenta de su interacción? El *afuera* de las comunidades cerradas —ahora un cliché en el cine de Hollywood en películas como *Un amor entre dos mundos* (*Upside Down*, Juan Diego Solanas, 2012), *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Foster, 2013), *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012) o *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)—, ¿es actualmente el paradigma de inequidad entre diferentes formas de vida y la base del compromiso político? ¿Acaso las figuras del *favelado* o inmigrante y del productor cultural-activista han sustituido a la clase trabajadora y a los revolucionarios e intelectuales vanguardistas respectivamente? ¿Cómo forjar vínculos de solidaridad entre ellos y politizarlos?

2. La mediatización de la mediación y el periodismo audiovisual

Ici et ailleurs ha sido interpretada como una epifanía en el trabajo de Godard. Como si a partir de esta película, Godard, mostrándose arrepentido por los «excesos» maoístas del Grupo Dziga Vertov, hubiera dado un giro alejándose de la política. Sin embargo, después de que las cosas «explotaran» en Oriente Medio y en Europa, el compás de la acción política de Godard y Miéville se fue transformando de acuerdo con los nuevos retos que representaban los cambios en la lucha política a partir de la nueva situación histórica. Como he mencionado, Godard y Miéville llamaron a la práctica que realizaban en su compañía de producción Sonimage «post-marxismo-leninismo» y «periodismo audiovisual».

Las películas que hicieron durante la década de 1970 se caracterizan por dedicar un tiempo considerable en pantalla al análisis de imágenes tomadas de los medios masivos, elucidando y enseñando al espectador cómo funciona la construcción de visibilidades y su reificación en discursos favorables al poder. Aunado a ello, en su opinión habían surgido dos nuevos problemas. Por un lado, la propagación de la *doxa* de izquierda ante el *devenir información* del discurso izquierdista —ejemplificada en su crítica al periódico maoísta *Liberátion* en *Comment ça va?* (1978)—. Por otro lado, Godard y Miéville desafiaron la *mediatización de la mediación* y el giro que habían dado los militantes de izquierda: habiéndose inspirado en la creencia del potencial emancipador de los medios de comunicación, los militantes mediatizaron la representación en el sentido de hablar en nombre de otros y de sus

luchas, sirviéndose de campañas en los medios de comunicación como herramienta principal en la acción política.

En este sentido, Miéville y Godard estarían de acuerdo con la crítica que Baudrillard hizo en 1972 a la visión izquierdista de los medios. Para la izquierda, los medios de comunicación tenían el potencial de facilitar un intercambio democrático ilimitado. Sin embargo, esta posición pasa por alto el hecho de que, en esencia, los medios son un discurso sin respuesta. Incluso, si los esfuerzos están dirigidos a intervenir en los medios para resolver el problema del lector-consumidor ocioso y pasivo, cuya libertad es reducida a la aceptación o al rechazo del contenido. Para Baudrillard, dichos esfuerzos son en vano, porque la mediatización implica codificar información en un soporte que reifica mensajes para transmitirlos a distancia y, como consecuencia, debido a la naturaleza del aparato, hace imposible la retroalimentación. Como Baudrillard lo expresa, con los medios «el discurso ha expirado». Baudrillard compara los medios de comunicación con las votaciones, los referéndums y las encuestas. Para él, los tres comparten la lógica de proporcionar una situación codificada con la que debemos concordar o diferir sin tener ninguna injerencia en el contenido¹⁷.

Teniendo esto en cuenta, en las películas que hicieron juntos, Godard y Miéville buscaron alejarse de las dicotomías de productor / consumidor, transmisor-conductor / receptor, abordándolas como un problema: el de la transformación del conocimiento de la comunicación en información (o códigos), proponiendo experimentos con la voz cinematográfica desde una variedad de posiciones discursivas. Asimismo, Godard planteó el problema de la expiración del discurso (para él, el discurso expira al convertirse en información) en el guion de una película no realizada, *Moi, je* (1973), donde escribe: «Es hora de buscar el tratamiento de este tipo de enfermedad y, en lo que nos concierne, el tratamiento de su información»¹⁸. En el mismo guion, Godard cuestiona la figura del nuevo hombre político acuñada por Jean-Paul Sartre, Bernard-Henri Lévy y Pierre Gavin¹⁹. Bajo la luz de la nueva ola de decepción que ahogó el entusiasmo maoísta por causas revolucionarias, aquí y en *otros lados*, la nueva figura política de Sartre, Levi y Gavin tendría como herramientas la conciencia crítica, la persuasión y la acción en el dominio público de la difusión de información.

En resumen, este nuevo hombre político está enraizado en la *mediatización de la mediación*, lo cual implica que periodistas o intelectuales comprometidos hagan públicos debates urgentes a través de los medios masivos de comunicación. Tradicionalmente, la función de la izquierda intelectual había sido darle a Francia sus valores universales. El paradigma de la intervención intelectual en los medios en Francia es *J'accuse*, la famosa carta abierta de Émile Zola al presidente francés, publicada en la primera plana del diario parisino *L'Aurore*, en 1898. Para Godard y Miéville, en el contexto de los primeros años de la década de los setenta, los caminos trazados por la información habían cambiado: la comunicación se había convertido en un mercado de lo visible en el cual la libre circulación de las imágenes no debe ser entorpecida. La desregulación del ícono traída por la masificación de los medios

[17] Jean Baudrillard, «Requiem for the Media», en *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis Mo, Telos, 1981).

[18] Jean-Luc Godard, «Moi, je», en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (París, Centre Georges Pompidou, 2006).

[19] Otra rama del Nuevo Hombre Político es, por supuesto, el Nuevo Filósofo. Ver Kristin Ross, *May '68 and Its AfterLives*, p. 176.

llevó a la obsolescencia el modelo tradicional de compromiso político representada por el «yo acuso» de Zola, ya que la forma y el espacio de inscripción del *J'accuse* había cambiado²⁰. En ese contexto, Godard y Miéville se dieron la tarea de explorar las nuevas condiciones para la inscripción del *J'accuse* en el contexto del compromiso en diálogo con las formas de militancia que surgieron después de 1974. De este modo, Sonimage marcó el cambio del «cine militante» del Grupo Dziga Vertov al «periodismo audiovisual», e *Ici et ailleurs* puede ser interpretada como una afirmación de ambas posturas, al tiempo que marca el pasaje de una a la otra.

Considerando la cuestión de la *mediatización de la mediación* desde el punto de vista de las revelaciones de Edward Snowden en 2013, las cuales podrían haber marcado el cierre simbólico de los «nuevos medios», podríamos preguntar: ¿qué es lo que está en juego cuando la cibernética ha sido integrada a todos los aspectos de nuestras vidas, y los valores de la descentralización, *peer-to-peer*, y las estructuras rizomáticas inherentes a la comunicación por internet son ahora instrumentos de vigilancia y de control²¹?

3. Del periodismo audiovisual a la política sensible

De acuerdo con la teoría postobrerista, la actual etapa del capitalismo es el semio-capitalismo, que implica que la producción y diseminación de signos son la fuente principal de extracción de plusvalía. En este contexto, ¿puede el cine seguir siendo un espacio potencial de relaciones políticas? En la cúspide de la era fordista, las proyecciones de cine militante tenían el propósito de traer el cambio político a través de la instrumentalización de las películas. Además de ser plataformas de nuevas formas para mostrar, producir y distribuir cine, eran cine-eventos de los que los trabajadores podían derivar lecciones de las luchas anticoloniales y antiimperialistas que se llevaban a cabo en *otros lados*. En las fábricas se mostraban películas de cineastas del tercer cine como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Santiago Álvarez, León Hirszman y William Klein; pero también de Chris Marker, SLON, Joris Ivens y Marin Karmitz... Estas películas no eran solo parte de una red de solidaridad internacionalista que abordaba luchas políticas urgentes, sino que también tenían la función pedagógica de ser vehículos para derivar lecciones de luchas revolucionarias en *otros lados*.

Hoy en día, el cine militante es proyectado a audiencias privilegiadas en contextos académicos, cineclubes o museos. Nunca a trabajadores, inmigrantes, guerrilleros o sujetos de intervenciones humanitarias. ¿De qué puede ser síntoma esto? Hito Steyerl observa que, en realidad, el cine militante nunca ha salido de las fábricas: ahora, los museos están alojados en fábricas obsoletas que incorporan al espectador a la *fábrica social*. La *fábrica social* es un concepto clave de la tesis postobrerista que le da centralidad a la masa trabajadora en los procesos de reproducción y producción, en tanto que proyecta la vida social o la transforma en trabajo cognitivo. En otras palabras, en el

[20] Jacques Derrida, *Ecographies of Television: Filmed Interviews* (Cambridge, Polity, 2002), p. 24.

[21] Ver Geert Lovink, «Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden» (*e-flux Journal*, n.º 54, April 2014). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/>> (07/12/2016).

museo, la *fábrica social* transforma todo lo que exhibe en cultura y a sus observadores en trabajadores cognitivos²². Es así que la cultura está atada a las cadenas de la producción cognitiva, contribuyendo a la saturación del significado en una ya de por sí sobrecargada *infosfera*. En este contexto, no podemos permitir que el cine militante, mostrado con nostalgia como documento petrificado de una era pasada, nos siga manteniendo en los años de invierno, desencantados con las ilusiones de la contracultura, con el fracaso de la clase trabajadora de convertirse en el motor de la historia, por la «zombificación» de las masas y la falta de energía espontánea o de un discurso global que pudiera unir todas las luchas esparcidas como archipiélagos por el mundo. En lugar de ello, debemos retomar el legado y las lecciones que nos dejaron el cine politizado y el internacionalismo.

Sobre todo, debemos considerar los cambios que han tenido la forma, el propósito y los discursos del campo de acción política: los revolucionarios maoístas de ayer son hoy activistas involucrados en movimientos de la sociedad civil intrínsecamente ligados a la producción semiótica y cultural, en vez de la lucha armada. Un término que ha sido acuñado para definir esta nueva forma de acción política híbrida es «activismo»; y el «artista» es el que «usa sus talentos artísticos para luchar y contender en contra de la injusticia y la opresión por cualquier medio necesario»²³. En una era en la que los movimientos sociales se configuran como redes sociales, estos llegan a estar vinculados a través del *artivismo*, usando la tecnología como herramienta principal²⁴. El problema es que estas prácticas tienden a derivar en un tipo de políticas donde la expresión y la comunicación preceden o toman el lugar de la acción y de la enunciación de una postura. Los activistas de hoy en día promulgan el antagonismo exigiendo democráticamente que se respeten sus derechos, lo cual es una batalla de visibilidades y de derechos humanos fuera del campo de la posibilidad de la emancipación de autodeterminación política con base en la dignidad y autonomía del yugo de los nuevos autoritarismos de gobiernos neoliberales, corporaciones transnacionales y crimen organizado.

Así, bajo el semiocapitalismo, mientras las imágenes se han convertido en formas de poder y de gobierno —al transmitir información sin significado, automatizando el pensamiento y la voluntad—, la acción política ha migrado al espacio mediático: una forma de política ejercida en el campo de los signos, en una versión reductiva de la aserción de Jaques Rancière: «La política es primero y ante todo una intervención en lo visible y lo decible»²⁵. La política sensible presupone que el arte puede traer una manera diferente de ver las cosas y, por lo tanto, altera las relaciones «normales» entre el texto y lo visible; es también una forma no gubernamental de politización activa al nivel de decodificación de actos políticos inestables en formas mediáticas.

Otro tipo de política sensible, que derivó de la militancia internacionalista en *otros lugares* y del giro humanitario, opera bajo la lógica de la «intervención». Foucault lo definió en 1979: la intervención es la manipulación de lo social con el fin de introducir un conjunto de «aparatos liberogénicos» que buscan producir

[22] Ver Hito Steyerl, «Is a Museum a Factory?» (*e-flux Journal*, n.º 7, June 2009). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>> (07/12/2016).

[23] Alnoor Ladha, «Kenya: Artists Versus the State» (*Aljazeera*, April 16, 2014). Disponible en: <<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/04/kenya-artists-versus-state-2014415144147632633.html>> (07/12/2016).

[24] Ver Raquel Schefer, «Une forme présente en tension filmique. Représentation cinématographiques des mouvements politiques contemporains» (*La furia umana*, n.º 19, March 2014). Disponible en: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/47-lfu-19/154-raquel-schefer-une-forme-presente-en-tension-filmique-representation-cinematographiques-des-mouvements-politiques-contemporains>> (07/12/2016).

[25] Ver: Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros, curso del Collège de France (1982-1983)* (Madrid, Akal, 2011).

libertad, desarrollo económico y emancipación cultural. El problema es que las intervenciones corren el riesgo de producir exactamente lo opuesto de lo que intentan, convirtiéndose en formas subrepticias de control. Al igual que la intervención militar, la intervención cultural implica hacer indiscutiblemente el bien en otro lugar; en el caso de la primera, traer formas de desarrollo económico y crear infraestructura (como en la *intervención* de Estados Unidos a Irak y Afganistán). La «intervención en un sitio específico» en el campo de la cultura es uno de los modos dominantes de las prácticas estéticas; las bienales —*aquí* y en *otros lados*— se caracterizan por implementar aparatos estéticos culturales «liberogénicos» a corto plazo en espacios públicos. No es casualidad que *InSite*, la bienal que instituyó el modelo intervencionista en la práctica estética de los noventa, fuera creada en la frontera entre Tijuana y San Diego, cuando el TLC (el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos) fue ratificado. *Proyección de Tijuana*, de Krzyszto Wodiczko (2001), es tan icónica como problemática en esta rama de producción cultural. Wodiczko partió de la premisa de que la tecnología es emancipadora y creó un aparato con audífonos y una cámara conectada a una proyección de sesenta metros de diámetro. Con la pieza, Wodiczko quiso darles voz a las mujeres que trabajan en condiciones casi de esclavitud en las maquiladoras de Tijuana. En una plaza pública en el Centro Cultural de Tijuana (Cecut), y usando el aparato de Wodiczko, las mujeres dieron testimonio de haber sido abusadas sexualmente y en el trabajo, y de vivir en familias disfuncionales en circunstancias de alcoholismo y violencia. Sus testimonios fueron proyectados en vivo. Al intervenir, Wodiczko creó una plataforma liberogénica desde la cual estas mujeres pudieron denunciar sus problemas, y el sitio discursivo desde donde hablaron fue el de la víctima. El espectador fue interpelado desde el sitio de la proximidad absoluta y a nivel afectivo. Sin embargo, la posición de víctima desde la cual las trabajadoras se dirigían al espectador las alienaba de sí mismas y del público, transformándolas en un objeto estético que impedía la subjetivación política. Cabe mencionar que cuando el artista dejó Tijuana, las mujeres sufrieron represalias por parte de sus empleadores por haber manifestado su testimonio. Por su parte, al escuchar y observar, los espectadores aceptaron implícitamente los términos éticos de las demandas hechas por las imágenes, y aun así, el espectador (quien pertenece a una clase más privilegiada que la de las mujeres) permanece cómplice con la situación que llevó a estas mujeres a esa situación (comprando los electrodomésticos baratos ensamblados por estas). Así, la pieza evidencia la inmensa y problemática brecha que existe entre cómo los artistas tienden a posicionarse a sí mismos frente a las desiguales condiciones del capitalismo global —denunciando a través de redes de consumo y distribución de arte que son patrocinadas por gobiernos, oligarcas y corporaciones corruptos—.

Podría decirse que, de alguna manera, el arte contemporáneo ajustó la política de la imagen heredada del cine militante a los gustos contemporáneos de la política sensible: a la sensibilidad neoliberal humanista del intervencionismo y a la postpoliticización en general del *artivismo*. Al borrar las fronteras entre vida cotidiana, realidad política e intervención creativa, este tipo de manifestaciones

carece casi siempre de un programa político; algunas veces se encuentra imbuido de pasiones tristes (cinismo, impotencia, melancolía) o de ambigüedad —por buscar mantener la autonomía del arte— y falla en expresar solidaridad o en tomar una postura coherente. En este contexto, tal vez la política de visibilidad y el reconocimiento se han convertido en el problema. ¿Cómo? El acceso a los bienes culturales nos hace conscientes de los horrores, abusos y violaciones de derechos humanos que están ocurriendo en el mundo y, de cierta manera, el estar informado se ha convertido en una forma de politización en sí misma. De este modo, se normaliza la injusticia, bajando nuestros estándares éticos y políticos y haciéndonos cómplices con las formas de poder.

Hay que tener en cuenta también que, mientras que en la década pasada las expresiones artísticas politizadas enfocadas en los problemas traídos por la globalización aumentaron, hoy se hace evidente que la producción cultural ignora en general las condiciones de su propia producción y exhibición. El arte o las intervenciones que pueden ser categorizados como política sensible evidencian la enorme y problemática brecha entre cómo los artistas se posicionan frente a la desigualdad y la explotación del capitalismo global: las denuncian a través de formas sensibles en redes de consumo industrializado de cultura que florecen en la desigualdad y en la explotación y, como ya mencioné arriba, patrocinados por gobiernos neoliberales, oligarcas o corporaciones transnacionales corruptos. En este sentido, se necesita urgentemente poner sobre la mesa la pregunta que se hizo el cine militante en los años setenta, anclado en la lógica de la representación estético-política: ¿quién habla y actúa, para quién y cómo? Al contrario del cine militante, que buscaba crear un espacio político para el intercambio, solidaridad y difusión de estrategias revolucionarias, la política sensible representa la política de manera abstracta, vaga y desinteresada, mientras que disemina prácticas políticas sin análisis teórico previo, que se han quedado cortas en comprender la complejidad de los problemas políticos y medioambientales que encaramos a nivel global. Confundiendo al *artivismo* con la micropolítica, la política sensible promulga formas de politización que no están dispuestas a pagar el precio real de una lucha política. Aquí sería importante mencionar la película de Renzo Martens, *Enjoy Poverty* (2008), la cual transmite indignación de manera impotente y moralizante frente a la economía de producción de imágenes que atestiguan las condiciones de destitución en las que vive el pueblo congolés. Para Martens, estas imágenes juegan un papel crucial en el imaginario europeo porque interpelan al espectador desde el lugar de víctimas que pueden ser potencialmente rescatadas por él o ella. La película es una (auto)crítica a los artistas, documentalistas y fotoperiodistas consternados que trabajan bajo la premisa de que las cosas podrían mejorar al visualizar el sufrimiento y la abyección en las zonas subdesarrolladas. *Enjoy Poverty* nos muestra también cómo la pobreza es una mercancía con una función específica en los países ricos: que las personas privilegiadas que viven en zonas afluentes sientan que puedan hacer la diferencia en la vida de los pobres.

Aunque de forma muy distinta, la política sensible puede ser considerada como una derivación postpolítica del cine militante. Los cine-eventos creados por la proyección de películas militantes buscaban crear vínculos entre la clase trabajadora y los revolucionarios a lo largo y ancho del mundo, para informar, entretener y diseminar estrategias de organización política. Hoy en día, la solidaridad internacional y sus catalizadores simbólicos han desaparecido junto con la figura del trabajador y del guerrillero tercermundista como heraldos y contenedores de la emancipación y del cambio sociopolítico. Los límites de la política partidista y la reconfiguración del panorama político en un archipiélago de movimientos sociales desconectados entre sí han dado lugar a luchas esporádicas, demostraciones, explosiones de descontento y ocupaciones transitorias aisladas unas de las otras, en nombre de causas que se quedan cortas para abarcar luchas más amplias con vínculos en el resto del mundo. Irónicamente, la perspectiva internacionalista de la izquierda ha sido reemplazada por los despiadados titanes del capitalismo: la nueva plutocracia de mentalidad liberal que hace obras de caridad basadas en la lógica del emprendimiento, que busca cambiar el mundo aplicando las mismas fórmulas que los hicieron ricos. Esta nueva plutocracia (rusa, mexicana, americana, hindú y los oligarcas que manejan los monopolios corporativos) surge gracias a la privatización del Estado por las políticas neoliberales o de libre mercado. Estos cambios en la estructura del Estado y las nuevas manifestaciones simbólicas y su efecto en nuestra cognición, traídos por el semiocapitalismo, hacen urgente crear una nueva forma de acción política más allá de la lucha de clase, la contra-información, la política sensible y la de-colonización para dar cuenta de las nuevas formas de poder, sujeción, explotación y de los estragos causados por la nueva ola de acumulación primitiva.

BIBLIOGRAFIA

- ADACHI, Masao, «The Testament that Godard Has Never Written» (2002), en Nicole Brenez y Go Hirasawa (eds.), *Le bus de la révolution passera bientôt pres de chez toi* (Pertuis, Editions Rouge Profond, 2012).
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (París, Seuil, 1953).
- BAUDRILLARD, Jean, «Requiem for the Media», en *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis Mo, Telos, 1981).
- BERARDI, Franco (alias Bifo), *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2003).
- DELEUZE, Gilles, «La gauche a besoin d'intercesseurs», en *Pourparlers* (París, Les Éditions de Minuit, 1990).
- DERRIDA, Jacques, *Ecographies of Television: Filmed Interviews* (Cambridge, Polity, 2002).
- DREYER, Sylvain, «Autour de 1968, en France et ailleurs: *Le Fond de l'air était rouge*» (*Image & Narrative*, vol. 11, n.º 1, 2010). Disponible en: <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/54/35>> (07/12/2016).

- EMMELHAINZ, Irmgard, «Between Objective Engagement and Objective Cinema: Jean-Luc Godard's 'militant filmmaking' (1967-1974)» (*e-flux journal*, n.º 34, April 2012; *e-flux journal*, n.º 35, May 2012).
- , «From Thirdworldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question» (*Third Text*, Vol. 23, n.º 5, 2009), pp. 659-656.
- , «Trademark Images and Perception: Godard, Deleuze and Montage», *Nierika, Revista de estudios de arte*, (vol. 5, Mayo 2014), pp. 30-44.
- FOUCAULT, Michel, *El gobierno de sí y de los otros, curso del Collège de France (1982-1983)* (Madrid, Akal, 2011).
- GODARD, Jean-Luc «Manifeste», en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2006), pp. 138-140.
- , «Moi, je», en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2006).
- , «What Is To Be Done?» (*Afterimage*, n.º 1, Avril 1970).
- KANT, Immanuel, «The Contest of the Faculties», en *Kant: Political Writings* (Cambridge, The University Press, 1991).
- KRAUS, Chris y LOTRINGER, Sylvère, «Introduction: The History of Semiotext(e)», en *Hatred of Capitalism* (Los Angeles, Semiotext(e), 2001), p. 10. Disponible en: <<http://rebels-library.org/files/hatred.pdf>> (07/12/2016).
- LADHA, Alnoor, «Kenya: Artists Versus the State» (*Aljazeera*, April 16, 2014). Disponible en: <<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/04/kenya-artists-versus-state-2014415144147632633.html>> (07/12/2016).
- LOVINK, Geert, «Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden» (*e-flux Journal*, n.º 54, April 2014). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/>> (07/12/2016).
- MC LAGAN, Megan y MCKEE, Yates, «Introduction», *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism* (Cambridge, Mass., Zone Books, 2012).
- ROSS, Kristin, *May '68 and its Afterlives* (Chicago, The University Press, 2002).
- SANBAR, Elias, «Vingt et un ans après» (*Traffic*, n.º 1, 1991).
- SCHEFER, Raquel, «Une forme présente en tension filmique. Représentation cinématographiques des mouvements politiques contemporains» (*La furia umana*, n.º 19, March 2014). Disponible en: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/47-lfu-19/154-raquel-schefer-une-forme-presente-en-tension-filmique-representation-cinematographiques-des-mouvements-politiques-contemporains>> (07/12/2016).
- STEYERL, Hito, «Is a Museum a Factory?» (*e-flux Journal*, n.º 7, June 2009). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>> (07/12/2016).

GALAXY A/C

DAILY 3 SHOWS

NOON SHOW at 12



Cochin [Kochi], India.
© Alberto Elena