

# laFuga

## Tratamiento del lumpenproletariado en el cine de Avant-Garde

Por Nicole Brenez

Tags | Cine experimental | Cine político | Representaciones sociales | Estética - Filosofía | Francia

Nicole Brenez es historiadora, crítica de cine, programadora y especialista en el cine de vanguardia. Imparte clases de teoría del cine en la Universidad de La Sorbonne de París y ha sido la comisaria de la Cinémathèque Française para la programación de cine experimental y de vanguardia desde 1996. Sus publicaciones más recientes son: Cinémas d'avant-garde; Abel Ferrara: le mal mais sans fleurs; y Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle. Nicole Brenez es historiadora, crítica de cine, programadora y especialista en el cine de vanguardia. Imparte clases de teoría del cine en la Universidad de La Sorbonne de París y ha sido la comisaria de la Cinémathèque Française para la programación de cine experimental y de vanguardia desde 1996. Sus publicaciones más recientes son: "Cinémas d'avant-garde; Abel Ferrara: le mal mais sans fleurs"; y "Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle". Esta versión del texto original ("Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde". Séguier, 2007 ) fue enviada especialmente para la presente edición de laFuga.cl. Traducción: Alfonso Vilches Pazuca, María José Bello.

A Arlette Farge, con amistad y admiración

*“El lumpenproletariado, esa escoria integrada por los elementos desmoralizados de todas las capas sociales y concentrada principalmente en las grandes ciudades, es el peor de los aliados posibles. Ese desecho es absolutamente venal y de lo más molesto. Cuando los obreros franceses escribían en los muros de las casas durante cada una de las revoluciones: «Mort aux voleurs!» ¡Muerte a los ladrones!, y en efecto fusilaban a más de uno, no lo hacían en un arrebató de entusiasmo por la propiedad, sino plenamente conscientes de que ante todo era preciso desembarazarse de esta banda. Todo líder obrero que utiliza a elementos del lumpenproletariado para su guardia personal y que se apoya en ellos, demuestra con este solo hecho que es un traidor al movimiento.”*

K. Marx, F. Engels: *La social-Democracia Alemana*, 1871.

*Hay que hacer filmes políticos.*

*Hay que hacer políticamente los filmes.*

*Hacer 1 es comprender las leyes del mundo objetivo para explicar el mundo.*

*Hacer 2 es comprender las leyes del mundo objetivo para transformar activamente el mundo.*

*hacer 1 es describir la miseria del mundo.*

*hacer 2 es mostrar el pueblo en lucha.*

Jean-Luc Godard, *Que faire?* Enero 1970.

Observar los modos de tratamiento del Lumpenproletariado en el cine de *avant-garde* permite considerar tres desafíos: interrogar la noción de “Motivo”, que pertenece al vocabulario metodológico fundamental de la iconología, entonces del análisis de imágenes; poner en circulación obras a menudo incomprendidas, incluso desconocidas y de todos modos poco abordadas; pensar la responsabilidad y las potencias del cine en su dimensión colectiva y pública.

**I. MISERIA Y CIRCUITO SIMBÓLICO.**

¿Qué es un miserable? Consiste en un individuo que pertenece a sub-proletariado. El sub-proletariado se opone al proletariado en lo siguiente: es la clase que no trabaja, o muy esporádicamente, o bajo formas de trabajo que no se establecen a partir del derecho del trabajo en el contexto de su época. Esto concierne, por ejemplo, hacia fines del siglo XIX, a los traperos <sup>1</sup> o actualmente la población de vive del reciclaje de desechos en los vertederos del Tercer-Mundo.

Ahora bien, explicitémoslo, el miserable no es un ser excluido de la sociedad, sino un ser que le permite a ésta funcionar. Y esto de distintas formas:

-Como reserva permanente de fuerza desocupada (necesidad del desempleo para el buen funcionamiento de las relaciones de fuerza en el mundo del trabajo);

-Como definición de lo más bajo de la sociedad, que se muestra necesariamente relativa (un “pobre” en un país del Primer Mundo no es equivalente a un pobre en un país del Tercer Mundo);

-Como amenaza simbólica: el pobre es un contraste, la imagen de la condición de la cual hay que escapar, y para ello obedecer a los circuitos sociales – escuela, educación, formación, principio de mejora material del nivel de vida...

Uno de los pensadores que desarrolló las primeras ideas sobre la función simbólica del Pobre en la sociedad es Georg Simmel, a propósito del cual Walter Benjamin seguía un seminario en Berlín – él quizás es a quien Benjamin debe su particular sensibilización en torno a la cuestión del vagabundo en los poemas de Baudelaire-. En un texto muy denso, el capítulo VII de la obra *Sociología, estudios sobre las formas de socialización* cuyo título es “El Pobre” <sup>2</sup>, Georg Simmel elabora muchas proposiciones fundadoras, que inspiran a Benjamin, pero también a Bronislaw Geremek o a Jean-François Laé en su artículo “Une Quote-Part: désir des pauvres” (compilación bajo la dirección de Arlette Farge, *Sans visages* <sup>3</sup>). Estas son siete de las proposiciones de Georg Simmel:

#### **La caridad concierne al donador, no al pobre**

*“Cuando Jesús dice al joven rico ‘da tus bienes a los pobres’, no se preocupaba manifiestamente de los pobres, sino solamente del alma del joven, y esta renuncia no es sino el medio o el símbolo de su salvación. Más tarde, la limosna cristiana es del mismo orden: no es otra cosa que una forma de ascetismo, o una “buena obra” que mejora la suerte del donador en el otro mundo” (p. 457).*

Dicho de otra forma, para el rico la limosna es una inversión, e incluso una triple inversión: en su salvación, en la paz de su conciencia y en la paz social.

#### **La Asistencia social concierne la sociedad, no al pobre**

El sentido de la Asistencia social *“es precisamente atenuar ciertas manifestaciones extremas de la diferencia social, lo suficiente para que esta estructura pueda continuar descansando sobre ésta. Si ella estuviese fundada en el interés del individuo pobre, no habría en principio ningún límite a la transferencia de riquezas en su beneficio, hasta que la igualdad sea alcanzada; pero como en lugar de ello la ayuda a los pobres se hace bajo el interés de la sociedad en su conjunto –de la esfera política, familiar, o de toda otra determinación sociológica– no tiene ninguna razón de ser más generosa hacia el sujeto, cuantitativamente o cualitativamente, que aquella exigida por el mantenimiento de la totalidad en su status quo” (p. 457).*

De hecho, no existe ninguna razón para no decidir transferir el 10% de la riqueza nacional a los pobres con el fin de que no lo sean más. Si el objetivo de la sociedad fuese asegurar el bienestar de sus miembros, no habría nada más legítimo y fácil. Pero no, y un sinónimo de “miserable” lo dice bien: los pobres son “desfavorecidos” (p. 458).

#### **1. La exclusión jurídica del pobre**

*“El Estado tiene el deber de asistir al pobre, pero eso no implica que el pobre tenga el derecho de ser asistido” (p. 459).*

Simmel resume este proceso bajo el término de “teleología social centralista” y extrae la consecuencia: una esquizofrenia entre verdaderos y falsos fines, es decir entre “alivio individual de la miseria individual” y preservación *de facto* del orden social gracias a la exclusión de algunos de sus

miembros. La constatación de una tal *esquizofrenia* nos introduce a este admirable pasaje: “*el alivio de la miseria subjetiva es una finalidad tan categórica para la sensibilidad, que es una victoria inédita para una unidad social. Destituirla de esta posición de última instancia y hacer de ella una simple técnica de fines supra-subjetivos, una forma de tomar distancias con el individuo, que, cuan discreto sea al exterior, es despiadado y más radical en su frialdad y en su abstracción*” (p. 459).

#### **4. El pobre como revelador de la negatividad de comportamientos colectivos**

“*La ayuda a los pobres reducida al mínimo tiene un carácter objetivo. Se puede fijar materialmente lo necesario para impedir la degradación física con una certeza casi total*” (p. 476).

La ayuda autoriza una determinación estrictamente cuantitativa de los niveles de pobreza, y la preservación de la sobrevivencia física lleva a aquello que más tarde Foucault llamará lo biopolítico, una captura absoluta del cuerpo por la ley del control social.

#### **5. Relación constituyente del pobre con la sociedad. La sociedad necesita pobres**

“*La relación de la colectividad con el pobre es una función formal tan socializante como aquella del funcionario con el contribuyente*” (p. 482). Es el socorro lo que determina al pobre. “*Se es pobre cuando se es socorrido*” (p. 487). Esto remite a otro sinónimo de “miserable”: el indigente.

#### **6. Relación proporcional entre buena conciencia / mala visibilidad**

“*Se puede observar que el crecimiento general de la comodidad material, la consolidación de la vigilancia policial, y sobre todo la conciencia social que, combinando extrañamente la buena y la mala sensibilidad, no ‘puede soportar’ ver la pobreza –todo esto obliga cada vez más a la pobreza a querer esconderse*” (p. 489).

Las definiciones “sociologizantes” participan de una edulcoración social de la miseria. Este trabajo de domesticación de lo intolerable no escapa a los interesados, como testimonia el comentario de un encuestador lanzado al voleo en el metro, entre *Opéra* y *Richelieu-Drouot* el 11 de febrero del 2005: “en los medios de comunicación y para los seres sensibles, los llamamos ‘los excluidos’ pero de hecho son vagabundos <sup>4</sup> que es lo mismo”. Quizás se equivoca de un punto de vista sociológico (el *clochard* no es el excluido por excelencia y no es necesariamente un excluido) pero tiene razón de un punto de vista estratégico: se rebautiza para rechazar (*refouler*).

#### **7. Relación proporcional entre mala visibilidad / debilitamiento de pobres**

“*Y esta tendencia, aísla los pobres los unos de los otros, les impide percibirse como una capa social solidaria, de un modo más profundo que aquel de la Edad Media. La clase de los pobres, en la sociedad moderna en particular, es una síntesis extremadamente curiosa. Su importancia y su situación al interior del cuerpo social le confieren una gran homogeneidad, pero las características individuales de sus elementos se la retiran completamente. Es el término común de los destinos más diversos, personas que vienen de todo el espectro de las diferencias sociales desembocan en ella, y no hay transformación alguna, de evolución, de exaltación o de declive en la vida social que no deposite un sedimento en la clase de los pobres como un estanque*” (p. 489). Otro sinónimo: los *desclasados*.

Así, el pobre asegura un sinnúmero de funciones sociales que, a la inversa, determinan su propia invisibilidad social. Se le presentan tres alternativas:

- Recibir una asistencia, sobrevivir y participar al buen funcionamiento del orden que lo desclasa.
- Rechazar la asistencia, no sobrevivir y reencontrar la sociedad en el momento de su muerte: cementerios de indigentes, sepulturas colectivas anónimas <sup>5</sup>.
- Rechazar la asistencia, asegurar su subsistencia, entrar en el mundo criminal –donde se trama la representación colectiva del lumpenproletariado como clase *criminógena*.

Podríamos resumir estos fenómenos así:

- Ser pobre es ser completamente determinado por el exterior.

-Este “extrañamiento” de la identidad se manifiesta de un modo triple:

Como anonimato.

Como invisibilidad social,

Como confusión general de los diversos estatus del pobre a un estatus cuantitativo (el sintagma “bajo el umbral de la pobreza”)

-De un modo general, desde el punto de vista de esta exterioridad, ser pobre es ser culpable.

El pobre plantea el problema de la fuerza política en el contrato social y su figura nos indica cómo podemos ser víctimas de un contrato.

Frente a este funcionamiento simbólico, ¿qué hace el cine de *avant-garde* en oposición a un cine de la dominación encargado de asegurar el buen funcionamiento del control social? Rechaza la obcecación, el ángulo muerto, busca lo frontal, la confrontación, el cuerpo a cuerpo. Se sitúa frente a “lo irrepresentable”, en el sentido utilizado por Arlette Farge : “el pobre irrepresentable”<sup>6</sup>. Este cine no admite las definiciones y los guiones legados por el orden que discute. Rechaza una supuesta “buena distancia” con su tema, con su problema. Aniquila las distinciones rutilantes entre razón y emoción. Encuentra mil formas de gritar, mil formas de argumentar en imágenes y sonidos, mil formas de pensar la crueldad social. El cine de *avant-garde* trabaja<sup>7</sup>.

## II. ¿QUÉ PUEDE EL CINE QUE QUIERE ALGO?

No se trata aquí de una historia de las representaciones. De Charles Chaplin a Pier Paolo Pasolini; de Luis Buñuel (*Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1932) a Jorge Furtado (*La isla de las flores*, 1989); de *The Illegal* de Robert M. Jung, filme clandestino sobre los clandestinos mexicanos (1976) a George Romero (la trilogía crítica de los Muertos Vivientes); de Dimitri Kirsanoff (*Ménilmontant*, 1926) a Yasujiro Ozu (*Un albergue en Tokio*, 1935); de Jean Renoir (*La vendedora de fósforos*, 1928) a Aki Kaurismaki (*El hombre sin pasado*, 2002); de la *Hunger* de la Workers Film and Photo League (1932) a la « galería de hambrientos » a través de la cual Glauber Rocha describía el conjunto del Cinema Novo<sup>8</sup>, de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino (1966-68) a *Nyamanton/La Lección de las basuras* de Cheik Omar Sissoko (1986); incluso si continúan siendo ultra-minoritarias en términos de producción y más aún de difusión, son numerosas las películas que abordan la condición ordinaria, masiva y dramática de la humanidad, a saber, la miseria y el hambre. Algunas películas cruciales desde este punto de vista, ya han sido estudiadas magníficamente: los análisis de Laura Vichi sobre *Misère au Borinage* de Henri Storck y Joris Ivens (1933) en su obra *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social* (2002); o la obra colectiva *Cinéma Wallonie Bruxelles : Du documentaire social au filme de fiction* (1989), editado por Roger Mounèje (Roger Bronckaert), a propósito de la película de Paul Meyer, *Déjà s'envole la fleur maigre* (1959).

Aquí se indicarán cuatro gestos artísticos principales, esos gestos que definen una comunidad especulativa, un territorio intelectual, sin olvidar los recortes económicos, institucionales, tecnológicos y culturales, sino que se muestran capaces de emanciparse de ellos. Estos cuatro gestos críticos consisten en:

1. Describir y contestar el orden simbólico
2. Identificar y diferenciar (dar un rostro a los « sin rostro », según la expresión de Arlette Farge);
3. Interrogar la definición del pobre;
4. Metamorfosarse al cine en sí mismo, en el sentido de que éste no se considera como externo a las relaciones de fuerza simbólicas, y que en un mínimo (un mínimo deontológico), rechaza su propio estatus de regulador social, de pacificador e incluso de emoliente político, y para contribuir a cambiar el orden de las cosas, comienza por pulverizar el orden del discurso.

### 1. Contestar el orden simbólico

Es un estado social el que determina un estado de las imágenes. Que a las clases dominantes corresponden imágenes dominantes, es lo que había empezado a demostrar la obra maestra de Alberto Cavalcanti quien, a partir de esta constatación, afirmaba la potencia crítica del cine y quien por sí mismo programó un trozo inmenso de la *avant-garde*.

**Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures (Nada más que las horas)*, Francia, 1926, 42', 35mm, b&n.**

Este ensayo inaugura la constelación de las “sinfonías urbanas” que florecen a finales de los años veinte. Su primer gesto consiste en experimentar los medios de destruir las imágenes dominantes: borrarlas, desgarrarlas, horadarlas, detenerlas, reemplazarlas. No hay que sustituirlas por otra imagen, sino por imágenes que sean necesariamente múltiples. El prólogo de la película es una serie de múltiples lienzos, múltiples firmas, infinidad de ojos sobreimpresos.

¿Por qué hay que hacer otras imágenes y por qué hay que hacerlas de otra manera? El film es claro: por causa de la miseria. Desgarrar las imágenes dominantes, esto guía al plano de la figura conductora de la película: una mendiga anciana, que al comienzo apenas se distingue de la callejuela por la que erra dificultosamente. De manera radical, *Rien que les heures*, renueva las relaciones entre cine y ficción, entre abstracción y figuración, e incluso entre motivo y sujeto (la muerte de una protagonista es abordada a través de la destrucción de los negativos). En fin, el film inventa una política del desecho; fue realizada sobre fragmentos de película, entre dos rodajes comerciales.

**La tierra quema de Raymundo Gleyzer, Argentina/Brasil, 1964, 12', 16mm, b y n.**

El cineasta argentino Raymundo Gleyzer consagra uno de sus primeros documentales al nordeste brasileño. Aquí, todo es seco: la tierra, los pozos, la sintaxis visual, el comentario, estrictamente factual. “En Brasil, un 80% de las tierras pertenece a un 2% de la población.” “Aquí, en el polígono de la sequedad, donde viven 23 millones de personas, un niño muere cada 45 segundos, 2040 por día...”. Gleyzer escenifica sobriamente la partida de una familia que se ve obligada a abandonar su casa en ruinas producto de la ausencia de lluvias para dirigirse al pueblo. Padre, madre, los niños sobrevivientes (cuatro de once), acaban en una acera, mendigando –ya ni siquiera un poco de dinero– sino agua.

En 1971, Raymundo Gleyzer, miembro del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), funda el colectivo Cine de la Base. Rueda películas de ficción, entre ellas, *Los traidores* (1973), sobre la corrupción de los responsables sindicales peronistas. En 1976, es secuestrado, torturado y asesinado por la junta militar en el poder.

En el último plano de *La tierra quema*, sobre la acera en que lo había abandonado su familia despojada de todo, un niño pequeño se apropia de un retrato de Cristo que descansa sobre el escaso equipaje. Se voltea hacia el muro. La imagen pasa al negativo.

## **2. Identificar y diferenciar**

El pobre se encuentra “fuera de toda figuración social”, según la expresión de Arlette Farge. En principio, nada pertenece más sustancialmente al cine que el trabajo de las formas descriptivas, nada debería ser más fácil que describir un cuerpo, gestos, un rostro, una voz, una palabra. Nos encontramos entonces ante un problema fundamental: ¿registrar equivale a representar? Mostrar las apariencias, describir las vidas, identificar, matizar, detallar, distinguir ¿es “representar”? La tarea se mide en base a dos exigencias. En primer lugar, encontrar un dispositivo estético como el cine escapa a lo compasivo. Dar una imagen, remitir por un lado su imagen al pobre y por el otro, al público, no debería convertirse en el equivalente simbólico de la caridad fiduciaria.

No dar una imagen como se da limosna, so pena de reducir el cine a una coartada sentimental, cerrojo tranquilo de la buena conciencia colectiva. Luego el “salvajismo” evocado por Marx debe ser atribuido, por lo tanto, no al pobre, sino a las causas de la miseria.

El cine de *avant-garde* aportó muchas soluciones a estos problemas de estética fundamental, todas insuficientes, todas valiosas. Éstas son algunas de ellas:

**Peter Weiss, *Ansikten I skugga (Rostros en la sombra)*, Suecia, 1956, 14', 16 mm, b y n.**

Antes de esta película, Peter Weiss (futuro autor de *Marat/Sade*, y de **Notas sobre la vida cultural en la República democrática de Vietnam...**) realiza filmes experimentales post-surrealistas esencialmente consagrados a fantasmas privados y familiares. De pronto, *Rostros en la sombra* se sumerge en la descripción de la realidad política. En lo que concierne a esta evolución, se puede emitir la hipótesis de que el encuentro con el cineasta marxista y sartriano Edouard de Laurot será decisivo.

Al igual que *Rien que les heures*, película comentada por Peter Weiss el mismo año (1956) en su libro *Cinéma d'avant-garde* <sup>9</sup>, *Rostros en la sombra* se organiza según el principio de la jornada. Se trata de quedarse en lo más simple de las formas descriptivas, lo más simple entendido en el sentido de lo clásico, es decir, respetando el principio familiar de la unidad de tiempo y de acción. La película se aboca a seguir las andanzas de los vagabundos en Estocolmo a lo largo de un día, sin comentario, sin un punto de vista que sobresalga, sin explicación. Lo que propone la película está reflejado en su título: buscar los rostros, restituir la sombra de la cual no pueden despojarse. La no-individualización de las figuras impide lo compasivo: cada acto (despertarse, levantarse, ir al baño en la calle, fumar, beber...) al estar distribuido en diversos cuerpos, hace que los vagabundos sean tratados como representantes de un estado más amplio; la jornada aparece desde entonces como alegórica, y se consagra a la repetición y a la propagación. El carácter iterativo y sintético del tratamiento de la miseria combina así una descripción mínima con una vocación cuasi-etnográfica (el registro estricto de gestos), respeto por los sujetos filmados (no son sometidos a ninguna indagación en tanto individuos) y afirmación política (la dimensión colectiva y simbólica de la película, construida como simple muestra descriptiva en el océano de la pobreza).

**Holger Meins, Oskar Langenfeld. 12 Mal (Oskar Langenfeld. 12 veces), RFA, 1966, 13', 16mm, b y n.**

La película bosqueja un retrato en doce momentos, doce escenas numeradas, de un pobre, Oskar Langenfeld, de quien lleva el nombre la película. La película muestra la soledad de su protagonista, pero aquel se junta con amigos, vive en un hogar de acogida, toma el té con una mujer... Holger Meins propone un tratamiento inverso a los efectos esperados: a contracorriente del miserabilismo, describe los efectos de máxima socialización en el marco de una de-socialización total. A lo largo de la película, el sufrimiento es reprimido por cada uno de los gestos que muestran lo contrario de una búsqueda de mantenimiento, pero se impone en el rostro devastado y agotado de un hombre mayor.

La película homenajea este rostro a través de una búsqueda plástica y formal inspirada en *Vivir su vida* de Godard (quien se inspira de la organización narrativa de *Fioretti* de Roberto Rossellini –la gran tradición de la caridad cristiana se actualiza súbitamente aquí– sin que Meins necesariamente haya tenido consciencia que su lejano modelo literario se remontase a las “pequeñas flores” de la vida de François). Pero la organización formal apunta a fragmentarse aun más, como radicalización el carácter crecientemente discontinuo y breve del sainete afirma el carácter lacónico de la descripción. De manera radical, la codificación de la película demuestra una inversión genial: a través de una voz *en off*, el cineasta le enseña a Oskar a decir “mierda...mierda”, le inculca la revuelta que apasiona a la nueva generación frente a la guerra de Vietnam. La generación de Holger va a reparar los crímenes cometidos por la de Oskar, ancestros culpables de la adhesión al nazismo, completamente desacreditada como generación.

No se puede dejar de inscribir esta película de egreso de escuela en el recorrido global de Holger Meins. A pesar del éxito ejemplar de la película, el autor no pudo atenerse al largo camino del trabajo con las representaciones, y escogió la vía corta de la lucha armada. Holger Meins, al pasar a la RAF <sup>10</sup>, pasa al acto y demuestra que el cine, ya sea por vía de la crítica social o por la crítica de la representación, no puede satisfacer la necesidad de revolución.

Conviene releer el respeto y la crítica presentes en *Oskar* a la luz de la radicalidad que va del pasaje al acto y, recíprocamente, releer la violencia de la lucha armada a la luz de la inteligencia y la sensibilidad que reinan en *Oskar*.

**Lionel Soukaz, WWW.WEBCAM, Francia, 2005. 45', video, color.**

En el año 1980, Lionel Soukaz había realizado una película en X: panfleto vertiginoso contra la censura y por la libertad en todas sus formas, comenzando por la libertad sexual, en una anticipación genial de las prácticas de escritura visual actuales, *Ixe* hibridaba Super-8, 16 mm, video, televisión, filmaciones, doble pantalla y mezclas sonoras, con una energía torrencial que buscaba confundir los

cuerpos masculinos, los íconos, los afiches, las caricaturas, los travestismos reales y los reflejos de las máscaras sociales... En 2005, es decir, una generación más tarde, Lionel Soukaz realiza una película en W: es *WWW.WEBCAM*, una nueva reflexión existencial sobre el deseo, las fantasías y la invasión de nuestra vida por las imágenes. Durante treinta minutos, *WWW.WEBCAM* se desarrolla en una pantalla de computador filmada de manera que ocupe todo el encuadre, en split-screen –algo ordinario en nuestro cotidiano– donde entran a través de pequeñas ventanas parpadeantes un número infinito de cuerpos, de gestos, de iniciativas, de tentativas de comunicación. Conectado día y noche a un sitio gay, el propietario del computador, que se queda silencioso y casi siempre fuera de campo, mira desfilar las siluetas, las prácticas y los invitados sexuales. A veces un diálogo escrito en la parte baja de la pantalla, a veces los bocetos de conversaciones orales. Sin romper la continuidad, la pantalla proporciona siempre nuevos hombres, nuevos gestos, nuevos orgasmos. Población sin límites de ese mundo virtual sin fronteras. El espectáculo de los cuerpos que se ofrece podría no cesar jamás. De pronto, entrando por una de las ventanas pequeñas, volviendo por otra, mostrando su habitación, luego su cabeza, después su escritura, su voz, una silueta se impone e invade toda la pantalla. Es Emmanuel, tiene 24 años, hace *tags*, su nombre de grafitero es Tripak, bebe, fuma, no trabaja, hace todo lo que no se debe hacer, tiene problemas con la policía. De pronto, milagrosamente, está allí, en el espacio real, al lado del hombre del computador. Está allí, y en vez de miedo, Lionel le abre los brazos y le da todo.

Tripak es el pueblo que sobrevive, el pueblo en lucha, uno por uno, uno por todos, donde sea que esté, con las armas del que no tiene nada, su lengua, su cerebro.

“Dar testimonio de mi época y de mis amigos, amar se convierte en un acto de resistencia en una sociedad donde el ser es negado, reducido a su poder de compra, o sino desechable. Consumidor o consumido. Cuento con el ser para rechazar la suerte que se le ha reservado.”<sup>11</sup>

### 3. Interrogar la noción misma de pobre

En sus primeros escritos económicos (1844-48), Marx construye el concepto de pauperismo. El capitalismo tendería no a enriquecer la nación, sino a pauperizar a la clase obrera. “Lejos de ascender con el progreso de la industria, el obrero moderno desciende más abajo incluso de las condiciones de su propia clase. El obrero se transforma en un *pauper*”<sup>12</sup>

Marx establece entonces un abanico de los diferentes estatus de la pobreza: la pobreza “fluida” que consiste en “fabricar supernumerarios” para mantener la amenaza sobre los salarios; la pobreza “latente”, que corresponde al sub-empleo agrícola, característica de las áreas y regiones dominadas, es decir, las colonias; la pobreza “estancada”, que abarca la parte de la clase obrera empleada de manera irregular, los trabajadores a domicilio, etc. En cuanto al “pauperismo” propiamente dicho, reúne la masa de quienes no pueden valorizarse como fuerza de trabajo: discapacitados, enfermos, obreros subempleados, viudas...<sup>13</sup>.

A su vez, algunas películas han tratado la cuestión del mantenimiento de la pobreza, y entonces a la vez la crueldad colectiva y el atentado a la integridad hasta lo más profundo de la organicidad. Una violencia donde la responsabilidad se disuelve en los mecanismos de delegación del poder económico y político, y cuya potencia mortífera produce algunas centenas de Hiroshimas silenciosas cada año, exige nuevos regímenes figurativos.

**Mounir Fatmi, *Embargo*, Marruecos, 1997, 7'30, video, color.**

El poema visual de Mounir Fatmi, videasta y artista plástico, asocia por montaje alternado y sobreimpresiones de planos de platos vacíos sobre los cuales caen tenedores y cucharas torcidas como si fuesen el vientre de aquellos que tienen hambre; y todo un repertorio iconográfico de cuerpos radiografiados, de planchas anatómicas, de órganos en trozos. En 1997, *Embargo* afirmaba, en imágenes y sonidos, el sufrimiento del pueblo iraquí que sufría en carne propia el castigo político que iba a sus dirigentes, el terrorismo del cual son prueba las instituciones internacionales responsables de tal decreto, el reino de la injusticia elevado al rango de estrategia política, la corrupción moral en la cual se engendra el embargo. Mounir Fatmi escribía entonces: “¿Cómo vive un cuerpo privado de alimento? *Embargo* es un video autopsia, una fibroscopía que atraviesa el cuerpo, desde el cerebro hasta el ano, mostrando que el embargo es el verdadero golpe quirúrgico, que el embargo es un asesino en serie. En efecto, la comunidad internacional no ve los daños que el embargo puede causar

en una población. Veintisiete países han sufrido o siguen sufriendo aún, diferentes tipos de embargo: desde Angola hasta Cuba, desde Chipre a Sudán, desde Vietnam a Yemen, etc... Hoy en Irak, un niño de menos de cinco años muere cada ocho minutos de enfermedades o de desnutrición, por falta de alimentos y de medicamentos. Desde hace años, los pueblos soportan esta 'fatwa' internacional impuesta en nombre de la condena a sus regímenes, que ellos no han escogido. Una medida que no ha hecho sino reforzar el poder de los dictadores que controlan la distribución de los víveres”.

*Embargo* describe exactamente lo que es un cuerpo político: aquel de la explotación integral, al punto de emparentarse con una forma de antropofagia diferida. La sobreimpresión de la imaginaria médica con los planos de tenedores y los platos vacíos concentra en una iniciativa visual la explotación integral del Tercer Mundo por el Primero. La película de Mounir Fatmi se emparenta con una visión de Louise Michel: “¿No es un crimen esperar mientras que millones de seres son aplastados bajo la rueda de la miseria como trigo humano, como uvas prensadas? Es bajo esta forma que el mundo burgués come su pan y bebe su vino<sup>14</sup>”.

Casi diez años después de la película, en el 2005, los diarios comenzaron a reportar públicamente los hechos que conducen a la antropofagia económica en la cual consiste el embargo, tal como Mounir Fatmi ya lo había argumentado en imágenes. Recordemos estos hechos, despluguémoslos al lado de la película, ellos constituyen el subtexto local que permite que la película garantice la generalización alegórica. El escándalo alrededor del programa *Petróleo por alimento* de las Naciones Unidas ha entrado en una fase judicial el día jueves 14 de abril. La justicia federal americana ha anunciado en Nueva York la inculpación de varias personas entre las que figuran tres dirigentes de la sociedad tejana Bayoil, sospechosos de haber pagado millones de dólares de sobornos al régimen de Saddam Hussein. El estadounidense David Chalmers y el búlgaro Ludmil Dionishev han sido arrestados en su domicilio en Houston, Texas, y el departamento de justicia ha pedido la extradición del tercer asociado, el británico John Irving.

Según el procurador federal de Manhattan, David Kelley, quien ha dado una conferencia de prensa, los tres hombres han ayudado al gobierno iraquí a corromper el programa *Petróleo por alimento* pagando sobornos a las empresas y a los bancos controlados por el régimen de Saddam Hussein. Según los investigadores, Bayoil ha tenido un rol de *pivote* al fijar precios muy bajos al petróleo comprado, lo que permitía transferir enseguida discretamente las comisiones a Bagdad y obtener además beneficios sustanciales. “En lugar de hacer llegar la ayuda a las personas que más la necesitaban, lo que era el objetivo del programa, los acusados facilitaron la transferencia de dinero a empresas-pantalla, creadas por el régimen de Saddam”, ha explicado el señor m. Kelley<sup>15</sup>”.

En 1997 nadie conocía estos hechos. Estos se encuentran todos en *Embargo*. Se encuentran allí no a través de palabras o cifras, sino en la nitidez de las imágenes y de los sonidos, en la certeza crítica del acto de creación en Mounir Fatmi. Contrariamente a lo que se nos quisiera hacer creer, el arte no refleja el mundo, sino que anticipa las verdades, incluso las más factuales, que no pueden decirse en él.

**Raoul Peck**, *La ganancia y nada más que eso o (reflexiones abusivas sobre la lucha de clases). Le profit et rien d'autre ou (réflexions abusives sur la lutte des classes)*. Francia, 2000, 57', video, color.

*Le profit et rien d'autre* del cineasta haitiano Raoul Peck, es una película muy tranquilizadora: nos prueba que las obras maestras pueden venir de todas partes, incluso de la televisión, esta vez a la altura de las ambiciones humanistas que le había fijado Roberto Rossellini. Difundida en el marco de una serie titulada « La bolsa y la vida », el ensayo de Raoul Peck busca transmitir algunos instrumentos para comprender y poner en perspectiva los mecanismos y los efectos de la globalización, en el cambio de milenio, once años después de la caída del muro de Berlín.

La reflexión se despliega a partir de un aquí y un ahora muy preciso: Haití, y más precisamente Port-à-Piment, es decir, “un país que no existe” (así lo canta el narrador a la manera de un poeta melancólico). Haití, en efecto, no existe económicamente, sino a título de un síntoma desatendido de la catástrofe continua que representa la globalización para los pueblos del Tercer Mundo. “Vengo de un país que según las estadísticas no existe. Vengo de un país donde las cifras ya no quieren decir nada. Bill Gates posee 50 mil millones de dólares, es decir, el PNB de Haití de los próximos treinta años”<sup>16</sup>. Frente a la miseria, frente a la ausencia de cualquier alternativa ante el capitalismo, frente a



“la barbarie del mercado”, frente a la desproporción patológica que volatiliza el principio de la “condición humana”, el narrador realiza pacientemente las preguntas elementales. Y para comenzar, concretamente, deontológicamente, “¿por qué hacer filmes?”. Viene una respuesta, inmediata: “porque es más conveniente que quemar coches”. (Y uno piensa entonces, enseguida, en Melvin Van Peebles que en *Sweet Sweetback Baadasssss Song*, en 1971, quemaba coches para poder hacer su película, dedicada a la causa negra).

Pero la verdadera respuesta se despliega a escala de todo el film, e insiste en la invención de la ocupación del tiempo, una hora potencialmente compartida en una temporalidad pública. ¿Cómo invertir el tiempo de una transmisión? ¿Cómo indicar todo lo que es crucial, útil y que jamás ha sido dicho durante 57 minutos de difusión civil? ¿Y esto aún cuando “visto de Port-à-Piment, la descripción del mundo real parece una cosa bastante irrisoria”? A partir de una estructura inspirada de una *villanella* o un rondel (formas fijas de canciones que consisten en la repetición de ciertos versos en un orden diferente) *Le profit et rien d'autre*, entrelaza ligeramente algo que podríamos llamar misiones temporales:

- Hacer del conflicto una sintaxis. *Le profit et rien d'autre* recopila imágenes provenientes del mundo entero, Estados Unidos, Haití. Europa. Utiliza también todas las formas de imágenes en circulación que existen hoy: analógicas, fílmicas, digitales, videos, gráficas, fotográficas, juegos de video, imágenes del presente, imágenes de archivo, imágenes documentales, imágenes de ficción... el material concreto de un ensayo que toma como punto de partida la colusión entre la economía virtual y la sociedad del espectáculo. Se trata de hacer circular estos bienes inmateriales de manera tan fluida como circulan los capitales, pero no para fundirlas y multiplicarlas unas con otras, sino al contrario: para afirmar, cada vez que aparece una de ellas, su diferencia irreductible con todas las demás.

- Una hora de contra-información. ¿Qué palabras, qué imágenes, para decir una vez otra cosa? Entonces la película, con la ayuda de varios economistas, sociólogos e historiadores, explica tranquilamente lo que nunca se oye en la televisión, pero muchas veces tampoco en el cine : “el totalitarismo del capital“, el país “que técnicamente no existe, vendido por un puñado de dólares como los  $\frac{3}{4}$  del planeta”, los países “donde uno vende sus órganos al mejor postor”, la responsabilidad de los “filibiusteros de los fondos de pensiones”, los festejos en 1989 “para celebrar la renuncia a la felicidad de todos”, el mercado, del cual “se nos quisiera hacer creer que existe para satisfacer las necesidades: pero es falso; existe para satisfacer la demanda solvente”, la falsa idea de que “el mercado es regulador, cuando la historia muestra todo lo contrario, que la invención de un mercado (hoy el mercado del agua, del aire, de la contaminación) es siempre destructor”, el carácter histórico (y por lo tanto relativo) del “imaginario social económico”. En suma, se trata de mostrar que “la economía es política”, y que por lo tanto no se trata de una “fatalidad”. Habría que citar todo, hay que ir a leer todas las fuentes.

- Instalar una trampa visual. En la imagen: vista desde muy alto, la plaza de un centro de negocios, podría ser La Défense, o Brasilia, no importa. En el audio: “40.000 niños mueren cada día en el Tercer Mundo. (...) Los países pobre ya han devuelto más de cuatro veces el monto de su deuda que no tiene fin. (...) 40.000 niños... uno cada dos segundos”. Y los transeúntes desaparecen, hemos vivido el tiempo de la muerte.

- A pesar de las evidencias y lo hábitos, rechazar el olvido. El narrador reconoce esos momentos de acomodamiento colectivo según los cuales la opinión, confrontada a una miseria endémica o acentuada por una catástrofe, se indigna y luego renuncia, o delega; o se desalienta, o pasa al desastre siguiente. Es la cantinela del cinismo integrado: “Pienso en ello y luego lo olvido, así es la vida, así es la vida”. A saber, el rol somnífero de los medios: agotado, “frente al televisor, el espectador posterga la revolución para más tarde”. Contra el olvido, emblemático por las olas en la playa que abren y cierran la película, *Le profit et rien d'autre* trabaja la repetición, la insistencia tranquila, y sobre todo, la melancolía atormentando más que cualquier afirmación.

- Trabajar por un instante. Si no reinara más que la melancolía, tal vez valdría la pena callarse. Pero son las enseñanzas de los maestros las que desfilan en fotografías en blanco y negro, Robert Bresson, Orson Welles, John Cassavetes, Chris Marker, en la banda de audio, para qué sirve el cine, ni más ni menos, tanto compromiso por nada », o más bien para esto, esta nada tan preciosa: “algunos segundos de lucidez a través de una ventana”.

*Le profit et rien d'autre*, panfleto meditativo, crea flujos temporales diferenciales con una clara prodigalidad. Ritmo de la demostración, tiempo de la argumentación, relámpago de la comprensión, oleaje de la resonancia. Eisenstein había proyectado filmar *El Capital*. Para *La Sociedad del Espectáculo* (texto y película) Guy Debord ha desviado un buen número de textos de Marx<sup>17</sup>, Gil Wolman se sirvió juiciosamente de su ejemplar del *Anti-Dürhing* de Engels en su fresco *Dühring Dürhing*, que es filmado luego para *L'Anticoncert* (1982, 75'), Jesse Drew realizó una ilustración brillante del *Manifiesto comunista* (*Manifestoon*, 1996, 8'). Pero *Le profit et rien d'autre* es tal vez la película más marxista del último siglo, en el sentido en que Marx reivindicaba el movimiento del pensamiento crítico y no desde una plataforma doctrinaria.

#### 4. Metamorfosis del cine por sí mismo

*Looting for Rodney*, de Ken Jacobs, Estados-Unidos, 1994-1995, 3', 16 mm, b&n/color, 3D.

Aquí se trata de inventar el panfleto plástico más puro y radical, en el sentido de un retorno a los parámetros elementales del cine. Ken Jacobs ha consagrado una gran parte de sus investigaciones a las relaciones que el cine es capaz de establecer entre tres de sus ejes fundamentales: superficie y profundidad: continuo y discontinuo; imagen efectiva e imagen inferida.

En *Looting for Rodney*, el montaje se hace instrumento de un desgarro, realiza un *corte* encargado de afectar una relación fundamental: causa y efecto. La película yuxtapone dos planos que se oponen plásticamente. En primer lugar, una imagen de archivo de los años treinta, un plano fijo, en blanco y negro, que muestra un grupo humano que ocupa verticalmente el plano, hombres negros americanos posando delante de una cámara. Después, un plano documental contemporáneo en color, un largo travelling lateral que describe la devastación urbana después de los motines que siguieron a la difusión de la paliza a Rodney King por parte de la policía de Los Ángeles. Un comentario de Ken Jacobs describe ese plan: "Visitamos L.A. Justo después de los motines de 1992, y yo filmé los negocios quemados y destruidos, colgando desde la ventana de un coche que circulaba lentamente, bajo las amenazas y los insultos de los habitantes de estas calles. El "Rodney"- del filme- es por Rodney King, su paliza por parte de la policía de L.A. grabada al paso por un videasta amateur y difundida en todo el mundo, había gatillado motines que provocaron la destrucción de numerosos comercios de coreanos que se habían atrevido a servir a los negros pobres entrampados en sus barrios sin barrio. Rodado con un filtro Pulfrich, la escena está por completo en 3D".<sup>18</sup>.

*Looting for Rodney* describe un desierto de humanidad. Al contraponer dos planos antitéticos (que cubren muchos de los parámetros plásticos propios del cine), Ken Jacobs disocia violentamente una *causa* (el primer plano, una humillación ancestral, tanto espiritual como material) y un *efecto* (el segundo plano, travelling sobre los resultados de las revueltas). Pasamos directamente de una injusticia a otra, de un desastre virtual a un desastre consumado, sin la satisfacción del mitín en sí mismo, sin el espectáculo de la explosión, por lo tanto, sin los beneficios de la catarsis. El *corte* afirma mucho. Por un lado, que la causa permanece inconmensurable a sus efectos, los atraviesa pero no los agota, los determina pero estos no la justifican en nada. Por otro lado, que la violencia es aún más violenta cuando permanece latente, celada en lo cotidiano de las relaciones sociales. Y aún más, que el cine debe adentrarse en la *falta* y el *abismo* para pretender restituir algo de la violencia concreta. Del *corte* que organiza el filme, brota el carácter irreparable y contagioso de la injusticia histórica. El principal antecedente de *Looting for Rodney* es probablemente *La Ricotta* de Pasolini (1963), el otro gran filme sobre el hambre, y que también tenía necesidad de radicalizar los antagonismos formales (b&n y color, in y off, alto y bajo etc.) para abordar la catástrofe ordinaria, el hambre devastadora, insaciable, que hace enloquecer, justifica todas las revueltas, todas las destrucciones, y exige que el cine se devore a sí mismo mientras siga hambriento de justicia.

*Timeless, Bottomless, Bad Movie*, Jan Sung-Woo, Corea, 1997, 144', DV/35 mm, color.

*Timeless, Bottomless, Bad Movie* organiza un montaje paralelo sistemático entre dos tribus callejeras: una banda de *teenagers* delincuentes y un grupo de vagabundos, en su mayor parte viejos. Una de las apuestas formales de la película consiste en confrontar dos economías de la representación: los jóvenes bajo el régimen de la gran ficción, trabajando la *desrealización*, el delirio, lo heterogéneo hasta transformarse súbitamente en dibujo animado burlesco; los vagabundos bajo el régimen de la captación documental, retomando un principio de realidad al que no deja de apuntar la película.

Entre los dos, se instala la representación de la Fábrica: rodaje, dirección de actores... se trata de exhibir la fabricación del film al afirmar su fracaso permanente, como lo programa su título: *Una mala película sin tiempo, sin fondo*. Lejos de los usos clásicos de la Fábrica como lógica reflexiva de desilusión, de distanciamiento, de reflexión, su empleo aquí consiste también en describir el trabajo de la película como algo frágil y amenazado, al igual que sus protagonistas: vagabundos y adolescentes.

Con conocimiento de causa, estos protagonistas, jóvenes o viejos, no poseen ningún *devenir*: ya sea que mueran rápido, incluso bajo nuestra mirada; o que se queden atrapados en el presente perpetuo de la sobrevivencia, en la inmovilidad miserable los deja pegados a sus aceras. Hay entonces que dar cuenta de esta intensidad, de esta economía existencial: figuras que se mueven en la fragilidad absoluta del instante. La solución adoptada por *Timeless*, *Bottomless*, *Bad Movie* consiste en centrarse en el gesto: la célula narrativa ya no es la escena, la peripecia, ni siquiera el acto, sino el movimiento humano, aquel que se marca por ejemplo cuando la película, en el curso de una secuencia de *bowling* abandona a los jugadores –que siguen con su interpretación, incluso sin ningún respeto de las reglas– para centrarse en las espectadoras, quienes, se contentan con moverse anárquicamente, sin propósito y sin razón, en un puro consumo corporal. La película puede de esta manera mostrar al mismo tiempo el presente efímero y su destrucción insoslayable, y poner toda su energía formal al servicio de lo volátil, de lo inútil. *Timeless*, *Bottomless*, *Bad Movie* reivindica una plástica del borrador, y eleva el borrador a rango de un ideal estético, y no por razones de simple provocación formal, sino a título de una exigencia moral: inventar una plástica de la precariedad.

*Bad Movie* representa un advenimiento y un triunfo del formalismo libertario. Frente a lo que aborda, la miseria, la muerte, la pérdida, la crueldad, la juventud apasionada en pura pérdida, la película elabora una exigencia: que el cine se vuelva lleno de angustia, o como aquí, loco de energía.

### ¿Conclusiones?

Toda representación es indispensable; ninguna es la correcta, ninguna basta por sí misma; ellas salvan la conciencia del cine, a falta de salvar los motivos de los cuales tratan, nos indican concretamente lo que el cine *puede* en tanto que investigación crítica:

hacer que la imagen sea insoportable, reprimida, denegada;

interrogar los lazos factuales e ideológicos entre dominación material y dominación simbólica;

transformarse él mismo en ácido social,

interrogar sus propios límites, sus fines, sus medios, su eficacia, su responsabilidad histórica. Lo que nos obliga a pensar en particular el recorrido militante de Holger Meins.

Es el trabajo mismo de la *avant-garde*, noción que hay que rechazar someter a una doctrina política, a una plataforma estética, a un espacio, a una proveniencia económica, cualquiera que sean y se sucedan en la historia. La *avant-garde* no pertenece a la intencionalidad o a determinaciones exteriores –sociales, económicas, ideológicas que la instrumentalizan e incluso la fabrican como una imagen de marca– si no que se elabora a la escala de su potencia crítica efectiva. Es por ello que la obra de *avant-garde* puede pertenecer tanto al circuito de las imágenes clandestinas como al de las imágenes de consumo masivo.

En todo caso, en el fondo, se trata de interrogar el motivo como “estado natural”: el motivo, a la manera de cualquier hecho, incluso el hecho científico, es una construcción simbólica, el producto de una elaboración histórica. Es allí entonces cuando se acartona y se transforma en evidencia, cuando pasa por un dato, que el cine en cuanto empresa heteroscópica, puede ponerse a trabajar y descubrir en él trazos de aproximación, de simplificación e incluso de falsificación.

Sobre otros motivos, más allá del tema de los miserables, algunas películas han procedido a ese trabajo de forma explícita y profunda, por ejemplo, el Groupe Cinétique, cuando relativiza la dimensión orgánica de la enfermedad en *Bon pied Bon œil et toute sa tête* (1978). En la medida en que tiene relación con elaboraciones simbólicas, el cine debe ser considerado, no solamente como un reflejo, como un síntoma o un instrumento, sino como un agente. Desde este punto de vista, toda

empresa visual que tenga por efecto la reconfiguración de la visión de un motivo o su pulverización, puede ser considerada como investigación formal fundamental, al criticar la instalación, los cimientos y el rol en el repertorio visual social.

## EPÍLOGO

*Rugby Boyz*, **Khavn de la Cruz, Filipinas, 2005, 4', DV, color.**

Manila. Grupos de niños pequeños esparcidos como racimos juegan rugby, cantan rap en un karaoke, bailan sobre el piso de tierra, se enfrentan para contarse chistes acerca de vampiros, sacan disolvente para aspirarlo en bolsas plásticas. Uno no ve jamás realmente un lugar, un paisaje, uno no toma la más mínima distancia, nadie da la más mínima información para objetivar la situación, uno se queda sumergido en la masa sensible e ilimitada de niños risueños y frágiles. Uno los reconoce ya, uno no los ha visto jamás, uno ya los ha encontrado por todos lados en el Tercer-Mundo, uno ya sabe que morirán jóvenes y que no hay ninguna razón para ello, sino todas las malas razones en las que consiste este mundo. Uno aspira la película. Al final, el bullicio alegre de su canto cesa, se sumergen en el agua en silencio, como la película se ha sumergido en la felicidad de vivir con ellos, como nosotros nos hemos sumergido en la desesperanza por causa de ellos. *Rugby Boyz*, o la energía crítica en cuerpo y alma.

## Notas

1

*chiffonniers*.

2

Georg Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* (1908), PUF, 1999, pp. 453-490.

3

Arlette Farge et al, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004.

4

N. del T.: *Clochards*, en el original. Figura del vagabundo alcoholizado, generalmente sin domicilio fijo, que conforma un elemento importante de la vida urbana de las grandes ciudades. La palabra *clochard* puede tener una connotación despreciativa o meramente coloquial, dependiendo del contexto.

5

Ver sobre este tema el capítulo en forma de pesadilla "Cimetière des innocents" de Patrick Declerck en *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris*. Patrick Declerck, *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*, París, Plon, collection « Terre humaine », 2001, pp. 375-382.

6

Arlette Farge et al., *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, op. cit., p. 13.

7

N. del T. « Travailler » tiene un segundo sentido, también pertinente al texto: inquietar, atormentar.

8

Glauber Rocha, « Estética del hambre » (1965), tr. Sylvie Pierre y Mateus Araújo Silva, en Dominique Bax (dir), *Glauber Rocha*, Bobigny, Magic Cinéma, colección « Théâtres au cinéma », 2005, p. 21.

9

Peter Weiss, *Le cinéma d'avant-garde* (1956), tr. Catherine de Seynes, París, l'Arche, 1989, págs. 102-103.

10

La Rote Armee Fraktion fue una de las organizaciones revolucionarias de izquierda radical más activas de la República Federal de Alemania en la posguerra.

11

Lionel Soukaz, "Jeter dans son corps dans la lutte", texto inédito.

12

Jacques Bidet, "Paupérisme", en Gérard Bensussan y Georges Labica, *Dictionnaire critique du marxisme* (1982), París, PUF, 1999, pág. 852.

13

Ibid.

14

Louise Michel, *Prise de possession* (1890), París, ediciones Jean-Paul Rocher, 1999, pág.19.

15

Eric Leser, *Le Monde*, 16 de abril de 2005.

16

El PNB de Haití en 2000 es, en efecto, de menos de cuatro mil millones. "Haití es el país más pobre del hemisferio occidental y se sitúa en el lugar 153 de 173 países de acuerdo al Índice de Desarrollo Humano (IDH) de las Naciones Unidas." Delegación de la Comisión Europea en Haití, [www.delhti.cec.eu.int](http://www.delhti.cec.eu.int).

17

Cf. *Relevé des citations ou détournements de La Société du spectacle*, anónimo, París, Farándola, 2003.

18

"We visited L.A. right after the riots in 1992 and I taped the burnt and broken stores leaning out the window from a slowly moving vehicle, with threats and curses coming at me from street denizens. The "Rodney" was Rodney King, his beating by the L.A. police captured by an amateur videographer and broadcast world-wide, setting off the riots which meant the end of a lot of Korean-owned stores that had dared to service the poor/black people trapped in their neighborhoods, their "hoods". Using the Pulfrich filter, the scene is entirely 3-D". Ken Jacobs, Carta a la autora, 2 de abril de 2006. El filtro Pulfrich baja el nivel de luminosidad de manera que ralentiza la percepción retiniana y crea un efecto de profundidad. Ken Jacobs utiliza frecuentemente este filtro para sus búsquedas acerca del relieve. Podemos traducir el juego de palabras de Ken Jacobs sobre "neighborhoods" por "trampas en sus suburbios, sus (in)ci(vili)dades", o "trampas en sus barrios, sus zérotiers".

