03 2009

# La verdad deshecha

## Productivismo y factografía

**Hito Steyerl**

**Traducción de Marcelo Expósito**

*Verum esse ipsum factum* («lo verdadero es lo mismo que lo hecho» o «la verdad es resultado del hacer»).
Giambattista Vico, *De Italorum Sapientia*, 1710

Un hecho es algo que se hace. En nuestra época, esto parece una afirmación obvia. Giambattista Vico ya lo expresó en 1710: *Verum esse ipsum factum*, o más brevemente: *verum factum*. Lo cual significa que la verdad es algo que se produce y se construye. La afirmación de Vico condensa el punto de vista actual sobre la cuestión del documental: las verdades que reivindica el documental son consideradas un constructo, algo que esencialmente se fabrica. La verdad documental se juzga un producto que combina poder y saber.

Pero en realidad casi nadie cree en ese producto. La desconfianza hacia esa forma instrumental de verdad documental es ya habitual. La gente es muy consciente de las verdades instrumentales que las instituciones y las corporaciones se encargan de diseminar. Aunque tal desconfianza, paradójicamente, no menoscaba el poder del

documental. La gente se ve afectada por la velocidad y la intensidad de la información que ofrecen los medios de comunicación de masas; es informada, interpelada, instruida, gobernada.[1] Su «cuerpo resonante», como lo denomina Suely Rolnik,[2] es decir, la esfera de los afectos corporales, se convierte en un objetivo agitado, movilizado, activado, apaciguado. El realismo de los medios de comunicación se dirige al deseo de participar en el mundo, creando sensaciones a modo de espectáculo. Para apuntalar sus pretensiones de verdad, este realismo se basa en tecnologías de producción de la verdad de cuño científico, legal o periodístico, las cuales, a estas alturas, se ven también reforzadas por una política del espectáculo, de la velocidad y de la intensidad. La puesta en entredicho del valor de verdad de ese realismo forma ya parte de la construcción del mismo. De este modo se genera habitualmente un tipo de ansiedad provocada por la duda a propósito de qué es verdad y qué es manipulación. La incredulidad y la incertidumbre caracterizan este círculo vicioso.[3] Pero aun estando inmersos en tal incertidumbre, hay algo de lo que muy poca gente duda: que los hechos son producidos, fabricados y construidos.

Ahora bien, ¿por qué creer en la producción de verdad, para empezar? ¿Por qué se piensa que la verdad es un producto elaborado o una mercancía? ¿Qué tipo de supuestos fundamentan la creencia en el concepto mismo de producción? Quizá encontremos la respuesta invirtiendo el lema de Vico. En lugar de *verum factum*, pensemos más bien en *factum verum*, o en *factum esse ipsum verum*, que podría traducirse así: «las cosas que son *resultado del hacer* son verdad». O incluso: «la verdad reside en la producción». Las cosas que son hechas, o el propio hecho de hacer, provee o produce la verdad. Se desplaza así el enfoque hacia el proceso de producción como tal. La producción es la situación en la que la verdad documental puede ser generada para diversos usos pedagógicos y

gubernamentales. Y, paradójicamente, casi nadie duda del valor de verdad de la producción misma.

Pero ¿acaso no existen sobradas razones para sospechar del paradigma de la producción?

## Crítica de la producción

La crítica del trabajo y de la figura del productor se articula de manera diferente en Hannah Arendt que en Jean-Luc Nancy. Mientras que Arendt desdeñaba la naturaleza no política del trabajo (afirmaba que este era lo opuesto a la política),[4] Nancy sostiene que la fijación con el trabajo es la responsable del fracaso en el intento de lograr el comunismo.[5] Centrarse en la producción significa para Nancy suscribir las normas de la productividad, la utilidad y la identidad. La comunidad, afirma, no puede ser producida, ni tampoco existe, sino que sucede. ¿No estaría igualmente justificado pensar en la pereza, el exceso o la geometría como figuras paradigmáticas que pudieran cimentar o socavar lo que implícitamente entendemos por verdad? Así pues, ¿qué significa que la verdad —o, de hecho, cualquier creación o significado— esté basada en la producción?

Me gustaría discutir estas cuestiones, así como la relación entre los principios *verum factum y factum verum*, reflexionando sobre dos ejemplos visuales. Paradójicamente, ambos son obra del mismo director, Chris Marker; y ambos hacen uso del mismo material, una entrevista con el cineasta soviético Aleksandr Medvedkin filmada en 1970. El contenido de esta se centra en el periodo de Medvedkin como cineasta productivista a comienzos de los años treinta. Ambos filmes tratan de la relación entre documental y producción, aunque de muy diferente manera. Podríamos describir el primero de ellos

como productivista, y el segundo como factográfico. Mientras que la factografía gira en torno a la producción de los hechos y contempla las obras de arte como fábricas de hechos, el productivismo sitúa su campo de intervención en el interior mismo de la producción, buscando transformarla. El productivismo está implicado (o decía estarlo) en la creación de la realidad. Si la factografía se relaciona con el principio de *verum factum*, el productivismo podría estarlo con el de *factum verum*: el hacer mismo es el ámbito del verdadero significado.

El primer ejemplo, el filme *Le train en marche* (1971),[6] muestra un interés por los modelos alternativos de producción fílmica, mientras que el segundo, *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1993),[7] construye sus proposiciones de un modo mucho más complejo y ensayístico: pone en tela de juicio la fabricación de los hechos. Uno basa la verdad en la producción. El otro produce (y construye) la verdad. Al final de este proceso emerge algo muy distinto, algo que nos descubre una dimensión diferente.

*Le train en marche*

A comienzos de los años treinta, el cineasta soviético Aleksandr Medvedkin dirigía el llamado cine-tren, que consistía en un estudio y laboratorio cinematográfico móvil.[8] El tren se desplazaba a diferentes enclaves de producción para filmar in situ las prácticas de los trabajadores con el objetivo de revelar y editar el material de inmediato, pudiendo así ser discutido directamente con sus protagonistas. El cine-tren era un buen ejemplo de práctica artística productivista. Dos años más tarde, en 1934, Walter Benjamin describiría tales prácticas como aquellas que intentaban cambiar el aparato de producción en lugar de limitarse a mostrar la tendencia

política correcta,[9] y eso era justamente lo que pretendía el cine-tren de Medvedkin. Las bobinas que se filmaron y editaron nunca fueron distribuidas. Si llegaron o no a ser vistas fuera de los lugares donde se produjeron es algo que no se especifica en ninguno de los dos filmes de Marker.

En el año 1971, la práctica de Medvedkin resultaba tan inspiradora para Marker y sus colegas que fundaron un colectivo cinematográfico al que llamaron SLON, con el propósito de acudir a las fábricas para documentar las luchas obreras. Tras las huelgas que tuvieron lugar en la fábrica de Rodhiaceta en Besançon, se creó también un grupo cinematográfico integrado por trabajadores, que llamaron Group Medvedkine.[10] *Le train en marche* se filmó para ser proyectado como introducción a la película de Medvedkin *Schastie* [La felicidad] (1934), que SLON puso de nuevo en distribución. Marker, a fecha de hoy, prefiere que su filme no vuelva a exhibirse en público.

Más de la mitad de este primer filme consiste en la entrevista filmada con Medvedkin, en la que se intercala material de archivo que funciona de manera ilustrativa. El propósito principal parece ser producir contrainformación y servir de inspiración a los nuevos colectivos cinematográficos constituidos en ese periodo. La información que ofrece de primera mano el testigo es tratada en esta película como un hecho, se nos hace confiar por completo en el relato optimista de Medvedkin acerca de sus actividades. La política de la verdad de *Le train en marche* se basa casi por entero en su valor como evidencia realista. Términos como «útil» y «necesario» abundan en la descripción del cine-tren que ofrece Medvedkin. El cine como tal se entiende claramente como un medio para alcanzar un fin, una idea que se puede aplicar también al propio filme *Le train en marche*. Los fines son, respectivamente, mejorar la producción y facilitar la producción de cine alternativo.

No obstante, el asunto se complica mucho más veintiún años después, cuando Marker dirige otro nuevo filme dedicado a Medvedkin, titulado *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik*. Los cambios acaecidos en el contexto político no pueden ser más dramáticos: mientras que el primer filme se realiza con el optimismo ligeramente forzado de aquellos para los que la revolución parece estar al alcance de la mano, este segundo se produce tras el fracaso del socialismo que realmente existió. Y se realiza recuperando el mismo material del filme anterior, utilizado ahora de manera muy diferente, tanto en términos de mensaje como, sobre todo, de forma.

En la «tercera carta» de las que componen el filme, la entrevista con Medvedkin editada originalmente en 1971 se somete a un contundente proceso de contextualización, de reflexión e incluso de crítica. Se le añaden abundantes materiales nuevos que apoyan o entran en conflicto con el anterior: entrevistas con archivistas o estudiosos cinematográficos, así como también con la hija de Medvedkin. Pero lo más importante es que las propias bobinas de películas productivistas se han recuperado del archivo y Marker las somete a una atenta lectura. En este segundo filme aparecen varias bobinas distintas (una de ellas, sin ir más lejos, no ha sido ni filmada por Medvedkin). Muestran respectivamente imágenes de una fábrica de locomotoras, de una mina y de un koljós.[11]

Mediante el procedimiento de repetir y ralentizar el visionado de estas imágenes, Marker advierte una serie de elementos que había preferido no ver en 1971. Por ejemplo, cuál es el trato que recibe un *kulak*, condenado a muerte por robar a la cooperativa. En el complejo montaje de *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik*, las prácticas productivistas de principios de la década de los treinta no se muestran fuera de su contexto político, a saber, la creciente represión y los primeros momentos de la depuración de los

supuestos enemigos de clase. Pero Marker también nos muestra las discusiones entre los trabajadores en las fábricas. Resalta el escenario deprimente de un entorno laboral caracterizado por la burocracia y la negligencia, por la cháchara de los comités y la indigencia del pueblo. Paradójicamente, solo cuando la entrevista original se somete a un tratamiento ensayístico, solo cuando es deconstruida, desmantelada y reeditada, emerge —o se dan las condiciones para que pueda emerger— la materia original. Y es solo entonces cuando podemos ver por nosotros mismos aquello de lo que Medvedkin había hablado tan vívidamente en los años setenta.

En el segundo filme de Marker, la empresa de la filmación productivista adquiere un carácter mucho más ambiguo. La imagen se vuelve mucho más ambivalente. La empresa productivista es retratada como implicada, al menos en parte, en una política represiva. Además, se plantea el interrogante de hasta qué punto dicha empresa tenía la posibilidad de realizarse en el seno de una economía dirigida con mano firme desde arriba. ¿Cómo podrían haber tenido lugar reformas en fábricas aisladas, cuando los recursos clave se encontraban no solamente centralizados sino también desperdiciados por negligencia?

El retrato optimista de los años setenta es así reemplazado por otro mucho más escéptico y cauteloso. Esta nueva imagen, mucho más ambigua, parece estar mediada, al menos en parte, por la forma diferente de este segundo filme. Se trata claramente de un filme-ensayo, que combina diferentes materiales de acuerdo con un punto de vista subjetivo; lo que Maria Muhle describe en términos de realismo estético.[12] Este tipo de articulación documental no se fundamenta en reivindicación alguna de veracidad u objetividad. El carácter de constructo de esta se-gunda propuesta de Marker resulta evidente. Se diría que la segunda versión de la entrevista se corresponde mucho más con las técnicas factográficas que con las

productivistas. *Verum factum*, esto es, la verdad es construida y hecha: este parece ser el principio subyacente en el segundo argumento fílmico de Marker. Obviamente, en esta versión el hecho o la verdad fílmica se hacen en el interior del montaje. La película *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* no ubica su verdad en la fábrica, sino que se posiciona ella misma como una fábrica de la verdad.

Esta es, en efecto, la diferencia que existe entre las dos versiones de la entrevista con Medvedkin editadas por Marker. Mientras que en la primera la verdad reside en la fábrica, la segunda funciona como una fábrica de la verdad. Mientras que en esta la verdad es fabricada, hecha, producida, en el paradigma productivista la producción es lo real, es allí donde se crea el significado. Por un lado, *verum ipsum esse factum*. Por otro, *factum ipsum esse verum*: la verdad reside en la producción.

**Ruptura**

Pero la revelación que sobrepasa ambos paradigmas no es tanto su intrincada técnica de montaje, tan elogiada por Jacques Rancière en su ensayo sobre la ficción documental.[13] Lo más chocante y sorprendente de *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* es la posibilidad que ofrece de ver los filmes productivistas originales, o al menos una parte.

Porque hay algo en ellos, en la manera en que están presentados, que escapa al ciclo conformado por las verdades que son hechas y el hacer en sí mismo como facilitador de nuevas verdades. Muestran —y Marker lo señala mediante su *voice over*— mucho más, algo que quizá al propio Medvedkin le hubiera gustado ver. Registran la indigencia, la corrupción, la negligencia, la miseria y la apatía que

acuciaban a esas áreas de la eco- nomía soviética. También registran los fervientes intentos de los cineastas por hacer frente a la situación, así como su apoyo a algunas de las incipientes políticas de represión estalinistas. Con toda claridad, las bobinas de películas productivistas muestran mucho más de lo que se supone que debería verse, a pesar de estar orientadas hacia una finalidad, producidas en el contexto de una pedagogía instrumental basada en la utilidad y la necesidad, que opera principalmente dentro de un paradigma realista de representación.

Pero se trata, sin embargo, de un realismo que excede claramente los límites de su propio sistema de producción de verdad, las fronteras de los significados que ese sistema considera aceptables. Devienen documentos contundentes de las contradicciones de los primeros años treinta. Pero para nosotros solo adquieren esta dramática perspectiva en el montaje ensayístico y factográfico de Marker, fuertemente mediador. Es importante enfatizar la contradicción de la técnica de Marker que expone Rancière: presenta el material como si hablase por sí solo; y sin embargo, nos lo explica constantemente, subrayando significados, señalando, revelando.

Entonces, ¿cómo deberíamos describir la impresión de que estos filmes productivistas exceden e incluso socavan parcialmente su propia función instrumental? ¿Cómo deberíamos describir esta forma de evidencia, que obviamente es producida, pero que escapa a sus propios parámetros de producción? ¿Cabe suponer que el efecto de verdad de estas imágenes tiene menos que ver con la producción que con su exceso?

La evidencia surgida de la interpretación que Marker hace del material de archivo parece pertenecer a otra dimensión. Más que constituir un resultado producido intencionalmente, es como si

apareciera por sorpresa. Excede el significado que se le supone a las imágenes, su función como instrumento de educación y control. Su verdad, antes que ser producida, surge de una ruptura con su situación o contexto original.[14] Esa ruptura suspende temporalmente las ataduras con el poder y el saber. Nos impacta porque sus significados se contradicen y no pueden ser resueltos bajo una sola interpretación. Presenta una complicación que permanece irresuelta. Mientras que el contexto puede ser producido, tanto como pueden serlo los elementos que pertenecen a él, el elemento que nos sorprende procede de la ruptura con lo que sea que se produzca, no de la producción como tal.

Quizá la verdad documental no pueda ser producida, de la misma manera que la comunidad tampoco puede serlo. Si fuese producida, pertenecería al mundo del *verum factum* o al para-digma de la instrumentalidad y la gubernamentalidad, el cual se ha impuesto tradicionalmente en la producción de verdad documental (lo que he dado en llamar *documentalidad*).[15] Pero este otro modo de documental surge en el momento en que se rompe con la documentalidad, así como con la instrumentalidad, el pragmatismo y la utilidad que la acompañan. Nos sorprende, se nos impone. Esto puede suceder, como es el caso en el ensayo de Marker, en la disyuntiva que se produce entre una *voice over* que sabe demasiado y una imagen que habla por sí sola sin conocerse a sí misma. O en una situación que contenga una disyuntiva interna: en la confrontación de un fervoroso creyente en el comunismo con una burocracia de estado socialista y el nacimiento de la regla del terror. O en la disyuntiva entre lo representado y su presencia, entre la figura heroica del trabajador y los seres humanos, en absoluto heroicos, que se debaten en las fábricas. No es la vida real de los trabajadores, congelada de alguna manera en la imagen, lo que nos transmite su fuerza vital. La fuerza de estas imágenes reside más

bien en lo que Walter Benjamin llamó la violencia de la crítica: en este caso, en el acto enérgico de arrancarlas de su contexto.

Con frecuencia he citado esta frase de Godard: «Una simple tira de película de 35 mm es capaz de redimir la realidad.» Porque en ciertas situaciones ocurre que la imagen documental rompe sus vínculos con el poder y el saber. Y este acontecimiento es capaz de liberar, de una manera paradójica y temporal, la imagen documental de sus ataduras con el poder, la utilidad, la pedagogía y el saber. Esta verdad no es producida. No puede ser calculada, fabricada o anticipada. Deviene un *factum verum*, un hecho verdadero precisamente por estar —por decirlo de alguna manera—, por hacer, por suceder, por ser contingente e incontable. En este caso, lo real no es un efecto —como Rancière señala con brillantez— que haya de ser producido, sino un hecho que requiere ser comprendido.

Llegados a este punto, emerge una nueva lectura del lema de Vico. *Factum verum* no solo significa que los hechos son producidos. Significa también: un hecho puede ser verdad precisamente porque no puede ser totalmente contenido por las relaciones de poder que se dan en su producción. (Lo cual, por supuesto, no tiene por qué aplicarse a todo lo que llamamos «hechos».) Significa que algunas articulaciones documentales no pueden ser totalmente controladas por los discursos dominantes. Su verdad puede ser producida, y siempre será producida, dado que las imágenes, por lo general, son producidas por alguien o algo. Pero si se da una ruptura repentina con la situación en la que se producen, entonces esa verdad también puede sencillamente suceder.

*Este texto ha sido publicado previamente en:* Los nuevos productivismos, *Marcelo Expósito (ed.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2010.*

---

[1] «Gobernada» no en el sentido restrictivo de encontrarse bajo el mandato de la política legislativa de un gobierno en concreto, sino afectada por el «gobierno» (neo)liberal de la vida y de las conductas que Michel Foucault describió mediante el concepto de «gubernamentalidad». Ello se deduce de la manera en que la autora describe en este texto la política de la verdad documental y su función en las sociedades de control apoyándose en la terminología foucaultiana: gubernamentalidad, saber/poder, etc. (véase también más abajo, nota 15). [N. del T.]

[2] Véase, de Suely Rolnik: «Geopolítica del chuleo», en *transversal: máquinas y subjetivación*, octubre de 2006 (http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es), y en *Brumaria, 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006.

[3] Véase Hito Steyerl: «Documentary Uncertainty», *A Prior*, nº 15 (2007) [disponible en *Documenta Magazines Online Journal*, http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=584].

[4] Hannah Arendt: *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1996.

[5] Jean-Luc Nancy: *La comunidad inoperante.* Universidad ARCIS- LOM Ediciones: Santiago de Chile, 2000.

[6] La entrevista con Aleksandr Medvedkin mencionada había sido filmada por el grupo SLON (del que Chris Marker formaba parte)

en un depósito ferroviario en Noisy-le-Sec, en las afueras de París, coincidiendo con la visita puntual del cineasta ruso en 1970; el filme *Le train en marche* fue montado por Marker en 1971. [N. del T.]

[7] El filme fue lanzado con estos dos títulos diferentes, en sus respectivas versiones francesa e inglesa. Existe una versión subtitulada en castellano editada en DVD por Intermedio (http://www.intermedio.net). [N. del T.]

[8] La experiencia legendaria del cine-tren está recogida en castellano: Aleksandr Medvedkin: *294 días sobre ruedas. El cine como propaganda política*. México: Siglo XXI, 1973. Incluye los diarios de Medvedkin y la filmografía completa del primer año de actividad (1932-1933), así como fotografías de la experiencia original, más otras de la filmación en París con el grupo SLON y Chris Marker. [N. del T.]

[9] Walter Benjamin: «El autor como productor», en *Obras. Libro II / Vol. 2*. Madrid: Abada, 2009.

[10] Su origen se encuentra en la huelga de los trabajadores de la fábrica textil de Rodhiaceta en 1967, que constituyó una de las experiencias de lucha obrera más ricas que tuvieron lugar en Francia en los prolegómenos de Mayo del 68. Varios cineastas que venían radicalizando políticamente sus prácticas de diferentes maneras (Chris Marker, Mario Marret, Antoine Bonfanti, Bruno Muel, Jean-Luc Godard, etc.) se aproximaron al conflicto y de esas colaboraciones, así como de la inspiración mutua, surgieron los Groupes Medvedkine (el primero, en Besançon; el segundo, de los obreros en lucha en la Peugeot de Sochaux) como colectivos de cine militante compuestos por obreros de fábrica. Sus míticas filmaciones no se han recopilado hasta hace poco en un DVD

editado en francés por Éditions Montparnasse (http://www.dvdclassik.com/Critiques/groupesmedvedkine.htm), acompañadas de un esmerado librillo. [N. del T.]

[11] Sus títulos son: *Cinediario nº 4*, *¿Cómo te va, compañero minero?* y *¡Por el eslabón!* [según la traducción de los títulos establecida en el volumen castellano citado más arriba, nota 8].

[12] Maria Muhle: «Fictional Documents. For an Aesthetic Realism», ponencia impartida en el seminario *Medvedkin, Medvedkin, Medvedkin!!!*, Institute for Cultural Inquiry (ICI), Berlín, 2 de marzo de 2009 (http://www.ici-berlin.org/archive/events/mar-2-workshop-and-screeningmedvedkin-medvedkin-medvedkin).

[13] Jacques Rancière: «Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory», en *Film Fables*. Oxford/Nueva York: Berg, 2006 [versión original: «La fiction de mémoire: À propos du *Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker», *Trafic*, nº 29 (primavera de 1999)]. En su texto, Rancière se refiere a la necesaria construcción de la narración documental mediante el término «ficción»: un desplazamiento destinado a generar más confusión que otra cosa. Aunque Rancière analiza brillantemente *Le tombeau d'Alexandre/ The Last Bolshevik* de Marker utilizando términos de la crítica literaria, no creo que volver a introducir el término ficción en la discusión sobre las formas documentales sea ventajoso. La relación entre ficción y documental ha demostrado ser extremadamente confusa e imposible de resolver; más aún, ambos términos no han conformado nunca una oposición entre sí, sino que se encuentran insertos en diferentes tipos de discursos, en el seno de los cuales asumen significados vagos e inestables, especialmente en lo que se refiere a su relación mutua. Harun Farocki describió en una ocasión la diferencia entre el documental y la ficción en términos muy

convincentes: mientras que el realizador de filmes de ficción tiene casa con piscina, el documentalista no.

[14] El vocablo original en inglés que emplea la autora es *rupture*, que oscila entre los conceptos de «ruptura» y «rotura», este último en el sentido en que una tubería o un vaso sanguíneo revientan. Se ha de entender en todo momento que ello produce una polisemia en el contexto de este ensayo: se alude a la manera en que circunstancialmente la imagen documental «deshace» sus ataduras con el poder/saber que desea contenerla, al mismo tiempo «desbordando» los significados que se le asignan originalmente a la imagen en cuestión con el fin de canalizarla rígidamente. [N. del T.]

[15] «Documentalidad» es un neologismo de Steyerl basado en la «gubernamentalidad » de Foucault: designa «la manera en que los documentos gobiernan y se implican en la producción del poder/saber»; véase, en castellano, Hito Steyerl: «La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico», en *Ficcions documentals*. Barcelona: CaixaFòrum, 2004; y «El lenguaje de las cosas», en *transversal: under translation*, junio de 2006 (http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es). [N. del T.]