

# Fragmento de un encuentro

Transcripción completa

— Pablo Marte/María Ruido, 2011

[María Ruido]

—...Es decir, de no validez de la democracia representativa, que tiene que ver con esta no representación de nosotros como trabajadores, ni siquiera de la propia idea de trabajo, de la definición de trabajo. Y, claro, con la idea de fantasmagoría, ¿no?. De algo que es el reflejo pero no la sustancia en sí misma.

[Pablo Marte]

—De hecho, con esta cuestión del Estado-fantasma, hay otro punto en el que Derrida habla de... claro, no podemos pensar los fantasmas en términos unívocos, como si solo hubiese un tipo de fantasma, ni tampoco una única línea de tratamiento. Por eso me parecía interesante esto: plantear el fantasma en términos de representación. Pero también plantear el fantasma en términos de Estado, en términos políticos - en cuanto a Derecho Internacional, en cuanto a régimen político-económico. En ese sentido, siempre-entonces se plantea un terreno donde confluyen una serie de fantasmas, que muchas veces son casi incompatibles entre sí o contradictorios o que pugnan entre ellos...

En este desfase entre el Estado tradicional, que es el que aparentemente seguimos teniendo, y el Estado-fantasma, que es el que realmente tenemos, existen unos personajes teatrales-fantasmales que siguen representándose de modo oficialista, como serían los políticos al uso, pero que en el fondo son como personajes sin obra, fantasmas que se mueven en un paisaje absolutamente falso, desprovisto ni siquiera de la teatralidad que antes tenían, donde los protocolos y las formas que antes servían para generar un espacio público (que podría ser discutible o no, pero que respondía a una realidad), ahora ni siquiera está. Porque ya sabemos, ya es discurso común, que detrás de estos títeres, de estos fantasmas, de estos personajes medio evanescentes, hay el entramado auténtico, bastante difícil de discernir pero real, del mercado.

[María]

—Los mercados, que ya son fantasmales a su vez.

[Pablo]

—Exactamente. Una virtualidad cosmogónica.

[María]

—De todas formas hay una cosa que me parece importante, y en esto miro a la teoría feminista, que es ver en la fantasmagoría, en el reflejo representacional, algo positivo, un agenciamiento político, algo que puede ser agenciable políticamente. Porque, si no, entramos en esta especie de queja continua: es que no me representan, pero yo en realidad lo que quiero es esa representación. Bueno, a lo mejor habría que replantearse lo que decíamos antes, si es políticamente activo, si es políticamente interesante en este momento tener representación, dado los márgenes del propio marco representacional, del propio sistema político que lo contextualiza. O si es más efectivo en este momento permanecer en la invisibilidad, en la off-escena. En ese sentido me recuerda a lo obsceno en el sentido de la pornografía y cómo en la teoría fílmica feminista se habla de la pornografía, en concreto, una autora como Linda Williams, por ejemplo, que hace un análisis de la pornografía desde un punto de vista marxista... El plano de corrida y el plano del dinero, ¿no?. Quién tiene el dinero y quién tiene la representación. Y en la pornografía quien tiene la representación es el plano de corrida y es un tipo de sexualidad patriarcal, heterosexual, con un tipo de prácticas muy concretas, que no es esta cosa tan deleuziana, ni derridiana tampoco, del cuerpo polimórfico. Y entonces si somos cuerpos polimórficos y hemos querido serlo, no vamos a entrar en esa teoría de la representación porque no tenemos ese plano de corrida, ¿no?. La cuestión es: ¿vamos a cambiar nuestra sexualidad y nuestra manera de entender políticamente nuestra forma de estar en el sistema de representación o, realmente, queremos mantenernos en esa rebeldía del cuerpo y no asumir tampoco el sistema de representación? Porque entonces eso implica permanecer muchas veces fuera de escena, off-escena.

Y en ese fuera de escena tiene que haber... hay una potencia política, vamos, yo lo creo, creo que la hay y que no pasa necesariamente por ese poner en escena, ese estar en el escenario.

[Pablo]  
—Totalmente de acuerdo en eso y de hecho...

[María]  
—Esto tiene que ver con *Barry Lyndon*<sup>1</sup>.

(Risas)

[María]  
—Es un chiste privado.

[Pablo]  
—Exactamente, esto tiene que ver con Schubert<sup>2</sup>. Voy a explicarlo un poco más: con el final del sexto capítulo de *ElectroClass*<sup>3</sup>. Yo creo que todo ese final, donde se hace mucho énfasis e hincapié en la figura del fantasma y que curiosamente termina en los limpiadores de la BarcelonaNeta situados, además, espacialmente en una especie de franja incómoda, ¿no?, con los Mossos a un lado haciendo de parapeto... pero ellos asumiendo toda la visibilidad... Yo creo que ahí refiere ese ámbito de... bueno, si de repente esa fantasmalidad, que es potencia de futuro, de un tipo de trabajadores sin representación, pasa a ser cooptada y representada... ¿Cómo es representada? Es utilizada de parapeto y para generar unos ciertos vínculos... perder esa potencia de... ¿no? Lo que pasa en esas imágenes...

[María]  
—Eso sí que hay que tener cuidado. Que no nos usen de parapeto.

[Pablo]  
—Es que yo creo que es la relación entre esas dos representaciones que has... ¿no? Casi mejor permanecer como fantasmal en la sombra, porque es origen de...

[María]  
—Eso, o convertirse en el monstruo, ¿no?, que decíamos...

[Pablo]  
—Exactamente, pero yo creo que es la mejor manera de convertirse ....

[María]  
—...que es la alteridad total.

[Pablo]  
—Claro. Es cómo este proceso que hace la larva de ocultarse para generar un otro ser. La metamorfosis, que ocurra de alguna manera mejor en un espacio privado...

[María]  
—Totalmente Kafka...

[Pablo]  
—Totalmente kafkiano...

[María]  
—De repente aparezco un día y soy tan diferente a lo que esperabas que soy un... un insecto.

[Pablo]  
—Claro. Soy un insecto y provoqué un desajuste, porque desarticulé las armas que se tenían previstas para el cuerpo anterior.

[María]  
—Claro. Y entonces ya no sabes cómo reaccionar.

...Me refería a lo de *Barry Lyndon* porque recuerdo que hablamos, que estábamos todos muy deprimidos esta semana (esta semana y esa semana también) y que lo decías en términos de la representación del amor, ¿no?.

Cuando estas fuera de la representación del amor hegemónica, que es la representación del amor heterosexual, desde el punto de vista masculino, yo-sujeto tú-objeto... y, en cierta medida, yo creo que ahora estamos viviendo un proceso de alienación todos, donde cada uno por razones diversas, por una o varias razones, podemos tener puntos en común, en este sentido decía lo de antes, qué no me parece que sea el momento de volver a las políticas de identidad. Creo que hay que volver a pensar, no las políticas de clase, en el sentido tradicional, pero sí unas articulaciones que permitan que estos ejes de transversalidad que todos somos: soy alguien porque soy mujer, soy alguien

porque soy gay, soy alguien porque no tengo el color adecuado, o soy un hombre heterosexual pero no estoy de acuerdo con la masculinidad tal y como me la presentan... Creo que habría que buscar sinergias entre eso y buscar, y esto me parece importante, bueno, tú dirás, dentro del trabajo de Iván, dentro de esta exposición... que es la potencia del fuera de campo, en cierta medida, la off-escena, ese fuera de campo que está situado... Sobretudo me gusta mucho las miradas oblicuas, las miradas que se cruzan, esa fragilidad de la que hablábamos antes, de todo el montaje, de ese lugar de paso, de ese lugar que está hecho para no detenerse, para no mirar, que es un fuera de campo a su vez, bajo la escalera, en la entrada, de forma que alguien que no esté avisado, que no vaya buscándolo, quizás, lo pasa de largo... Pero que también puede generar esa potencia del encuentro, ¿no?. Que son un poco estos encuentros (que decíamos hablando de Barry Lyndon), estos encuentros de la incomodidad... a mí me parece potencialmente muy interesante. Que hombres y mujeres nos encontremos en la incomodidad por diferentes causas. Que clase trabajadora tradicional y clase trabajadora nueva o cognitariado, como queramos llamarlo, se encuentren en esa especie de intersticio, de remolino, una especie de remolino que va dejando este Estado-fantasma. Se producen muchos remolinos, la potencialidad que pueden tener es que se unan, que busquen reticularidades.

[Pablo]

—Bueno, en el fondo siempre ha sido la cuestión del encuentro ¿no?. Hay... un autor que sé que no te va a gustar, pero que, realmente, a pesar de su...

[María]

—¡Suelta!

[Pablo]

—...¡asesinato!

[María]

—¡Althusser! Yo detesto a Althusser por que ha matado a su mujer.

[Pablo]

—Pero, al margen de eso, Althusser tiene una... de hecho a mí el Althusser que menos me gusta es el Althusser marxista, digamos, de esta hegemonía althusseriana de lo que debe ser la interpretación marxista, que es el Althusser de finales de los 60. En cambio el Althusser que empieza a ser consciente de la crisis del marxismo y la personifica, y, sobre todo, posterior al asesinato de su mujer, cuando está encerrado en el manicomio, en el sanatorio, empieza a generar unos escritos y refiere la idea de encuentro.

Y señala como causa de que el 68 no plasmara las motivaciones que parecía que iba a plasmar, que, dice, “el 13 de Mayo hubo una doble manifestación, donde por un lado iban obreros y, por el otro lado, estudiantes y nunca se encontraron”. Y era esa plasmación del no-encuentro, lo que motivó luego, en el fondo, hasta qué punto el 68 fue por un lado una cuestión intelectual, alejada completamente de la realidad, y por otro lado una cuestión en la que se vieron los miedos de la clase obrera, que dio lugar a esa revolución de derechas que hubo en los 70, ¿no?. Como decía Pasolini.

[María]

—Esto es muy interesante. Que no se produjera este encuentro. Y yo creo que ha salido algo, que es un fantasma, valga la polisemia del termino, en todas nuestras vidas.

Nosotros en cierta manera somos hijos del 68 porque hemos nacido después o alrededor de esas fechas. Y la generación anterior a nosotros siempre nos ha dicho que esa era La Revolución, la gran revolución europea, como después de la revolución francesa, Mayo del 68. Y sin embargo, Mayo del 68 es una pérdida, es un desencuentro, en realidad. Y en esto creo que es muy oportuno citar a Pasolini, porque él lo vio, lo vio claramente cuando habla de Los jóvenes infelices...

[Pablo]

—Cuando habla de las melenas. Tiene un texto sobre las melenas donde empieza a repudiar toda esa estética que representa, por un lado, Mayo del 68, pero que por otro lado representa una joven burguesía disfrutando únicamente del plano estético de la cuestión...

[María]

—Exactamente. Que fue una revolución donde la clase trabajadora tradicional y la clase revolucionaria, o el potencial revolucionario de la joven burguesía, criada ya en la universidad, no se encuentran, no confluyen. Ahora ya, por razones x, tenemos, no la oportunidad, la necesidad de buscar ese encuentro. Porque es verdad que nosotros, aunque provengamos de la clase trabajadora, hemos acabado incorporando y educándonos en los valores de la burguesía intelectual. Y en cierta medida cualquiera que vea nuestro trabajo o alguien que esté escuchando esta conversación o leyéndola pensará: bueno estos chicos, si mucho leer y muy tal., es decir, clase trabajadora... ¿en qué sentido?

Pero es verdad que sí somos clase trabajadora, y es verdad que tenemos muchas peores condiciones de trabajo que tenían en Mayo del 68. Y el horizonte es muchísimo más incierto, de una violencia estructural enorme. Y sin la articulación política que ha planeado durante todos estos meses de edición y que planea en el trabajo de Iván, ¿no?. Ya no hay esa articulación política, ya no hay esa red. Es como trabajar, como hacer circo sin red, realmente estamos en el alambre, en el sentido de la fragilidad, totalmente sin red.

Y esa idea de que en Mayo del 68 era como, bueno has llegado tarde a la revolución, realmente ya no podemos hacer nada, resulta que ahora nos encontramos de bruces con... no sé si la posibilidad de una revolución. No creo que la palabra revolución sea así, pero desde luego con la necesidad de una revuelta. Y con la necesidad de una revuelta cotidiana, es decir una revuelta que empiece por nuestro propio ámbito domestico y que genere una especie de desobediencia, al lado de todos estos autores 60-70s. Hay todo un siglo XIX, que ya genera las revoluciones burguesas, que está pensando en las revoluciones que vendrán después. Y esa desobediencia civil... (y estos días hemos vivido un episodio donde... por una parte muy tristemente y por otra muy, de una forma, de mucha potencia emocional, política, hemos visto también una contestación) pues justamente habría que... yo creo que esa es la gran revuelta, la revuelta del no aceptar, de la no aceptación, la revuelta de que no vamos a incorporar estos valores, la revuelta de que no vamos a incorporar el miedo a lo que vaya a pasar, a las consecuencias de decir no. Eso me parece la gran revolución pendiente.

[Pablo]

—De hecho yo creo que la cuestión del miedo... Creo que la primera década del siglo XXI fue la década dominada por el miedo y a lo mejor tal vez esta crisis presentida desde el año 2005, 2006, 2007, pero que la gente empezó a notarla a partir del 2008, también ha servido como para entender que el miedo tal como había sido planteado en la década del terror, que sí Al Qaeda... una especie de necesidad por parte del sistema de inventarse un enemigo, habiendo caído el otro paradigma, ¿no?. Creo que la crisis también está sirviendo, aunque sea un proceso mas bien lento, para escupir ese miedo que habíamos interiorizado, y que en el fondo era un miedo a una especie de Otro, bueno era un miedo que se..., digamos, que representa las bases filosóficas de este neofascismo.

Creo que por tanto este momento tiene... es un momento peligroso, es un momento terrorífico, es un momento muy triste, muy deprimente, pero también es un momento de mucha fuerza y que tenemos que intentar agenciamos posibilidades, ¿no?.

[María]

—Es muy positivo.

[Pablo]

—Sí.

[María]

—¡Es que hemos perdido las elecciones!

[Pablo]

—Es que, si no, es pegarnos un tiro.

[María]

—Yo estoy de acuerdo. Y además como agentes representacionales, como personas que remezclamos imágenes, y además en nuestro caso es claro, que remezclamos imágenes... (y esto también me parece importante. Hablar del tema del montaje, y de la potencialidad revolucionaria del montaje. Y aquí..., tenemos un siglo o más de un siglo de cine y de imaginario del montaje a nuestra espalda, desde antes de Eisenstein en adelante... Creo que tenemos buenas razones para pensar que el montaje es un instrumento, es una herramienta de agenciamiento.

[Pablo]

—A mí es un tema que me interesa y que me parece además muy curioso. Y es que ciertos trabajos... Ya no solo ElectroClass, Pretty Woman<sup>4</sup>, el propio trabajo de Iván, que está fundamentado...

[María]

—Que está basado en el montaje.

[Pablo]

—...Sí, en un metarrelato ¿no?. Es un trabajo que apunta directamente a cómo realmente todo espectador a la hora de escuchar, a la hora de leer está preconfigurando, está montando, es decir, no hay ningún tipo de... eso es algo que le decía ayer a alguien, que no hay una verdad revelada, sino que toda narración es la capacidad por parte del narrador de juntar, la juntura, elementos en principio fragmentados e inconexos. Pero al mismo tiempo la capacidad, la intención y la pasión del espectador por volver a juntarlos. Es decir, es un procedimiento recíproco. Ocurre en ambas

partes... Yo creo que el trabajo de Iván va mucho en esa dirección.

[María]  
—Sí.

[Pablo]  
—No hay una verdad divina que viene y establece lo que sería el relato paradigmático, en el cual uno se tiene que esforzar por contar al pie de la letra y otro se tiene que esforzar por entender al pie de la letra.

[María]  
—Y el concepto de autoría, de yo-para-ti...

[Pablo]  
—Exactamente...

[María]  
—...Sino que es una reciprocidad. Y la cuestión de fragilidad del relato. Y también una idea que me parece muy importante, que es que ya no existe la imagen documental tal y como se pensaba en el siglo... no sé si en el siglo XX, pero al menos hasta los años 60-70, la idea de transmisión de una cierta... no de veracidad, porque estoy contigo en que la idea de verdad revelada es ideológica. Y tiene mucho que ver con la idea de fascismo. Sino la idea de los hechos, de que una imagen transmite unos hechos ciertos. Eso ya sabemos que no es así, sobretodo desde la imagen electrónica y fundamentalmente desde la imagen digital. Pero además la idea de que la construcción de un relato con posibilidades de imagen documento (o que pretende ser un documento de su época) no pasa ya necesariamente por la claves del documental. Y desde luego tiene mucho que ver con esa remezcla y con la idea de discurso sobre la realidad. El evidenciar esa idea de discurso sobre la realidad me parece fundamental.

Y tiene también que ver... pues eso, con toda... con el montaje que hablábamos esta mañana en la sala, con ese mostrar las tripas del montaje.

[Pablo]  
—Exactamente, Yo creo que por un lado.... he repensado muchas veces esta cuestión del siglo de cine, del siglo de imágenes; que evidentemente hay una genealogía que va más atrás, pero, bueno, yendo a la cuestión... Creo que en esta conciencia de lo que supone el montaje y remontaje (ya no solo desde un campo ideológico próximo pues evidentemente montan y remontan también los otros) todo es un proceso general.

[María]  
—Claro, claro, todo el mundo remonta.

[Pablo]  
—En esta conciencia al final te das cuenta de que hay una brecha generacional... (que yo creo que cada uno hemos trabajado de alguna manera) que supone un cierto sentido de ahistoricidad. Ahistoricidad que también es desantropología, ¿no?. Es una separación abismal entre padres e hijos, entre tiempos y tiempos, y esa brecha es una amnesia. Una amnesia que provoca que nuevos sistemas, que no son nuevos, son viejos, se te representen como nuevos. Yo creo que romper esa brecha, es decir, dialogar con imágenes pasadas, recuperarlas, contrastarlas, esta cosa de historia comparada, esta especie de obsesión, que hemos tenido muchas veces con la Italia de los 70, con la Alemania de los 30, con la Inglaterra, como te pasa a ti, el Thatcherismo de los 80, con la propia España de los 80, en el caso de ElectroClass... - Y también historia comparada en cuanto a cómo escribían autores en los 70, o cómo se pensaban los procesos en otra época -. Yo creo que eso tiene que ver mucho con el montaje. Es decir, el montaje termina siendo el recurso, la herramienta, que facilita ese ensayo, esa comparación. Y es lo que además lo hace, actualmente, en un siglo XXI que empieza de una manera...

Empieza desde el principio de incertidumbre, desde la incertidumbre de hacia dónde estamos siendo lanzados cuando no tenemos mecanismos y se ha perdido esa capacidad histórica ¿no?... de reunir.

[María]  
—Y de tener memoria. Uno de los capítulos de ElectroClass se llama No hay imágenes sin memoria, y, claro, tiene mucho que ver con una forma de relato. con una forma de sostener la narrativa que, cuando veníamos hacia aquí, decíamos: no necesariamente esta cercanía, esta identidad, tiene que ver con una cuestión generacional-biológica. Hay personas con las que te sientes muy afín. Vemos mucho cine de los 70, de los 60, de los 50 incluso, ¿no? (hablábamos esta mañana del macarthismo) y sin embargo nos resulta muy ajeno cine más cercano y el cine español, por ejemplo...

[Pablo]

—Sí, por ejemplo.

[María]

—...Nos resulta mucho más ajeno el cine español que a lo mejor el cine alemán, o que el cine italiano o que el cine francés o el cine inglés, ¿no?. Esto tiene que ver supongo también con el acceso a la información, obviamente, pero, quería contarte una cosa que paso ayer a la noche, que tiene mucho que ver con esto.

Ayer a la noche veía en el twitter, un twitt que decía: estoy en una charla con cineastas y los más jóvenes..., los más interesantes, los que por ejemplo hablan de cuestiones de producción de esas maneras, de esos modos de hacer, esos modos de hacer son los importantes hoy en día, no el formato vídeo, cine, ese modo de producción, de las formas de distribución, de las nuevas redes de distribución, son Jonas Mekas o Antoni Padros y no la gente más joven. Yo tengo la sensación, y a veces en clase tengo esta sensación, de que las generaciones más jóvenes, las que ya han nacido en los 80, incluso en los 90, a veces están mucho más envejecidas que generaciones anteriores, ¿no? y el twitt continuaba: en la conversación ...entre Jose Luis Guerín y Jonas Mekas el que parecía mucho más joven era Jonas Mekas. Claro yo le contesté: “Bueno, ya lo sabíamos.”

[Pablo]

—Claro, evidentemente.

(Risas)

[Pablo]

—Jonas Mekas ha continuado con un discurso determinado basado en una coherencia en sus condiciones de producción y José Luis Guerín se ha ido a por las rubias paseando por la ciudad.

[María]

—Sobretudo se ha dado al voyeurismo.

[Pablo]

—A mí de hecho es el tema... y lo hablábamos el otro día, intervine casi exclusivamente en esa cuestión, en el manejo de las imágenes de archivo: la necesidad de, habida cuenta de que tenemos, vivimos una época tecnológica que nos permite el acceso a imágenes y sonidos de archivo continuamente, priorizar también el acceso libre a este tipo de imágenes, ¿no?. Y el buscar, incluso aunque sea robando... Yo casi lo entiendo como una cuestión filosófica, una cuestión de principio ético. Robar esas imágenes, conseguirlas..., volver a trabajarlas, que es el único modo de poder acceder a tener una mínima dialéctica con los tiempos anteriores.

[María]

—Pero no solamente robar es la necesidad de apropiarte de esas imágenes. Es que además hay que tomar consciencia de que esas imágenes son nuestras. Es decir, no solamente porque los archivos de televisión...

[Pablo]

—Es volver a recuperarlas.

[María]

—...Claro, es una especie de reapropiación. Vivimos..., otra cosa que ha conseguido el Estado-fantasma, el post-estado franquicia, es algo que trata directamente ElectroClass y, en cierta medida, bueno, en gran parte, Pretty Woman, que es la idea de patrimonialización de las instituciones. Hemos vivido un proceso muy perverso donde las élites, las oligarquías, las élites económicas, que, por cierto, siguen siendo las mismas que durante el sistema dictatorial, han pasado al sistema democrático y han manejado las instituciones públicas de una manera patrimonial, es decir, como si a ellos les perteneciera y nosotros siguiéramos siendo siervos de la gleba. Tenemos una idea, especialmente en el estado español, respecto a lo público, de que en realidad bueno, es nuestro pero poco, porque hemos incorporado la dictadura.

Entonces, la televisión pública, si no nos quieren dejar el archivo, es que... es muy difícil acceder, es que es normal, pero eso pasa en filmotecas, pasa en todas... El archivo, por ejemplo. Vas a Gran Bretaña (es verdad que es caro el archivo) pero esto no pasa. Es decir, hay una idea de que el imaginario es patrimonio público. Que las imágenes son patrimonio público. Y aquí eso no pasa. Entonces yo no diría que es robar. Es reapropiarnos y reutilizar algo a lo que tenemos derecho, porque es nuestro, primero, porque es de todos, porque lo hemos pagado. Pero además, porque nuestro imaginario común, nuestra memoria colectiva, está ahí. Y tenemos derecho a hacer una crítica institucional y una crítica a la memoria hegemónica. No es que solamente tengamos derecho, tenemos el deber de hacerlo. Y sobretudo nuestra generación. Tenemos el deber de hacerlo. Y esto es algo que, hemos hablado y que proviene de *Plan Rosebud*<sup>5</sup>, hay una generación que, bueno, que

vale, que hay un trauma que hay que pasar... Y esto ocurre en la Segunda Guerra Mundial, y tú conoces mejor el estado alemán, pero es muy diferente cómo se trata la memoria en un estado y en el otro. Hay una generación que no puede hablar. Estoy recordando a Primo Levi, y cuando escribe la trilogía de Auschwitz. Y cómo acaba suicidándose, porque es esta idea de testigo...

[Pablo]

—Sí.

[María]

—Esto si que es la idea de testigo, ¿no?

[Pablo]

—Jacques Ranciere...

[María]

—¡Claro!

[Pablo]

—El paradigma del testigo...

[María]

—Claro, y esta es la idea de contar algo en lo que nadie te cree porque nadie quiere saber lo que ha pasado. Pero ahora ha pasado un cierto tiempo, y no podemos dejar que ese testimonio que le ha costado la vida directa o indirectamente a muchas personas, y no me refiero solo a la vida física, que también, no me refiero a las grandes catástrofes, a Auschwitz, o a la gente que se suicidó, como Primo Levi, por haber sobrevivido a Auschwitz, sino también a la vida en el sentido real de la palabra, ¿no?. Hay dos palabras en griego el bios y el zoe, ¿no?. Puedes vivir pero no Vivir. Tú puedes vivir pero estar anulado como ciudadano, por ejemplo. Puedes vivir a medio gas, puedes vivir sin poder expresarte. Pues hay muchas personas, y todos conocemos a gente que es así, o en nuestra familia lo ha habido, personas que si han sobrevivido, que no han muerto en la guerra civil, no han muerto en la segunda guerra mundial, pero han sobrevivido a costa de un precio altísimo. Nosotros tendremos que pagar también un precio, seguramente, pero creo que es importante el que ese eslabón no se rompa. Debemos pensarlo como eslabones pequeños, como la idea de montaje, ¿no?.

[Pablo]

—Sí.

[María]

—Estoy recordando la imagen de Godard de la película donde explica muy bien qué es montaje, en *Ici et ailleurs*<sup>6</sup>, que aparecen muchas personas cada una con una imagen y se van contraponiendo unas a otras. Pues nosotros somos un poco eso. Y más cuando trabajas con imágenes.

[Pablo]

—Más o menos si, lo has dicho, esta cosa de poner en relación. De que en el fondo el montaje consiste en poner en relación dos imágenes, que si uno no las pone en relación, no tendrían por qué tenerla. Es decir, estabas sueltas, disgregadas, como inconexas ¿no?. Y lo leí también en *120 historias*...

[María]

—...*de cine*.<sup>7</sup>

[Pablo]

...de Alexander Kluge, que define el montaje como generar una tercera imagen, que es imaginario, a partir de dos imágenes disgregadas.

[María]

—La idea de resignificar...

[Pablo]

—De resignificar. Eso también me parece muy importante.

Creo que también es parte del constructo del trabajo de Iván. En el fondo, cuando pasas por ese pasillo y terminas en ese espacio... Están muy bien divididos los tres espacios. El espacio de la escenificación, enmoquetado, con la estrella de mar, que representa la repetición. Y luego esa especie de backstage, de fondo, es decir, en la visión literal de la estrella confluye todo ese montaje, esa parte de atrás, pero incluso dentro del espacio de backstage hay dos partes, o yo al menos lo veo así. Una sería ese pasillo estrecho donde se contraponen *Roma, città aperta*<sup>8</sup> y el panel de la mirada. De la mirada, además hollywoodiense, voyeurística, Hitchcock, *Blow up*<sup>9</sup>... y justo detrás de este panel se encuentra el vídeo grabado en el campo de concentración. Con los trabajadores actuales

trabajando, siguen trabajando, bajo la consigna del *Arbeit macht frei*. Y luego pasas a la parte de atrás que es ya un universo de imágenes...

Yo veo que ahí está la clave a entender: en el fondo es un ejercicio de libertad, un ejercicio emancipatorio. El hecho: sí, yo te puedo ofrecer dos imágenes juntas pero la imagen que confluye la creas tú. No hay un relato, no hay una obligación, digamos, no hay una literalidad, ¿no?. Es un espacio mucho más amplio de creación y de configuración, y es un espacio del espectador. Es un poco la posibilidad emancipatoria del espectador.

[María]

—Claro, retomando a Ranciere, eso lo explica muy bien Ranciere en el espectador emancipado. Como esa necesidad de que el espectador sea activo. No sea solamente alguien que va y recibe, sino que también saque sus propias conclusiones. En cierta medida es una llamada a otra democracia, a una otra visión de la realidad y a un tomar partido dentro del sistema y una exigencia. Porque es complicado, es exigente, es demandante, ¿no? el tener que tomar las riendas y sacar tus propias conclusiones.

Y toda esa..., una cosas que me..., porque me gusta mucho del montaje: la fragilidad. Esa cosa intersticial de estar un espacio de paso. Por parte de la institución yo creo que también presupone que algo que va a estar en un espacio tan frágil no tiene capacidad emancipatoria, porque no se le va a prestar atención. Y sin embargo se pueden dar estos cruces de miradas, como decías antes, extraños, curiosos, que produzcan ese encuentro. Ese extraño encuentro que puede provocar algo. Y toda la contaminación en la sala, que es un espacio relativamente pequeño, de los trabajadores en el campo de concentración, revisando el campo de concentración, que contamina a todos. Las familias reales mirando...

[Pablo]

—Como espectadores.

[María]

—...como espectadores del campo de concentración, y como cómplices.

[Pablo]

—Una de las cosas que más me gustan, y me sorprende además... Hay un elemento real y es que Iván trabajó este proyecto en Alemania y por lo tanto gráficamente responde a imágenes recogidas en contexto alemán, con lo cual es fácil encontrar ciertos ecos con la historia alemana. Aunque las imágenes provienen de... un reportaje en África, una publicidad, una escena de una película americana... pero sí que hay una especie de telón de fondo. En el fondo, no se trata de focalizarlo en la historia alemana, porque de alguna manera alude a procesos que hemos vivido en cualquier país. Pero sí que hay unos ecos, unas transversalidades históricas. También es como yo lo veo, no es una única línea de posibilidad. Pero sí que hay unas transversalidades históricas que son interesantes. Y, por ejemplo, la de la monarquía como cómplice... es que eso fue real.

[María]

—Es que fue real igual que la religión. En concreto la religión católica fue absolutamente cómplice con el franquismo, con el nazismo y con las grandes catástrofes y las grandes opresiones hacia la población en general, hacia las personas normales. Y que se produzca ahí. Hay ahí una línea oblicua claramente que mira hacia el campo de concentración reconvertido en un espacio nuevo de trabajo. Ese cognitariado al que estábamos aludiendo antes, a través de los trabajadores de la cultura, a través de los trabajadores del turismo. De cómo perversamente, esto se trataba en *Plan Rosebud*, los espacios, los lugares de memoria, a veces del horror, las escenas del crimen, se han convertido en lugares turistizados o en lugares mercantilizadas de alguna manera. Cómo el capitalismo cognitativo ha conseguido rentabilizar todo, incluso nuestro propio horror, la propia memoria. Cómo no tenemos límites en eso. Y todo lo que rodea a la escena de Hollywood, la escena del macarthismo, que está detrás de las monarquías. Pero también ese panel que permanece un poco oculto porque no está mirando hacia el campo de concentración, que son esas escenas de los juicios. Esas escenas oblicuas que miran hacia ese fuera de campo.

Y de otro lado la construcción corporal y la construcción corporal como metáfora de la construcción social, esta señora tan monstruosa de pecho enorme...

[Pablo]

—Junto con la Jane Fonda del aeróbic.

[María]

—Claro. Y estaba pensando antes cuando estabas hablando del comienzo del siglo XXI, en que realmente hay una continuidad. O tal vez yo estoy obsesionada con los años 80. Pero bueno, yo estoy convencida de que hay un antes y un después. Igual es por que somos un poco hijos de eso en alguna medida, pero hay una antes y un después de los años 70. Y esto se ve claramente, hablando



de teoría de representación, se ve claramente en el cine.

No es casualidad que haya un corte en el cine del que nos sentimos hijos, y que haya mucha gente que no ha sobrevivido a los 70 y que en los 80 se interrumpe cierta línea de un imaginario muy claro. Hay desde luego una disrupción de la clase trabajadora tradicional. Estaba pensando en la crisis del sida, por una parte, en el control estatal del cuerpo a través de una pandemia, o de la pandemia como una amenaza y una forma de control social...

[Pablo]

—De desarticulación también.

[María]

—...De desarticulación política también. Y cómo comienza el sigloXXI, con esa imagen espectacular que todos y todas hemos visto, o si no visto hemos vuelto a ver, de los aviones, de las torres gemelas. Y la idea del musulmán. El musulmán como gran alteridad, como gran pandemia, el terrorismo islámico, ya no es el terrorismo de las Brigadas Rojas no es el terrorismo de los Black Panther, ya no es el terrorismo...

**Pablo**

—Baader-Meinhof.

[María]

—...de la Baader-Meinhof, es el terrorismo a nivel global, a escala global. Y estaba pensando en Primo Levi, y en cómo la clase más baja, aquel que ya no podía hablar, aquel que tenía el último estatuto dentro de un campo de concentración, era el Musulmán. Se le llamaba el Musulmán. Y esta idea de la construcción de la alteridad para un sistema, entre otras cosa, el sistema capitalista, además, es etnocéntrico.

[Pablo]

—Totalmente.

[María]

—No solamente es clasista, sexista, racista. Sino que además, tiene un etnocentrismo muy fuerte que es la centralidad de Europa y Estados Unidos ¿no?. Y cómo en cierta medida esto supone una resistencia a que el mundo tenga otras centralidades. La globalización ha abierto también esa posibilidad. A que china, en general Asia o Latinoamérica tengan importancia en el sistema político y por tanto en el sistema de representación. Y en este momento, entonces igual, la idea de Musulmán como apestado, como otro, como el Alien, cambiará totalmente. Igual llegará un momento en el que los apestados seremos los europeos...

[Pablo]

—Yo creo que Merkel se está encargando de que los apestados dentro de Europa seamos los latinos de siempre.

[María]

—Claro. Lo que esta pasando ahora es una resistencia a ese cambio. Bueno, Europa tiene que ser protestante, capitalista, blanca, heterosexual y tal... una serie de cuestiones...

[Pablo]

—Porque ellos sí que tienen la sensación patrimonial...

[María]

—De que el poder es suyo.

[Pablo]

—...De que el poder es suyo. Es un poco lo que yo decía. La primera vez que fui a Berlín, me pareció increíble. Fui a Friedrichshain y había a una casa ocupa presidida por una enorme bandera de la Unión Europea...

[María]

—¡No!

[Pablo]

—¡...En una casa ocupa! Y yo decía...

[María]

—No me lo puedo creer...

[Pablo]

—...es que ellos...

[María]

—...qué perversión.

[Pablo]

—...ellos son Europa. Nosotros entramos en Europa. Pero es que ellos lo son. Quizás a ellos no les molesta tanto la...

[María]

—Pues ya sabemos, cuando Europa se vuelva alemana... ya sabemos lo que pasa.

(Risas)

[María]

—Aprendamos de la historia.

[Pablo]

—Hay otra cosa muy curiosa con Alemania, que no sale expresamente en *Pretty Woman* porque es una pregunta que surge a posteriori. De hecho surge tras haber trabajado muchos archivos, muchos films, y tiene que ver con la representación: cómo la Republica Federal Alemana está muy representada fílmica y televisivamente, y en cambio existe toda una especie de ocultación de la representación de la DDR. Es decir, en Berlín hay unos archivos fílmicos, a los que se puede acceder más o menos... Evidentemente los sistemas no son a la antigua usanza, no hay un impedimento literal.

[María]

—Ya, puedes ver los archivos de la Stassi, lo que ocurre es que , bueno...

[Pablo]

—Exactamente...

[María]

—...eso no tiene trascendencia.

[Pablo]

—...lo que importa es que luego llegue a los canales a los que llega todo el mundo, a la televisión, al cine estandarizado. Cómo representa este tipo instituciones ese otro país, que se ha convertido en un otro extinguido, comido, fagocitado por la Alemania occidental. Y eso también es trabajo para otro proyecto, porque... tú decías antes...

[María]

—Esos estados solapados.

[Pablo]

—Exactamente, solapados.

[María]

—A mi me recuerda un poco la DDR, a la República española. Que se magnifica, se mitifica, se significa...

[Pablo]

—Si, se convierte en kitsch .

[María]

—... Se convierte en Kitsch, o incluso eso, todo era bueno en la República... Hay como esa cosa con la DDR, o no se quiere hablar de ella, o bueno... era la gran promesa.

Pablo

—Si... Y a veces... repensando cómo los alemanes... Es un tema que no conozco, tú conoces mucho más que yo al respecto, pero repensando cómo los alemanes han incorporado, han solventado el tema del holocausto... ¿Y como ocurrió, como se resolvió el tema en la DDR? Es que tampoco...

[María]

—Claro. La DDR es una construcción posterior a la Segunda Guerra Mundial, y, claro, en ese sentido...

[Pablo]

—Es decir, acaba cuando cae todo el otro paradigma político.

Entonces...

(Pausa)

[María]

—...Ahora que hemos hecho una pausa, decíamos que hay una confluencia, un encuentro que nosotros, bueno, ya nos conocemos desde hace tiempo... que se produce... de amor, de cariño, una cuestión personal y una confluencia que lleva también a un pensar el momento político colectivamente. A pensarlo entre los tres a través de la construcción, de la elaboración y la edición, en algunos casos, de tres trabajos paralelos que son: *Deseo de Testigo*, *Pretty Woman* y otras historias, un film con de Alexander Kluge y *ElectroClass*. Están muy imbricados y en cierta medida todo esto, toda la fluidez, tiene que ver con esto, con conversaciones previas que hemos tenido y cervezas...

[Pablo]

—Yo creo que hay vasos comunicantes muy fuertes que por un lado controlamos, pero que por el otro desconocemos y desconocíamos.

Entonces nos sorprende ver luego las conexiones. Que es por lo que quiero proyectar las dos películas juntas, porque al mismo tiempo que hay elementos completamente diferentes, y no una cercanía literal, que sería molesta, es más una especie de... Tengo ganas de ponerlo sobre la mesa. De hacer confluir el cuerpo real, el cuerpo del trabajo real, sobre la mesa y ver qué surge. Porque está... es como una nueva operación de montaje ¿Qué tercera imagen surge de poner en relación estos trabajos?

[María]

—Y también, ¿qué potencia política pueden tener? y ¿cómo las verán las personas externas a todo el proceso de elaboración?. Porque, claro, nosotros también llevamos ahí tres meses, bueno, mucho tiempo anterior, pero además tres meses en convivencia, de comuna...

[Pablo]

—De comuna de trabajo.

[María]

—Y eso hace que ya veamos conexiones que a lo mejor desde fuera no son tan evidentes. Pero yo creo que pueden tener, pueden generar esos encuentros, esas conexiones y que pueden tener mucha potencia, sí.

[Pablo]

—El primer día que vi la exposición de Iván... es que también lo vi. Además tuve la mirada viciada, no viciada sino que leo un discurso, no un discurso, leo líneas que sé absolutamente que las leo yo solo. Porque refieren más una cuestión de la historia alemana o de la historia europea... Es algo de lo que estoy imbuido.

Tú paseas y ves otras líneas. Pero ya solo el hecho de recurrir a imágenes, de trabajar en torno a la manipulación y montaje consciente de esas imágenes, el referir eso.. se nos aproxima... A mi hay algo, hablando de los encuentros, que me gusta, que quería comentar. Cuando hablabas del vídeo del campo de concentración, y retomábamos antes la idea de cómo, lo que decía Althusser, de cómo en mayo del 68 no hubo encuentro, en el fondo en el campo de concentración se dan dos clases trabajadoras, la clase trabajadora tradicional y la clase trabajadora cognitiva. Están en el mismo espacio y tampoco se encuentran. Se ignoran completamente. Hay un plano que Iván me comentó que le gustaba mucho, que es una impresión: están los turistas y viene como un camión inmenso, como una especie de máquina que recoge cosas y por un momento parece que se va a llevar a los turistas... Al final no, evidentemente...

[María]

—Vaya.

(Risas)

[Pablo]

—Y luego la pertinencia, hablando de lo que sería el imaginario, de volver a poner el dispositivo, de generar un dispositivo de encuentro de un imaginario, que puede estar más o menos oculto, o que puede estar más o menos... no tanto oculto, sino solapado por los medios, por el imaginario oficial, por el circuito oficial de imágenes, por la forma oficial de trabajar, o ciertas formas de trabajar las imágenes... No solo es el cuerpo, sino cómo se produce ese cuerpo. Que nuestra forma de trabajar reivindica, y da esa posibilidad... Es *ElectroClass*. A veces parece algo mágico, pero es totalmente parte de la herramienta. Yo estoy trabajando imágenes que ha visto todo el mundo, y a priori podrías decir, ¿esto puede dar algo nuevo?. La misma imagen de Ibarretxe que ha salido mil veces,

que aparentemente es inocente y que la gente recibe de forma... ¿Esto puede dar lugar a una cosa diversa, diferente?. ¿Cómo lo repetido hasta la saciedad puede generar algo diverso, un pensamiento diverso? Pues si, el montaje condicionado...

[María]

—Lo resignifica.

[Pablo]

—...Lo resignifica y lo reposiciona. Y lo reposiciona en la mente de gente que no se había planteado otras cosas. Yo creo que este es el principio básico de la energía y la potencia que tiene, y de la pertinencia que tiene nuestro trabajo. Me parece que ahí descansa, en cierta medida. Evidentemente, luego tomamos imágenes nuevas y hacemos ficciones y mil cosas... pero la pertinencia del trabajo de archivo es esta... en el fondo una dialéctica temporal. Lo que pasó en tal época, lo que ha pasado no hace mucho, son procesos que están unidos.

[María]

—Exactamente. Y luego, la idea de generar una especie de archivo expandido. Una idea de que la imagen de archivo no es algo concluso, tiene que ver con algo, que... bueno, yo llevo mucho tiempo pensándolo, llevamos mucho tiempo hablándolo, y que yo creo que parte de antes de *Plan Rosebud*. Y que es esta idea de la imagen documento y de la idea de monumento. Hay una idea de archivo como algo cerrado, concluso, como el monumento, ¿no? Que es algo petrificado, en el sentido físico y simbólico de la palabra, que tiene un significado y que ocupa el espacio público. Y en cierta manera cosifica el espacio público, pero que, bueno, esta ahí y que ya está ¿no? Que ese monumento es así, es cerrado, ya no hay nada más que decir de él. El archivo tiene esta idea de que esto es lo que hay, estas son las imágenes de la historia.

[Pablo]

—Tiene un componente como de inviolabilidad, aparente inviolabilidad.

[María]

—Pero esto ha cambiado mucho y no solamente desde la idea de archivo digital, sino, yo creo que ya muy anteriormente. Estoy pensando en *Toda la memoria del mundo*<sup>10</sup>, ¿no? en la película de Resnais, pero también en *Las estatuas también mueren*<sup>11</sup>, que sabes que es una película que me interesa mucho en este momento. Y es esta idea de contradecir, de volver el monumento al documento, de la fragilidad del paso del monumento al documento y de cómo todos tenemos la capacidad. Y esto tiene que ver con la idea de agenciamiento político, y de ser sujetos de la historia, que diría Godard. Tenemos la posibilidad y la necesidad, y yo diría la urgencia, de hacerlo también, de retomar la imagen de archivo y de hacer crítica institucional.

Y de cuestionar la idea de archivo como algo cerrado. Igual que la idea de monumento como algo cerrado. Ahí la idea de montaje es absolutamente pertinente.

(...)

Barcelona, 23 de noviembre

---

1 Barry Lyndon (1974) de Stanley Kubrick

2 Refiere el Piano Trio in E Flat Opus 100 de Franz Schubert, que Kubrick utiliza en Barry Lyndon y María Ruido en ElectroClass (Nota de la Transcripción)

3 ElectroClass (2011) de María Ruido

4 Pretty Woman und andere Geschichten, ein Film mit Alexander Kluge (Pretty Woman y otras historias, un film con Alexander Kluge, 2011) de Pablo Marte

5 Plan Rosebud 1: La escena del crimen (2008) y Plan Rosebud 2: convocando los fantasmas (2008) de María Ruido

6 Ici et ailleurs (1976) de J.L.Godard

7 KLUGE, Alexander, 120 historias de cine, Caja Negra editora, 2010

8 Roma, città aperta (1945) de Roberto Rossellini

9 Blow up (1966) de Michelangelo Antonioni

10 Toute la mémoire du monde (1956) de Alain Resnais

11 Les statues meurent aussi (1953) de Chris Marker y Alain Resnais