

Trabajo vivo/trabajo muerto: *Sucesos Intervenidos* y el estatuto del archivo audiovisual en el capitalismo cognitivo¹

Living Labour/Dead Labour: *Sucesos Intervenidos*
and the Nature of the Film Archive in Cognitive
Capitalism

Claudio Celis Bueno
Instituto de Humanidades, Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Santiago, Chile.
ccelis@academia.cl

Resumen

Este artículo interpreta la obra colectiva de apropiación y reciclaje audiovisual *Sucesos Intervenidos* (Argentina, 2014) como una reflexión sobre la relación entre trabajo audiovisual y archivo fílmico. Al reducir la operación de veinticinco cineastas al remontaje de un archivo audiovisual determinado, permite pensar la actividad audiovisual desde el punto de vista de la selección y reorganización de imágenes. Al mismo tiempo, permite reflexionar sobre una relación más general entre trabajo y archivo en el contexto del capitalismo cognitivo. *Sucesos Intervenidos* es una película sobre el trabajo inmaterial como característica general de la actividad humana al interior de la sociedad postfordista que permite pensar el estatuto del archivo fílmico.

Palabras clave: capitalismo cognitivo, cine de *found footage*, Marx, común, trabajo, archivo.

Abstract:

This article offers an interpretation of the found footage film *Sucesos Intervenidos* (Argentina, 2014). In particular, this article focuses on the relationship between audiovisual work and film archive. By reducing the work of 25 filmmakers to the montage of a given film archive, this film makes it possible to define the audiovisual practice from the perspective of the selection and reorganisation of images. Furthermore, *Sucesos Intervenidos* compromises a more general connection between labour and archive in the context of cognitive capitalism. *Sucesos Intervenidos* is a film about immaterial labour as the general paradigm of contemporary capitalism. This hypothesis also makes it possible to reflect on the notion of the film archive.

Keywords: cognitive capitalism, Marx, found footage cinema, common, labour, archive.

¹ El presente artículo fue financiado por Conicyt (Chile), proyecto Fondecyt de Postdoctorado 2016 (N° 3160053), "Estética y política del cine de metraje encontrado en la era de la post-producción digital".

Introducción

Sucesos Intervenidos (2014) es una producción colectiva de cine de reciclaje. El año 2013, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en Buenos Aires convocó a veinticinco directores argentinos para que cada uno de ellos realizara un breve cortometraje a partir de la apropiación y reciclaje de tres capítulos del noticiero *Sucesos Argentinos*.

Sucesos Argentinos, por su parte, fue el primer noticiero argentino en soporte fílmico. Sus emisiones, las cuales se mostraban cada jueves en las salas de cine antes de la proyección de la película principal, se extendieron desde 1938 a 1972. En la obra de apropiación *Sucesos Intervenidos*, los veinticinco directores fueron invitados a reutilizar material proveniente de tres capítulos (correspondientes a los años 1957, 1965 y 1968, respectivamente) para realizar un cortometraje de un máximo de tres minutos de duración. Los temas representados en los tres noticieros eran variados: “actos de gobierno, industria nacional, procesos de trabajo, fechas patrias, fuerzas armadas, episodios políticos de gran magnitud, educación, temas de actualidad en las provincias argentinas, notas sociales y culturales” (“Estrenan ‘Sucesos Intervenidos’”). Pese a su variedad, ciertas imágenes son más recurrentes que otras, lo que hace posible identificar cierta inclinación de los directores por algunas escenas con mayor potencial de ser resignificadas o por su valor cinematográfico (escenas de baile, viaje en tren, fuego, celebraciones, etc.). Los veinticinco cortometrajes producidos fueron luego compilados para dar forma a un largometraje de setenta y tres minutos de duración que fue estrenado en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) en abril de 2014 y luego en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en febrero de 2015.

En una entrevista para la agencia TÉLAM, la directora del Museo del Cine, Paula Félix-Didier, declara que “la idea surgió hace tres o cuatro años porque la colección ‘Sucesos Argentinos’ en el Museo es muy grande y necesita ser digitalizada. Además del valor intrínseco histórico que tienen, estos noticieros se están deteriorando y necesitan urgente una preservación” (en “Estrenan ‘Sucesos Intervenidos’”). La digitalización de este archivo histórico, agrega Félix-Didier, es “una tarea enorme porque tenemos doce mil latas de material que empieza a estar aquejado por el síndrome de vinagre (un deterioro químico de la emulsión de las imágenes fílmicas), entonces estamos en una carrera contra el tiempo para digitalizarlas y que estas imágenes no se pierdan” (en “Estrenan ‘Sucesos Intervenidos’”).

Como las declaraciones de Félix-Didier dejan ver, el objetivo principal de este proyecto era llamar la atención sobre la importancia de digitalizar el cuantioso archivo de dicho noticiero histórico (y sobre la importancia de preservar el patrimonio fílmico en general). Pese a esto, *Sucesos Intervenidos* es una obra que permite reflexionar sobre un problema estético-político actual que supera con creces el problema de la conservación patrimonial, a saber, la estrecha relación entre reciclaje fílmico, archivo audiovisual y trabajo inmaterial en un presente caracterizado por el giro cognitivo del

modo de producción capitalista. Esta lectura inscribe esta obra dentro de la pregunta acerca de la relación entre arte y política.

Arte y política

Según la artista y teórica del arte Hito Steyerl, “una manera típica de poner en relación la política con el arte plantea que el arte puede representar de una u otra forma asuntos políticos” (95). En semejante caso, la relación entre arte y política aparece como una relación de externalidad: lo político, es decir, aquel contenido social que preexiste a la obra, es representado por la obra y así comunicado al espectador.² Sin embargo, Steyerl propone que existe un punto de vista mucho más interesante desde donde pensar la relación entre arte y política: aquel que “aborda con una perspectiva política el campo del arte en tanto lugar de trabajo” (95). En este modelo alternativo, ya no se trata de pensar lo político como aquel contenido social dado de antemano y representado por la obra. Se trata, en cambio, de observar el campo del arte como un territorio en el cual se ponen en juego relaciones de poder que repiten el modelo de explotación capitalista. Desde esta perspectiva, se trata de identificar la complicidad (y a su vez el potencial crítico) del arte respecto a la evolución del capitalismo hacia aquello que Mario Tronti llamó la “fábrica social”.

El problema, propone Steyerl, es que el arte contemporáneo, completamente empapado de temas políticos, rara vez reflexiona sobre la actividad misma que determina las relaciones de poder al interior de su propio campo. Según Steyerl, “aun cuando el arte político logra representar las así llamadas situaciones locales de todas partes del mundo, empaquetando rutinariamente la injusticia y la miseria, las condiciones de su propia producción y exhibición siguen estando prácticamente inexploradas” (Steyerl 102-3). En este sentido, las políticas del arte como lugar de trabajo postfordista continúan siendo “el punto ciego de una parte importante del arte político contemporáneo” (Steyerl 103).

En sintonía con el argumento de Hito Steyerl, es posible leer la obra colectiva *Sucesos Intervenidos* como una reflexión sobre la relación entre trabajo audiovisual y archivo fílmico desde al menos tres puntos de vista que exceden la pregunta sobre una política de la conservación patrimonial. En primer lugar, la apropiación de material de archivo para la producción de una nueva obra audiovisual puede ser pensada desde la perspectiva abierta por Walter Benjamin en su ensayo *El autor como productor*, según la cual el valor revolucionario de la técnica permitiría que cualquier espectador se transformara en un potencial productor, con lo que se rompe la división del trabajo que distingue entre autores y público. Desde este punto de vista, y sin importar la

2 Para un detallado análisis de los diversos modos de pensar la relación entre arte y política en el contexto chileno, véase el texto de Nelly Richard, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”.

procedencia de los veinticinco directores que participaron en el proyecto, el reciclaje de los noticieros llevado a cabo en *Sucesos Intervenidos* reflejaría el potencial de que cualquier espectador deviniera un potencial creador.

En segundo lugar, podemos proponer que, al reducir la operación de veinticinco cineastas al remontaje de un archivo audiovisual determinado, *Sucesos Intervenidos* permitiría pensar la actividad audiovisual no desde el punto de vista del proceso de producción de imágenes (ni siquiera del proceso de recolección de archivo), sino desde el punto de vista de su selección y reorganización. De este modo, *Sucesos Intervenidos* vendría a reafirmar una concepción particular del cine según la cual el montaje (corte y repetición de un material dado) es la condición de posibilidad de toda producción de sentido y valor cinematográficos. En sintonía con lo propuesto por Giorgio Agamben (*Difference and Repetition* 315), el proyecto *Sucesos Intervenidos* nos viene a decir que para hacer cine hoy ya no habría necesidad de filmar nada nuevo, solo necesitamos cortar y repetir el material ya disponible. El trabajo audiovisual, por lo tanto, quedaría definido principalmente en tanto trabajo de montaje, lo que relega las otras fases de la producción audiovisual a un plano secundario.

En tercer lugar, *Sucesos Intervenidos* permite reflexionar sobre una relación más general entre trabajo y archivo en el contexto del capitalismo cognitivo. Esta obra colectiva se nos presentaría, así, como una película política no porque resalte la importancia de una política pública de conservación y digitalización del patrimonio audiovisual nacional, sino porque permite reflexionar acerca del estatuto contemporáneo de la actividad cinematográfica en tanto que paradigma general del trabajo inmaterial. Sin contradecir ni rechazar las primeras dos perspectivas, el presente artículo se concentrará en el tercer modo de pensar la relación entre arte y política en la obra *Sucesos Intervenidos*. De este modo, la hipótesis aquí propuesta es que *Sucesos Intervenidos* es una película sobre el trabajo. Y no solo sobre el trabajo audiovisual, sino sobre el trabajo inmaterial como característica general de la actividad humana al interior de la sociedad postfordista. Esta hipótesis, a su vez, nos permitirá redefinir la categoría del común para pensar el estatuto del archivo fílmico en el contexto específico del capitalismo cognitivo.

Trabajo postfordista, *general intellect* y expropiación del común

En el capítulo quinto de *El Capital*, Marx define el trabajo humano como desgaste de energía en vistas a la producción de un valor de uso. El trabajo es “un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en que éste regula y controla mediante su propia acción su intercambio de materias con la naturaleza [...] en vistas a asimilar, bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza le brinda” (130). El problema con la economía política, añade Marx (*El Capital* 147), es que concibe el trabajo no en su condición de trabajo concreto (como fuente de valores de uso),

sino como una mercancía entre otras (reducido a su mero valor de cambio). Para el capitalista, el precio del trabajo es una variable más entre los gastos de inversión en el proceso de producción de mercancías y de autovalorización del capital. Para Marx, en cambio, el trabajo no debe ser visto como un objeto (una mercancía entre otras) sino como un proceso (una actividad), es decir, “no como valor sino como la fuente viva del valor” (*Grundrisse I* 236). De esto se deriva su definición del trabajo como “el fuego vivo, formador; la transitoriedad de las cosas, su temporalidad, así como su modelación por el tiempo vivo” (*Grundrisse I* 306).

Cada vez que el ser humano trabaja, actualiza aquel “fuego vivo” para modificar la naturaleza en vistas a la producción de un determinado valor de uso. Para Marx, las herramientas y las máquinas, es decir, el “medio de producción” que lo ayuda en dicho proceso, debe ser pensado como trabajo vivo objetivado. Este trabajo previo coagulado en la forma de máquinas y herramientas, en la forma de capital fijo, es trabajo muerto que solo será productivo en la medida en que sea actualizado por el trabajo vivo del trabajador. Desde esta perspectiva, el trabajo vivo (trabajo presente) debe hacerse cargo de las herramientas de trabajo (trabajo pasado objetivado) para “resucitarlas de entre los muertos”, y así “convertirlas de valores de uso potenciales en valores de uso reales y activos” (Marx, *El Capital* 135).

Esta definición de trabajo reduce la actividad productiva a un proceso físico y material que se ajusta a los regímenes artesanales e industriales de producción. No obstante, en el régimen postindustrial de producción esta definición de trabajo se nos presenta como insuficiente. Dicho de otro modo, las modificaciones sufridas por el trabajo en la era postfordista hacen visible la obsolescencia de la noción de trabajo propuesta por Marx. La aparición de nuevas formas de trabajo inmaterial y la importancia creciente que adquieren el conocimiento y la ciencia para el proceso de valorización del capital exigen una nueva noción de trabajo (que supere la definición física del trabajo como desgaste de energía) y una nueva noción de medios de producción (que sea capaz de incluir el conocimiento, la ciencia y la información como trabajo coagulado a ser actualizado por el trabajo vivo).

Sin lugar a dudas, han sido los autores italianos pertenecientes al movimiento *postoperaísta* (Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, Carlo Vercellone, Christian Marazzi, Antonio Negri, etc.) quienes han puesto mayor atención al problema de una nueva definición de la categoría marxista de trabajo más adecuada al régimen de producción postfordista. Una característica en común de todas estas interpretaciones es la centralidad teórica que le otorgan a la noción de *general intellect* introducida por Marx en sus *Grundrisse*.³ Para estos autores, el concepto de *general intellect* permitiría analizar

3 Según Paolo Virno, “la noción de ‘general intellect’ puede tener diversas derivaciones: quizás es una réplica polémica a la ‘voluntad general’ de Rousseau –no la voluntad sino el intelecto, es aquello que mancomuna a todos los hombres, según Marx–; o quizás el ‘intelecto general’ es la reformulación materialista del concepto aristotélico de nous poietiko –el intelecto productivo–” (37).

la nueva configuración del capitalismo, su etapa postindustrial, y complementar de este modo el análisis de Marx respecto al paso desde la subsunción formal hacia la subsunción real del trabajo al capital (Vercellone 15).

En los *Grundrisse*, Marx define el sistema de maquinaria como la objetivación del poder productivo del conocimiento humano (*Grundrisse II* 230). Con el desarrollo de las fuerzas productivas, la producción de valor se vuelve menos dependiente del tiempo de trabajo vivo que ingresa al proceso inmediato de producción y más dependiente “del estado general de la ciencia y del progreso de la tecnología, o de la aplicación de esta ciencia a la producción” (*Grundrisse II* 228). El desarrollo del sistema de maquinaria, por ende, “revela hasta qué punto el conocimiento social general se ha convertido en fuerza productiva inmediata y, por lo tanto, hasta qué punto las condiciones del proceso de la vida social misma han quedado bajo el control del *general intellect*” (*Grundrisse II* 230).

Para Paolo Virno, cuando Marx habla del *general intellect* se refiere principalmente a la ciencia, a dicho saber “del cual depende la productividad social” (65). No obstante, agrega Virno, si bien el concepto de *general intellect* entendido como aquel saber científico coagulado en el sistema de maquinaria de la industria moderna marca un paso radical para una crítica del capitalismo contemporáneo, esta definición resulta hoy en día insuficiente (66). En el contexto de producción postfordista, sostiene Virno, “habría que considerar el aspecto por el cual el *general intellect*, más que encarnarse en el sistema de máquinas, existe como atributo del trabajo vivo” (66). En el contexto de producción postfordista, en el cual se impone un régimen de trabajo inmaterial destinado a flexibilizar la producción de mercancías, el *general intellect* se presenta “antes que nada como comunicación, abstracción, auto-reflexión de sujetos vivos” (Virno 66). Desde esta perspectiva, la noción de trabajo ya no se define simplemente como el desgaste físico de energía, sino que considera además las capacidades cognitivas y lingüísticas del animal humano.

El valor de la comunicación como aspecto central de la productividad del trabajo postindustrial fue identificado inicialmente por Romano Alquati en sus investigaciones en la fábrica Olivetti en la década de 1960. Según Alquati, en la era postindustrial el ingreso de máquinas cibernéticas al campo de la producción ha hecho necesaria una nueva definición de trabajo que considere no solo el desgaste físico de energía, sino que incluya además a la información como uno de sus elementos centrales (121). Para explicar la explotación en el régimen postfordista, Alquati introduce la noción de “información valorizante” (*informazioni valorizzanti*). En el proceso de producción postfordista (a diferencia del régimen fordista), los trabajadores deben tomar permanentemente microdecisiones que guían la producción de mercancías. Estas micro-decisiones, fundamentales para flexibilizar el proceso de producción (y que marcan precisamente la diferencia respecto al régimen fordista), no pueden ser capturadas por las máquinas industriales y por ende permanecen del lado del trabajo vivo. Con la aparición de tecnologías de la información, sin embargo, nuevos mecanismos

de registro y procesamiento de información han hecho posible que la “información horizontal” que circula en el proceso de producción (proveniente del trabajo vivo de cada trabajador) sea traducida a “información vertical”, es decir, que sea apropiada en la forma de capital fijo para acelerar la producción de plusvalía (Alquati 121).

La importancia de la investigación de Alquati es haber redefinido la categoría de trabajo vivo a partir de la noción de información. Lo mismo se propuso Maurizio Lazzarato en la década de 1990 con el concepto de trabajo inmaterial, entendido como el trabajo que produce la información involucrada en el proceso de producción de una mercancía (*Immaterial Labour* 133). Mientras que el régimen fordista se define por su tendencia a la homogenización del trabajo (reduciendo al mínimo toda relación de comunicación entre los trabajadores), el régimen postfordista obliga a los trabajadores a comunicarse y a tomar decisiones basadas en facultades cognitivas y lingüísticas (*Immaterial Labour* 135). Siguiendo la misma línea de Alquati y Lazzarato, Paolo Virno sostiene que “parece lícito afirmar que, por la misma lógica del desarrollo económico, es necesario que una parte del *general intellect* no coagule en capital fijo, sino que se derrame en la interacción comunicativa en forma de paradigmas epistémicos, performances dialógicas, juegos lingüísticos” (66).

La categoría de *general intellect* no se limitaría por lo tanto al conjunto de conocimientos adquiridos por la especie, sino que definiría la facultad de pensar, es decir, la potencia del intelecto en general (Virno 67). La singularidad de este concepto reside en que permite pensar el intelecto no como facultad privada del sujeto sino como una facultad social. El concepto de *general intellect* “pone al intelecto como algo exterior y colectivo, como un bien público” (37). Dado que “compartir aptitudes lingüísticas y cognitivas es el elemento constitutivo del proceso laboral post-fordista”, todos los trabajadores “entran en la producción en cuanto hablantes-pensantes” (41).⁴ Tal como la industria moderna transforma el conocimiento objetivado en forma de maquinaria en una fuerza productiva inmediata, de igual forma el postfordismo transforma las aptitudes cognitivas y lingüísticas genéricas del animal humano en una nueva fuente de valoración capitalista. Por esta razón, el concepto marxista de *general intellect*, tal como es leído por Paolo Virno, exige repensar el concepto de

4 Es importante mencionar que al pensar el *general intellect* como una nueva forma del común, Hardt y Negri no están simplemente repitiendo aquello que Pierre Bourdieu llamó la falacia del comunismo lingüístico (43). Para Bourdieu, el error de los lingüistas es proponer que el lenguaje es un común al cual todos podemos acceder libremente, ocultando de este modo las condiciones históricas y sociales que en cada caso determinan las reglas de legitimación de todo lenguaje, los mecanismos de reproducción de dichas reglas y los procesos de incorporación de dichas reglas por parte de los distintos agentes de un campo determinado. En el caso de Hardt y Negri, las capacidades lingüísticas y cognitivas aparecen como un elemento fundamental de la producción postfordista. Por ello, la reproducción de una “masa intelectual” es considerada fundamental para la reproducción capitalista contemporánea. El argumento de Hardt y Negri es simplemente que la reproducción de las capacidades lingüísticas (siempre determinadas social, histórica y materialmente) no sucede al interior del proceso productivo, sino que aparece como una “externalidad” (*Commonwealth* 151). Esto quiere decir que el capitalismo no reproduce sus “medios de producción” al interior del proceso productivo (como era en el caso de las herramientas y maquinarias), sino que se apropia de una potencia productiva (capacidades lingüísticas y cognitivas) cuya reproducción permanece externa al proceso inmediato de producción.

lo común.⁵ Así lo proponen Michael Hardt y Antonio Negri quienes, siguiendo a Virno, sostienen que en el contexto actual de producción postfordista es necesario que la relación entre trabajo y valor se funde sobre una teoría del común (*Multitud* 179). Para estos autores, el común se presenta como condición de posibilidad y como resultado del trabajo inmaterial: “nuestro conocimiento común es el fundamento de toda producción nueva de conocimiento; la comunidad lingüística es la base de toda innovación lingüística; en nuestras relaciones afectivas existentes se funda toda producción de afectos; y nuestro banco social de imágenes comunes hace posible la creación de nuevas imágenes” (*Multitud* 179). Todas estas formas de producción inmaterial se levantan sobre un común dado de antemano (externo al proceso inmediato de producción), que a su vez genera nuevas formas del común. Por su parte, la producción de plusvalía al interior del capitalismo cognitivo depende cada vez más de la expropiación de este común.

Este último punto exige repensar el concepto marxista de explotación. Para Hardt y Negri, la teoría marxista de la explotación no puede ser separada de su teoría del valor, según la cual la cantidad de trabajo apropiada por el capitalista puede ser cuantificada a partir de la diferencia entre tiempo de trabajo necesario y tiempo de trabajo excedente:

El grado de explotación se corresponde con la cantidad de tiempo de trabajo excedente, es decir, la parte de la jornada que excede el tiempo necesario para que el trabajador o trabajadora produzca un valor igual al del salario que percibe. El tiempo de trabajo excedente y la plusvalía producida durante ese tiempo son conceptos clave de la definición de explotación según Marx (*Multitud* 181).

En el contexto postindustrial, sin embargo, la producción inmaterial pone en crisis la teoría del valor de Marx, que reduce la plusvalía a una cantidad de tiempo de trabajo abstracto excedente (Negri 62). El capitalismo postfordista depende cada vez más de “la producción de formas comunes de riqueza, tales como saberes, información, imágenes, afectos y relaciones sociales, que posteriormente son expropiadas por el capital para generar plusvalor” (Hardt y Negri, *Commonwealth* 153). Esto significa que la acumulación capitalista comienza a ocupar “una posición cada vez más externa respecto al proceso de producción” (151).

Tradicionalmente, el común ha sido pensado en términos generales como aquellos “recursos naturales” que le han sido “dados” a la humanidad para extraer

5 De modo similar, Giorgio Agamben propone que el concepto de espectáculo de Guy Debord debe ser pensado como una forma extrema de expropiación del común que pasa precisamente por la expropiación del lenguaje: “El espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad misma o el ser lingüístico del hombre. Esto significa que el análisis marxista viene integrado en el sentido de que el capitalismo no se dirigía sólo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y sobre todo a la alienación del lenguaje mismo, de la misma naturaleza lingüístico-comunicativa del hombre, de aquel logos en el que un fragmento de Heráclito identifica lo común. La forma extrema de esta expropiación del común es el espectáculo, esto es, la política que vivimos” (Agamben, *La comunidad que viene* 51).

de ellos su riqueza. Según Hardt y Negri, “los primeros teóricos sociales europeos modernos conciben el común como munificencia de la naturaleza a disposición de la humanidad, incluyendo la tierra fértil de labranza y los frutos de la tierra” (*Commonwealth* 153). Sin embargo, el común que está en juego en el régimen postfordista, el común como *general intellect*, refiere a una definición dinámica del común: “supone tanto el producto del trabajo como los medios de la producción futura” (153). Este común “no es sólo la tierra que compartimos, sino también los lenguajes que creamos, las prácticas sociales que fundamos, los modos de socialidad que definen nuestra relación, etc.” (153). Más aún, a diferencia de su definición tradicional, el común que se presenta como *general intellect* no responde a una lógica de la escasez. Parafraseando a Thomas Jefferson, Hardt y Negri sostienen que “aquel que recibe una idea de mí recibe él mismo instrucción sin mermar la mía; del mismo modo que aquel que enciende su vela con la mía recibe luz sin dejarme a mí sin ella” (153). La producción de valor en el régimen actual de producción se sostiene sobre una expropiación, es decir, una privatización, de este común. Esta expropiación acontece no a nivel de trabajo individual, sino más bien en el ámbito del trabajo social, “operando en el plano de los flujos de información, de las redes de comunicación, de los códigos sociales, de las innovaciones lingüísticas y de las prácticas de los afectos y las pasiones” (154).

El común cinematográfico

La teoría del común presentada hasta aquí permite reflexionar acerca de la relación entre archivo fílmico y trabajo audiovisual, y aplicar esta reflexión a la obra colectiva *Sucesos Intervenidos*. En su análisis del común, Hardt y Negri mencionan brevemente que la “producción de nuevas imágenes” está determinada por el “banco social de imágenes comunes” (*Multitud* 179). En línea con el argumento de Hardt y Negri, Matthew Stoddard afirma que el patrimonio fílmico de una sociedad constituye una forma particular del común sobre la cual se levanta la producción de nuevas imágenes. *Sucesos Intervenidos*, al construirse sobre la apropiación y reciclaje del patrimonio fílmico argentino, no puede permanecer ajena a esta discusión. De hecho, es precisamente a partir de la definición de patrimonio fílmico realizada por Matthew Stoddard que el significativo potencial político de una obra como *Sucesos Intervenidos* se hace visible.

Según Stoddard (180), la reflexión en torno al patrimonio fílmico exige pensar el problema del común al interior de la sociedad postfordista. Para ello, Stoddard introduce el término “el común cinematográfico” (*cinematic common*). Esta forma del común se presentaría hoy como un atributo crucial del *general intellect* (en el sentido en que dicho concepto ha sido reapropiado por el *postoperaísmo* italiano y revisado en la sección anterior). En particular, Stoddard refiere al trabajo teórico de Paolo Virno

para pensar el vínculo entre patrimonio fílmico y trabajo inmaterial. Como hemos visto, para Virno la comunicación humana aparece como un ingrediente esencial de la cooperación productiva postfordista. La comunicación, por lo tanto, no debe ser pensada solo como un atributo de la industria cultural, sino como un elemento central de la industria en su conjunto (Virno 60). A partir de esto, Virno propone una novedosa hipótesis respecto a la industria cultural:

Mi hipótesis es que la industria de la comunicación [o industrial cultural] es una industria entre otras, con sus especificidades técnicas, sus procedimientos particulares, sus beneficios peculiares, etcétera, pero que, por otro lado, cumple también el rol de industria de los medios de producción. Tradicionalmente, la industria de los medios de producción es la industria que produce máquinas y otros instrumentos que se emplean luego en los más diversos sectores productivos. Sin embargo, en una situación en que los instrumentos de producción no se reducen a máquinas sino que consisten en competencias lingüístico-cognitivas características del trabajo vivo, es lícito sostener que una parte significativa de los así llamados ‘medios de producción’ consiste en técnicas y procedimientos comunicativos. Y bien, ¿dónde se forjan estas técnicas y procedimientos si no en la industria cultural? La industria cultural crea los mecanismos comunicativos que son destinados después a funcionar como medios de producción aún en los sectores más tradicionales de la economía contemporánea (61-2).

Siguiendo la hipótesis de Virno, Stoddard propone que los archivos fílmicos (los bancos de imágenes) deben ser leídos como un “medio de producción” concreto para el capitalismo cognitivo.⁶ Esto significa que el trabajo inmaterial involucrado en la producción de nuevas imágenes posee una relación intrínseca con el archivo fílmico: toda producción de imágenes es el resultado de un proceso de trabajo vivo que en cada caso actualiza el trabajo muerto contenido en las imágenes de archivo (Stoddard 184).

Ya hemos mencionado que *Sucesos Intervenidos* fue producida por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en Buenos Aires, con el objetivo de promover la importancia de digitalizar el patrimonio fílmico argentino. Desde esta perspectiva, *Sucesos Intervenidos* aparece como una obra directamente vinculada a la idea de un común cinematográfico tal como la define Stoddard: los veinticinco directores utilizan los bancos de imágenes provenientes del noticiero *Sucesos Argentinos* para producir una nueva obra y así hacer visible la importancia de la digitalización y preservación del

6 Pese a su gran contribución para pensar la relación entre el común y la producción de imágenes, Stoddard limita su definición del “común cinematográfico” al archivo audiovisual en tanto archivo oficial. El punto central, sin embargo, es que la noción del común cinematográfico exige una definición del archivo audiovisual que trascienda cualquier definición limitada a la idea de “archivo oficial”. El “común cinematográfico” debe abarcar la totalidad de las imágenes que circulan y a las cuales tenemos acceso a través de los diversos dispositivos técnicos: televisión, internet, DVD, video digital, etc.

patrimonio filmico nacional. Más aún, es posible sostener que esta obra no se limita a la promoción del archivo filmico. La película *Sucesos Intervenidos* puede ser leída como una obra que reflexiona sobre el vínculo entre archivo filmico y trabajo audiovisual. La estrategia de apropiación y reciclaje de *Sucesos Intervenidos* llama la atención sobre el vínculo entre la producción de nuevas imágenes y el banco de imágenes existentes. La imagen de archivo, en este caso el noticiero *Sucesos Argentinos*, puede ser pensada en tanto capital fijo (un “medio de producción”), que en cada caso es actualizado por el trabajo vivo (montaje audiovisual) de cada uno de los veinticinco directores para producir un nuevo sentido y valor cinematográfico. En términos generales, toda imagen de archivo, desde el patrimonio filmico más arcaico hasta el flujo infinito introducido por el universo digital, puede ser definida como trabajo vivo objetivado. Este trabajo pasado debe ser actualizado por el acto de apropiación para generar nuevos significados y modos de expresión.

Dicha relación entre archivo y trabajo vivo está presente en el proyecto inicial de *Sucesos Intervenidos*. Como propone la directora del Museo del Cine, responsable del proyecto, Paula Félix-Didier:

uno de los objetivos de este proyecto es demostrar que los archivos no son espacios polvorientos y cerrados sino también herramientas creativas que permiten nuevas formas de acercarse y usar las imágenes. La idea es acercarse a los artistas contemporáneos a los archivos, porque el archivo es un espacio vivo y una herramienta de creación, y no un espacio donde las imágenes están destinadas a morir (“Estrenan ‘Sucesos Intervenidos’”).

En este sentido, el proyecto *Sucesos Intervenidos* hace visible que la práctica de apropiación y reciclaje filmico, es decir, aquella práctica que se conoce como cine de metraje encontrado [*found footage*]⁷, se nos presenta como el trabajo vivo que en cada caso es responsable de la actualización del trabajo muerto coagulado en el archivo. En el marco del Festival BAFICI del año 2010 dedicado especialmente al cine de metraje encontrado, Sergio Wolf (14) propone que este modo de cine es esencialmente un cine que “trabaja”, en el sentido en que ejerce una acción sobre un material dado. Escribe Wolf:

De todos los modos del cine, el *found footage* es el único que se define por un verbo y no por un adjetivo (cine dramático, cine documental, cine experimental) ni por un sustantivo (cine-verdad, cine-ojo, cine-encuestas). Aquí es: encontrar, reciclar, apropiar, reescribir, alterar, incluso se llegó a usar un verbo con aura kinesiológica, al hablar de ‘rehabilitar’ (como si esas imágenes anteriores por ser anónimas fueran lisiadas, o como si tuvieran que ‘rehabilitarse’ a través de ser nombradas y pertenecer a alguien). Un verbo porque hay una acción. El

7 Para un estudio detallado de esta categoría, véase el libro de William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Cinema*.

eje está en el hacer, más que en el ser. Hablar de la acción realizada se vuelve indispensable. Se trata de películas que exigen que se hable de lo que se hizo con el material (14).

El cine de metraje encontrado [*found footage*] se nos presenta entonces como un cine que permite reflexionar sobre el trabajo audiovisual en general. Así entendida, *Sucesos Intervenido*s ofrece una importante mirada sobre los fundamentos de la producción de sentido y valor cinematográficos.

Esta lectura es válida para cada uno de los veinticinco cortometrajes que componen *Sucesos Intervenido*s, pero puede ser ilustrada de forma ejemplar a través del cortometraje número veinticuatro: *Gato por Liebre* de Santiago Palavecino. Dicho cortometraje inicia con un breve texto que explica la operación realizada: “Vas a ver dos cortos. Uno de ellos no fue intervenido en absoluto. El otro es pura intervención. Esencialmente, ¿hay alguna diferencia entre ambos?”. El primer “corto” consiste en el reportaje “original” proveniente del noticiero *Sucesos Argentinos* y versa sobre la ocupación de Rumania por parte de la Unión Soviética en la década de 1950. El segundo “corto” es un trabajo de reciclaje que construye una “ficción” acerca de un club social llamado *Madryn* y de una teoría de la conspiración que involucra a una logia secreta. El punto del cortometraje es clave: en esencia, no hay diferencia alguna entre ambos cortos. No es posible recurrir a ningún criterio audiovisual que permita establecer una distinción entre el carácter verdadero (documental, objetivo) del primer cortometraje en oposición al carácter ficticio del segundo. En ambos casos se trata de un proceso de montaje, una construcción retórica, que utiliza el archivo fílmico para producir un sentido y un valor específicos. Al llamar la atención sobre la falta de una diferencia esencial entre ambos, este cortometraje implica que la postproducción funciona como un proceso de escritura que otorga sentido y valor a toda imagen fílmica, y que la supuesta objetividad documental no es más que un efecto de construcción retórica. El corte y la repetición, como propone Agamben (*Difference and Repetition* 315), operan como las condiciones de posibilidad del montaje y, con ello, de todo el sentido producido por la imagen audiovisual. El cine de metraje encontrado sería así una especie de metacine, un cine que reflexiona permanentemente sobre el proceso mismo de escritura audiovisual. En el caso particular de *Sucesos Intervenido*s, esta metarreflexión es, en primera instancia, una metarreflexión sobre la relación entre el medio audiovisual y la transmisión de información.

Sucesos Argentinos

Según Hernán Pajoni, el noticiero *Sucesos Argentinos* pertenece a una primera etapa en “los modos de representación de la realidad” en el registro audiovisual argentino que inaugura el uso del registro audiovisual como medio de transmisión de infor-

mación. A partir de 1938, *Sucesos Argentinos* “se exhibía en las salas de cine antes de los largometrajes” (131). Y si bien su función primera era “la propaganda política”, su “esquema productivo e informativo planteó las bases de los futuros noticieros televisivos a partir de 1960 en Argentina” (131). Para Pajoni, *Sucesos Argentinos* representa:

un modelo clásico que consistía en un montaje de imágenes acompañado por una voz en off que cubría acontecimientos especiales –inauguraciones, actos gubernamentales– y donde aparecían los primeros rudimentos de los recursos para la producción de noticias televisivas: montaje de imágenes con una voz que, con carácter neutral y descriptivo, ofrecía un relato sin condimentos emotivos, con el formato básico que constituye el primer esquema de las noticias en televisión (131).

Esta primera etapa en el vínculo entre medios audiovisuales y representación de la realidad se caracteriza por “la aparición en escena de las imágenes en movimiento al servicio de la información, cuya potencia comunicativa no va a tener parangón en la construcción de la realidad a los ojos de los espectadores” (131). Esto significa que la “ semejanza ” con la realidad de la imagen audiovisual la transformó gradualmente en la herramienta comunicativa privilegiada. Esta semejanza, a su vez, generó una fuerte tendencia a la naturalización de una supuesta objetividad que se presenta “como transparencia y no como mediación” (131). En otras palabras, el medio audiovisual tiende a naturalizar una relación de objetividad con la realidad que oculta –invisible– su propia condición de medio de representación, determinado por un lenguaje particular.

Como hemos visto con el análisis del cortometraje número veinticuatro, *Sucesos Intervenidos* hace visible que la objetividad del noticiero fílmico depende de un uso particular del lenguaje fílmico y no está determinado por ningún elemento extracinematográfico. De esta manera, *Sucesos Intervenidos* genera una actitud metarreflexiva que cuestiona la inmediatez y transparencia entre medio audiovisual e información inaugurada por el noticiero *Sucesos Argentinos* y luego asentada en el noticiero televisivo. Como sugiere Félix-Didier, la idea de *Sucesos Intervenidos* era que las intervenciones explorasen “las posibilidades narrativas, formales y estéticas de este tipo de noticieros, a través de diferentes recortes y operaciones de montaje” (en “Estrenan ‘Sucesos Intervenidos’”). Así, *Sucesos Intervenidos* se propone mostrar que la relación entre registro audiovisual y realidad está mediada por la densidad del lenguaje cinematográfico, el cual a su vez está determinado por aspectos técnicos, históricos y sociales.

En este sentido, es posible leer *Sucesos Intervenidos* en relación con aquella tradición artística que Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis han definido como “política de la reflexividad”. Según estos autores, la reflexividad es una estrategia política en el arte en la cual la obra “pone en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción” (228). Más aún, es-

tos “mecanismos descondicionantes” se utilizan principalmente para que el “mundo social se haga extraño” (227). Desde la década de los sesenta, proponen, la reflexividad se convirtió en el término clave para pensar la relación entre cine y política, en particular en los nuevos cines latinoamericanos. El objetivo era desnaturalizar las representaciones de la realidad reificadas en el cine clásico norteamericano y en los medios de comunicación de masas dominantes, para producir de este modo un espectador consciente de la historicidad de las representaciones que constituían su relación con la realidad.

De forma similar al cortometraje veinticuatro, el cortometraje número ocho de *Sucesos Intervenidos*, realizado por Julian D’Angiolillo, utiliza técnicas de montaje para desnaturalizar la ilusión de inmediatez característica del noticiero filmico. Este cortometraje, titulado “Nada de Huelgas”, opone escenas de pobreza con la escena de un asado organizado para la clase alta. Más aún, a partir de operaciones que ralentizan y amplían la imagen, junto a una sustitución de la banda sonora, este cortometraje otorga a la escena del asado una connotación onírica cercana a una pesadilla. La misma imagen que es utilizada en el noticiero original para celebrar la hospitalidad del gobierno argentino con los embajadores internacionales es reapropiada para generar el efecto de oposición de clase en un contexto de tensión social. De igual forma, el cortometraje número veintidós, realizado por Gustavo Taretto, utiliza el material de archivo para narrar una ficción autobiográfica. En este cortometraje, las imágenes apropiadas cumplen una función referencial, es decir, sirven para ilustrar lo que el falso relato va narrando. Con ello, el carácter de archivo de las imágenes del noticiero parece cargar de realidad al relato de ficción. Sin embargo, esta operación es revelada por el gesto autorreflexivo del propio cortometraje cuando su narrador nos dice: “ahora estoy intentando hacer un corto con las imágenes que nos dio el museo”. En este momento, el cortometraje nos muestra una rápida serie de imágenes provenientes de los noticieros. A diferencia del uso hecho de este material hasta ese momento –ilustrativo, referencial–, este giro autorreflexivo hace aparecer el material de archivo en tanto tal. Con ello se suspende el supuesto valor objetivo de las imágenes del noticiero y se hace visible la ficción del relato autobiográfico. Nuevamente se trata de desnaturalizar la inmediatez de la imagen audiovisual en su uso informativo.

A partir de estos dos ejemplos, sería posible sostener que el cine de metraje encontrado constituye una herramienta privilegiada para alcanzar la reflexividad política celebrada por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. Como propone William Wees, el cine de metraje encontrado “nos invita a reconocer dichas imágenes como metraje encontrado, como imágenes recicladas y, gracias a esa auto-referencialidad, nos invitan a una lectura más analítica respecto a la lectura que aquel material tuvo originalmente” (11). Los cortometrajes que componen *Sucesos Intervenidos* ilustran de modo ejemplar la tesis de Wees y hacen visible el potencial del cine de metraje encontrado como herramienta de autorreflexividad. Al hacer aparecer las imágenes

en tanto imágenes, estos cortometrajes desnaturalizan la relación usual con el material audiovisual (su relación referencial e ilustrativa) y hacen visible que todo sentido cinematográfico es siempre el resultado de las operaciones de corte y repetición que constituyen el montaje audiovisual.

Conclusión

Pese a la importancia de la política de la reflexividad y de la posición privilegiada del cine de metraje encontrado como estrategia para conseguirla, el concepto de “común cinematográfico” propuesto por Matthew Stoddard permite llevar la lectura de la dimensión política de *Sucesos Intervenidos* un paso más allá. Desde esta perspectiva, es posible sostener que la apropiación y reutilización del patrimonio filmico en la obra *Sucesos Intervenidos* genera una mirada autorreflexiva que hace visible cómo la noción de común caracteriza a la producción en la sociedad postfordista. Los noticieros apropiados aparecen de este modo como el común sobre el cual se habilita la producción de nuevas imágenes. Así, *Sucesos intervenidos* se presenta como una obra política no por su contenido social (la reflexión sobre la vida pública de la Argentina de los años cincuenta y sesenta) ni por promover la conservación del patrimonio filmico nacional. De igual modo, su potencial político no puede ser reducido al punto de vista de una “política de la reflexividad” que desnaturalice el vínculo entre medios audiovisuales e información. *Sucesos Intervenidos* es una obra política principalmente porque hace visible el vínculo interno entre el archivo filmico y la producción de nuevas imágenes, y con ello ofrece una reflexión acerca del estatuto del trabajo inmaterial en el régimen postfordista. Tal como los veinticinco cineastas han creado un nuevo objeto a partir del reciclaje de imágenes en común, de igual modo cada trabajador inmaterial en el actual régimen capitalista está forzado a utilizar el común (banco social de imágenes, conocimiento científico, afectos, capacidades lingüísticas y de comunicación, etc.) para producir nueva información que acelere el proceso de valorización del capital. Por su parte, el capitalismo parece depender menos de la explotación del tiempo de trabajo excedente que resulta del proceso inmediato de producción y más de la apropiación del común.

Así comprendidas, las imágenes de archivo audiovisual con las cuales trabaja *Sucesos Intervenidos* se nos presentan como un elemento central de aquello que Marx denominó el *general intellect*. Al igual que la categoría de trabajo abstracto, el *general intellect* define hoy en día aquello que aparece en común a la actividad productiva. Y dado que en el capitalismo contemporáneo la producción de valor tiende a sostenerse más y más en el acceso al común, es posible sostener que toda producción de una nueva imagen dependerá directamente del acceso que se tenga a los bancos sociales de imágenes. Al mismo tiempo, la privatización del acceso al archivo audiovisual no puede ser entendida más que como una de las contradicciones centrales del capitalismo

postfordista, el cual restringe el acceso al común para generar plusvalía (renta).⁸ Esta destrucción del común limita la productividad real del trabajo inmaterial, y con ello acelera la tendencia hacia la crisis inherente al modo de producción capitalista. Por su parte, las prácticas de cine de *found footage* pueden ser leídas como un acto de resistencia a la privatización y destrucción del común. Si la privatización destruye el común y acelera la tendencia a la crisis capitalista, el cine de metraje encontrado aceleraría la producción inmaterial de nuevas imágenes, reforzando así la relación entre el común y la productividad postfordista. *Sucesos Intervenidos* es una obra política que reclama una nueva relación con el archivo filmico más allá de las categorías de patrimonio e historia. Solo desde esta nueva perspectiva el cine de metraje encontrado podrá alcanzar una “política de la reflexividad” capaz de dismantelar la compleja complicidad entre archivo audiovisual y trabajo inmaterial en el capitalismo contemporáneo.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996.
- . “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. Tom McDonough. Cambridge/Londres, MIT Press, 2002.
- Alquati, Romano. Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti. *Quaderni Rossi*, n° 3, 1963, pp. 119-185.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México, Itaca, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge, Polity Press, 1991.
- “Estrenan ‘Sucesos Intervenidos’, film colectivo donde 25 cineastas reviven los noticieros de los ’40, ’50 y ’60”. *TÉLAM*, 05 feb. 2015, <http://www.telam.com.ar/notas/201502/94149-cine-estreno-sucesos-intervenidos-noticieros-sucesos-argentinos.html>
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires, Debate, 2004.
- . *Commonwealth*. Madrid, Akal, 2009.
- Lazzarato, Maurizio. “Immaterial Labour”. *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Eds. Paolo Virno y Michael Hardt. Minnesota, University of Minnesota Press, 1996.

8 Hardt y Negri refieren puntualmente al caso de la producción de conocimiento científico para ejemplificar la contradicción postfordista entre el común y su privatización: “Para que el conocimiento científico pueda producirse, la información, los métodos y las ideas relevantes producto de la actividad científica pasada deben ser abiertos y estar accesibles a una amplia comunidad científica, y debe haber mecanismos de cooperación y circulación sumamente desarrollados entre diferentes laboratorios e investigadores [...] Cuando se produce un nuevo conocimiento, debe ser puesto a su vez en común al objeto de que la producción científica futura pueda utilizarlo como una base. [...] Sin embargo, la segmentación y expropiación del común destruye inevitablemente este circuito virtuoso, de tal suerte que el capital se torna cada vez más en una argolla sobre la producción” (*Commonwealth* 159).

- Marx, Karl. *El Capital: crítica de la economía política*, tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Grundrisse I: elementos fundamentales para la crítica de la economía política (1857-1858)*. México, Siglo XXI, 2007.
- . *Grundrisse II: Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (1857-1858)*. México, Siglo XXI, 2009.
- Negri, Antonio. *Reflections on Empire*. Cambridge, Polity Press, 2008.
- Pajoni, Hernán. "Noticieros en Argentina: cerca del espectáculo, lejos de la política". *Cuadernos de Información*, n° 31, 2012, pp. 129-138.
- Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *Arte y Política*. Santiago, Universidad Arcis, 2005.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- Stoddard, Matthew. "Film Heritage and the Cinematic Common". *Angelaki*, vol. 18, n° 4, 2003, pp. 179-194.
- Sucesos Intervenidos*. Varios directores. Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2014, <https://vimeo.com/110509227>
- Tronti, Mario. *Operai e capitale*. Torino, Einaudi, 1966.
- Vercellone, Carlo. "From formal subsumption to general intellect: Elements for a Marxist reading of the thesis of cognitive capitalism". *Historical Materialism*, vol. 15, n° 1, 2007, pp. 13-36.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, Traficantes de sueños, 2003.
- Wees, William. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Cinema*. Londres, Anthology Film Archives, 1993.
- Wolf, Sergio. "El manantial". *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage?* Eds. Leandro Listorti y Diego Trerotola. Buenos Aires, BAFICI, 2010.

Enviado: 11 abril 2017

Aceptado: 25 abril 2018