

Pensar (con) las imágenes. Lecturas reparativas e imágenes- palimpsesto en *November* (2004) de Hito Steyerl



Mariana Martínez Bonilla
marianamtzbonilla@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7746-8793>

ARTÍCULO

Resumen

Desde un punto de vista interdisciplinar, cercano a los Estudios visuales, a lo largo de este trabajo se analiza la obra audiovisual de carácter ensayístico *November* (2004), de la artista, académica y ensayista alemana Hito Steyerl. Sobre todo, se enfatiza el carácter reflexivo y crítico de la misma frente a las imágenes de archivo que la conforman. Asimismo, se problematiza el papel del montaje y la interrupción como los principales mecanismos productores de sentido en *November* (2004). Finalmente, se concluye planteando la idea de la potencia del remontaje audiovisual como capaz de crear imágenes-palimpsesto (Demos, 2008), a través de las cuales sería posible poner en crisis la construcción de las narrativas históricas hegemónicas.

Palabras clave: audiovisual ensayístico, remontaje, archivo, lectura reparativa, memoria.

Abstract

From an interdisciplinary point of view, related to Visual Studies, this paper analyzes the essayistic audiovisual work *November* (2004), by the German artist, academic and essayist Hito Steyerl. In particular, the reflective and critical character of the work is emphasized in relation to the archival images that are part of it. It also problematizes the role of montage and interruption as the main sense-producing mechanisms in *November* (2004). Finally, the paper concludes with the idea of the potentiality of audiovisual montage as capable of creating images-palimpsests (Demos, 2008), through which it would be possible to question the hegemonic construction of historical narratives.

Keywords: audiovisual essay, remontage, archive, reparative reading, memory.

A manera de introducción

A lo largo de estas páginas se analizará *November* (2004), un performance de carácter ensayístico, creado por Hito Steyerl (Múnich, 1966). Se trata de un ejercicio audiovisual para el cual la artista recuperó algunas secuencias de una película sin diálogos, filmada en Bavaria durante su juventud junto con Andrea Wolf (Múnich, 1966- Kurdistán, 1998), y cuyo argumento es imposible de reconstruir totalmente. Sin embargo, el filme puede describirse vagamente como protagonizado por un trío de mujeres jóvenes que buscaban acabar con todos aquellos hombres malintencionados que se cruzaran en su camino.

En dichas imágenes, Andrea es mostrada como una valiente heroína que lucha únicamente con sus manos en contra de un grupo de hombres armados. Según el guion del filme, los personajes femeninos mueren en el combate, excepto el personaje interpretado por Andrea, quien finalmente toma una pistola para ejecutar al último hombre sobreviviente, monta una motocicleta y se dirige, triunfantemente y acompañada por la puesta del sol, hacia el horizonte, para no volver jamás.

En la vida fuera de la pantalla, se sospecha que Andrea Wolf fue ejecutada en condiciones poco claras durante el 23 de octubre de 1998. Sin embargo, la única certeza es que su desaparición estuvo relacionada con su militancia en la facción femenina del *Partiya Karkerên Kurdistan* (PKK), el Partido de los Trabajadores del Kurdistán. En 1996, dos años antes del trágico acontecimiento, Andrea fue expulsada del territorio alemán después de ser relacionada con el grupo *Baader-Meinhof* y la destrucción de la prisión de Weiterstadt.

Lo anterior la llevó a tomar la decisión de migrar a Kurdistán para unirse al PKK. Una vez ahí, Wolf se hizo llamar “Ronahi”, nombre que adoptaría en honor de Bedriye Tas (Ronahi), una joven mujer kurda que se auto inmoló durante las protestas en Mannheim en marzo de 1994, y fue entrenada como combatiente en los campos del Partido, ubicados en la región norte de Irak. A finales de octubre de 1998, el ejército turco emboscó a la unidad en la que Wolf estaba enlistada en el norte de Irak. En el enfrentamiento, un numeroso grupo de rebeldes murió, pero se cree que Andrea sobrevivió y, junto con un numeroso grupo de militantes del PKK, fue llevada presa y torturada hasta su muerte. Su desaparición forzada fue sólo una de las múltiples ejecuciones extrajudiciales características de la guerra civil entre Turquía y el PKK por la independencia del Kurdistán.

Andrea fue la mejor amiga de la artista y ensayista alemana Hito Steyerl durante su adolescencia; su desaparición significó el punto de inflexión en su carrera. Una buena parte de la producción teórica y artística de Steyerl ha sido dedicada a investigar qué fue lo que realmente le sucedió a Andrea. Gracias a algunos testimonios, se cree que sus restos yacen en una fosa común localizada en Turquía, en donde, según palabras de la propia Steyerl, “jamás tuvo lugar investigación alguna. Ningún experto visitó el lugar.”[1] Si en realidad se encuentran ahí, los fragmentos de su cuerpo están esparcidos bajo una densa capa de desechos, “harapos, escombros, casquillos de bala y muchos fragmentos de huesos humanos”. [2]

Hasta ahora, Hito Steyerl no ha encontrado el cuerpo de Andrea (o lo que queda de él). En su lugar, encontró un rollo de película de 35 mm carbonizado, el cual “podría ser el único testimonio de lo ocurrido”. [3] En su búsqueda, la artista ha ocupado el lugar marginal y de indeterminación entre la vida y la muerte que ocupa todo aquel que se atreve, como observador no autorizado, a tomar posición frente a la suspensión de la ley, en cuyos márgenes se llevan a cabo las desapariciones forzadas y las ejecuciones extrajudiciales. Para la autora, lo anterior implica la existencia de una “construcción política alimentada por la violencia epistémica”, [4] que va más allá del ámbito de lo posible, lo expresable y lo visible. Entendiendo lo anterior como la elaboración de discursos hegemónicos u oficiales que niegan el estatuto del desaparecido a través de ciertos mecanismos de enunciación y representación.

[1] Hito Steyerl. “Desaparecidos: Entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” en, *Los condenados de la pantalla*. (Argentina: Caja Negra, 2016), 160.

[2] *Ibid.*, 160.

[3] *Ibid.*, 160.

[4] *Ibid.*, 161.

Dicha búsqueda dio lugar a la creación de una serie de textos y creaciones audiovisuales de carácter ensayístico y performativo, como *November* (Alemania, 2004), *Lovely Andrea* (Alemania, 2007), *Abstract* (Alemania, ¿2012?) e *Is the Museum a Battlefield?* (Alemania, 2013), así como a algunos textos compilados en *Los condenados de la pantalla* (2014): “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” e “Incertidumbre documental”. En ellos, la artista alemana, más allá de indagar en los sucesos que resultaron en la muerte de su joven amiga, problematiza las formas a través de las cuales la memoria política se inscribe en la historia y, sobre todo, se pregunta cuál es el papel del arte y de las imágenes como catalizadores para la crítica en torno a la escritura de las historias.

En el caso específico de *November* (2004), Steyerl ofrece una explicación acerca del porqué Andrea decidió hacerse llamar Ronahi, cuál fue su papel dentro del PKK y todo aquello que su muerte significó para el pueblo alemán en la región de Bavaria, lugar que la vio nacer. Todo ello no con la intención de encontrar la verdad acerca del conflicto armado en el que tendría lugar la muerte de su amiga, sino para abrirse hacia el espectro de lo afectivo y reconocer las contingencias y particularidades de dicha experiencia traumática. Para lo anterior, la ensayista analiza diversos aspectos comprometidos en la creación de la imagen viajera de Andrea como símbolo de las luchas revolucionarias contemporáneas: desde el encuadre de la fotografía, hasta su mutación en diferentes estandartes de la lucha internacional.

La noción de imagen viajera constituye una de las preocupaciones centrales de la práctica artística de Steyerl. Se trata de la categoría bajo la cual es posible englobar todas aquellas migraciones inter y transmediales de las imágenes, sin importar su naturaleza, convirtiéndolas así en signos capaces de contener las más diversas e inestables relaciones entre significante y significado. Para la autora, la expansión tanto de los flujos migratorios de las imágenes, como de los canales a través de los cuales son distribuidas produce un gran número de tensiones al interior de la actividad documental, pues ello supone un quiebre en los procesos de significación, en tanto que las estructuras del signo se ven comprometidas por la inmediatez de su traslado entre un medio y el otro: de la realidad capturada por la cámara, hacia la pantalla del ordenador. A partir de lo anterior, en este trabajo se revisa algunas de las formas a través de las cuales Hito Steyerl lleva a cabo una suerte de análisis visual de la imagen de Andrea/Ronahi que toma la forma de aquello que Eve Kosofsky Sedgwick (2003) denominó como “lectura reparativa”, la cual se trata de una estrategia teórico-metodológica que permite operar una suerte de interpretación que no responda a la búsqueda de una verdad unívoca, o de un conocimiento de orden categórico.

Contrariamente, la propuesta de Kosofsky Sedgwick (2003) dejaría de lado por un momento el pesimismo característico de algunas lecturas paranoicas, preocupadas por buscar las raíces de las problemáticas a nivel estructural —mismas que la autora atribuye a la teoría crítica, heredada de Marx, Freud y Nietzsche—, para hacer posible el desmontaje “de su relación histórica impactante y sobre determinada a algunos de los elementos del bagaje intelectual que muchos de nosotros arrastramos bajo la etiqueta de la “hermenéutica de la sospecha”.”[5]

La pregunta fundamental que guía la actividad reparativa consiste en establecer los parámetros, de las causas estructurales del conflicto, como algo que el sujeto que opera la interpretación (o lectura) del hecho puede dar por sentado. De ahí que la propuesta de Kosofsky implique pensar en términos de la siguiente interrogación: ¿qué podríamos saber ahora que no supiéramos ya? Como respuesta tentativa e inacabada, la autora propone pensar más allá de la exposición a gran escala de las consecuencias narrativas y epistemológicas de la sistematización estructural de la opresión en términos de verdades universalizables, para reparar en la cualidad performativa del conocimiento y aquello que éste hace en términos afectivos más que estructurales.

De tal manera, la interpretación o lectura reparativa desarrollada en el seno de la crítica literaria cercana a la teoría *queer*, es una postura relacional cambiante y heterogénea que no busca la eliminación de la práctica paranoica, sino que pretende permitir la negociación de los significados fuera de la universalidad conceptual propuesta por la hermenéutica de la sospecha. Para ello, la práctica reparativa busca dar cuenta de la contingencia temporal, retórica y afectiva de los fenómenos y objetos culturales que motivan sus análisis. Es decir, sin negar su componente paranoico (desde el cual extraería conceptos y categorías para ponerlos en crisis), el enfoque reparativo reconoce las potencias del objeto o texto en tanto capaces de abrirse a la pérdida, a la incomodidad y, más aún, a la posibilidad del error como excedente del sentido, o apertura del mismo.

[5] La traducción es mía: “it suggests the possibility of unpacking, of disentangling from their impacted and overdetermined historical relation to each other some of the separate elements of the intellectual baggage that many of us carry around under a label such as “the hermeneutics of suspicion””. Eve Kosofsky Sedgwick “Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You” en *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham & London: Duke university Press, 2003): 124.

En otras palabras, dicho desplazamiento de la pregunta por la verdad del conocimiento o el sentido de los textos (misma que buscaría sus razones desde la postura del autor) hacia el reconocimiento de la pugna por la significación enmarcada por el objeto mismo (es decir, el reconocimiento del lector o lectora como parte fundamental de la creación del sentido) permitiría cuestionar la constitución de los discursos hegemónicos al hacer de ellos espacios no sólo políticos sino también afectivos. De ahí que a lo largo de estas páginas se proponga un desplazamiento de estas ideas desde el campo de la teoría *queer* hacia el terreno de los Estudios visuales, pues ello permite pensar la obra de Steyerl en los términos de una práctica mutable y sin clausura que oscila entre la lectura paranoica y la interpretación reparativa de aquellas imágenes que de manera sesgada y fragmentaria podrían contribuir a la constitución de una contra-verdad sobre los sucesos relacionados con la desaparición de Andrea Wolf.

Así pues, en *November* (2004), los argumentos de Steyerl hacen manifiesta la existencia de algunas interpretaciones que buscan explicar cómo es que la mediatización y proliferación de imágenes en las industrias culturales responde a las demandas de un cierto régimen político de visibilidad e invisibilidad, pero también la posibilidad de entenderlas según un enfoque contingente. Lo cual implica reparar en el caso específico del esparcimiento y mutación de la imagen de Andrea/Ronahi para, a partir de ello desarrollar una práctica artística que funciona a manera de palimpsesto, no sólo en la obra aquí analizada, sino en la totalidad de su producción.

Pensar (con) las imágenes

November (2004), comienza con una imagen de una mujer joven. Se trata de un primer plano en escala de grises, impreso sobre algún tipo de papel que se encuentra arrugado y cuya mala resolución dificulta su observación detallada. Esta imagen se encadena, a través de una disolvencia, con una imagen a color. El montaje nos muestra el mismo rostro, perteneciente a Wolf. Vemos, pues, a una mujer joven con cabello corto, ataviada con una chaqueta de cuero negra, cuya mirada se posa sobre la cámara y nos interpela directamente. Mientras tanto, la voz en off de la ensayista alemana anuncia su relación con la joven protagonista de dicha imagen: *My best friend when I was 17, was a girl called Andrea Wolf. She died four years ago, when she was shot as a Kurdish terrorist.*

Este diálogo da inicio a un complejo relato acerca de la vida de Andrea no sólo como la mejor amiga de la directora, sino como una mujer con fuertes convicciones revolucionarias, tal y como la muestran las imágenes-movimiento del filme intitolado y filmado por Steyerl. Al igual que esas secuencias de artes marciales inconexas y filmadas sin una lógica causal o lineal que las relacionara, en *November* (2004) la historia real de Andrea Wolf no es relatada de manera lineal, sino a través del montaje de múltiples imágenes que muestran su conversión en Ronahi. La visión de aquella joven, cuyo cuerpo nunca volvió, construida en este ensayo audiovisual dista mucho de ser heroica.

Frente a los argumentos de Steyerl, ocupados en el análisis crítico de su relación con Andrea, la imagen en blanco y negro que volvió multiplicándose en la forma de un cartel,[6] terminó por convertir a Ronahi no sólo en mártir del enfrentamiento entre el PKK y el ejército turco,[7] sino en un ícono de la revolución. En dicho panfleto se puede leer: “Mártir Ronahi, tomada prisionera por las fuerzas de seguridad turcas como combatiente en el Ejército de Mujeres Libres del Kurdistán y asesinada. Los revolucionarios caídos son inmortales”.[8] Esta imagen, según Steyerl, regresó desde las tierras del norte iraquí hasta una sala cinematográfica en Alemania, en donde encontró por primera vez el afiche que, a su vez, estaba colocado, según la artista, junto a los pósteres de algunas películas eróticas. Dicha anécdota daría lugar a la vasta investigación de la ensayista para la creación de su díptico sobre la muerte de Andrea Wolf, compuesto por *November* (2004) y *Abstract* (2012). Se trata de un par de ensayos audiovisuales, en el primero de los cuales analiza la historia de Wolf como guerrillera y militante del PKK, como expliqué unas líneas más arriba.

En *Abstract* (2012), contrariamente a la interpretación afectiva elaborada en *November* (2004), Steyerl revisa las complejas relaciones entre el estado alemán y el ejército turco, así como entre las instituciones museísticas alemanas y la guerra. Todo ello, a través del descubrimiento de que el proyectil que dio fin a la vida de Andrea fue producido por una empresa armamentista alemana. Así pues, a través de un viaje anacrónico hacia el pasado, siguiendo el trayecto de dicha bala, Steyerl traza una compleja red de relaciones entre los museos, el estado alemán, el ejército turco, la revolución del Kurdistán y la muerte de Andrea Wolf.

[6] Como la propia *voice over* de Hito Steyerl afirma: Her body never came back, what came back was this poster.

[7] El conflicto turco-kurdo, también conocido como Revolución kurda, comenzó en 1978 y ha sido descrito como una guerra civil entre Turquía y el Kurdistán, a través de diversos grupos insurgentes, entre los que destaca el Partido de los Trabajadores del Kurdistán (PKK). Se trata de una lucha por la independencia o autonomía de la región kurda. De la misma manera, otro objetivo de este enfrentamiento ha sido la obtención de derechos políticos para los kurdos dentro de la República turca.

[8] La traducción es mía: “Martyr Ronahi, taken prisoner by Turkish security forces as a fighter in the Free Womens Army”. Véase Hito Steyerl, “November: A Film Treatment”, *Transit* 1 (2004): 7.

El interés de Hito Steyerl en la migración de la imagen de Andrea Wolf, en la forma de Ronahi, la mártir del PKK, será el motivo a partir del cual la ensayista ponga en práctica, a través de la forma del ensayo audiovisual, una lectura reparativa de las condiciones en las cuales se produjo el traslado global de la imagen de Andrea “de mano a mano, copiada y reproducida en imprentas, videograbadoras y el Internet”. [9] Para intentar responder algunas de las interrogantes presentadas por aquella imagen —nunca hechas explícitas a lo largo de los más de 24 minutos de duración de la obra—, Steyerl recurrió a la recuperación de imágenes en movimiento, provenientes de diversos archivos. Se trata de un ejercicio de remontaje, cercano al *detournement* situacionista, que se inscribe como la perpetuación la inquietud artística de algunas vanguardias del siglo pasado por “hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.” [10]

Interrumpir la historia, reconstruir la memoria

En *November* (2004), el relato de Steyerl es interrumpido constantemente por diversas secuencias de archivo, contenidas en cuatro ejes temáticos que articulan la información ofrecida por la autora, tales como *Postures and gestures*, *Martial Arts*, *Internationalism* y *Mixed Territories*. Según estas divisiones temáticas, la directora analiza el papel de las imágenes del devenir militante de Andrea, a la vez que cuestionará sus usos y mediaciones como referencias culturales que contribuirán a la creación de una narrativa afectiva y detallada, construida desde la memoria personal y colectiva.

La primera de estas interrupciones llega inmediatamente después de que Steyerl relata su relación con Andrea Wolf a través de las imágenes desgastadas de su filme sin nombre, y está dada por la imagen de un proyector. Su luz cegadora y su ensordecedor ruido imposibilitan la total comprensión del testimonio de una militante anónima sobre la ejecución de Ronahi, leído por Steyerl: *They took her prisoner; one could hear her voice. The voice of comrade Ronahi was full of fear. She screamed [inaudible]. Then comrade was killed.* El testimonio completo narra los últimos minutos de la vida de Andrea, ahora Ronahi, como se puede leer en la transcripción realizada por la artista y publicada en la revista *Transit* (2004):

[9] La traducción es mía: “an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet.” T.J. Demos, “Travelling Images: The Art of Hito Steyerl”, *Arfforum*, 46 (10), 2008: 410.

[10] Foster, Hal. “El impulso de archivo”, *Nimio*, no. 3 (2016): 103, <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.

At this point comrade Ronahi was still alive. As soon as we left our hiding, the enemy attacked us again with the Kobra, because they wanted to kill us all. When the Kobra came down, we saw, that there was a small hole in the ground. We were ten comrades still alive. The enemy attacked again. He broke through our lines – with rockets, hand grenades and weapons I have never seen before. I don't know what kind of weapons these were. They attacked us over and over again and killed all comrades (except us, who were inside the hole). Then we heard the voice of comrade Ronahi, she was up there. They took her prisoner, one could hear her voice. I couldn't see her, only hear her voice. We were in the lower part of the hole, she was up there, only her voice reached us. She spoke German, I couldn't understand what she said. I only heard that she was screaming. I heard the voices of the village protectors. The voice of comrade Ronahi was full of fear. She screamed. She spoke German. I didn't understand what she said, but her voice was angry as the voice of somebody who is in great pain. They (the soldiers) spoke Turkish, the village protectors Kurdish, a complete mess, everybody spoke in a different language. Then comrade Diyar and comrade Ronahi were killed. They killed all our comrades. When we came out, we saw comrade Ronahi. Her hair was open. The comrade was in a terrible condition. Her neck was full of black spots like strangling marks. Her body showed signs of torture, her body was full of traces of blows with guns, traces that stem from hard objects. The comrade had been tortured. I saw other comrades as well. The comrades were buried in one grave. The bodies were smelling already, the flesh was starting to rot. They were all buried in one grave. There was nothing to be done, because of the smell. [11]

El carácter fragmentario del testimonio reconstruido por la artista da pista sobre el ordenamiento de esta obra *November* (2004) reposa sobre la incapacidad tanto del testimonio como de las imágenes que se contraponen a la narrativa fáctica de la *voice over*, para ser algo más que las ruinas de una compleja historia que sólo puede ser reconstruida a partir de esos fragmentos y contradicciones entre la memoria personal y la colectiva, entre las reminiscencias de la juventud de Steyerl y la mediatización de las imágenes y la muerte de Ronahi. La idea del montaje operado por la directora da cuenta de ello. A través de la reconfiguración de los fragmentos tanto de las reminiscencias de las vivencias que compartió con Andrea durante su juventud, como del archivo a través del cual es posible tener una idea de la figura de Ronahi como mártir de la lucha revolucionaria, Steyerl intenta reconstruir las distintas facetas de la historia de la desaparición de Andrea/Ronahi.

[11] Véase Hito Steyerl, "November: A Film Treatment", *Transit* vol.1, no. 1 (2004): 4. <https://doi.org/10.5070/T711009700>

Por otra parte, siguiendo esta retórica y estética de la interrupción, algunas secuencias del filme de explotación[12] *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Estados Unidos, 1965), dirigido por Russ Meyer, en las que tres mujeres semidesnudas bailan sensualmente, irrumpen abruptamente el flujo de los hechos relatados por Steyerl y funcionan no sólo como marca distintiva del segmento “posturas y gestos”, sino como una indicación contextual del rol femenino que Steyerl y Wolf utilizaron como inspiración para la construcción de los personajes de la película que realizaron en su adolescencia.

En dicha película, R. Meyer relata las aventuras de tres bailarinas exóticas que, buscando venganza en contra de diferentes hombres lascivos, provocan una ola de crímenes en el desierto de California, como indica David Roche (2015) en su texto “Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction”, las acciones del trío de voluminosas mujeres, pueden ser vistos como una respuesta violenta ante las instituciones normativas de la sociedad patriarcal como la pareja y la familia que justifican la violación.

De tal manera, los actos y las actitudes de las protagonistas vengativas de *Faster Pussycat! Kill! Kill!* (1965) constituyeron los ejemplos que marcarían el futuro de Andrea. Éstos suponían la existencia de mujeres independientes que se negaban a permanecer calladas e inmóviles, a diferencia del comportamiento que se esperaba de las mujeres alemanas en la época del rodaje de las secuencias de artes marciales del filme de Steyerl, como la voz en *off* de la creadora afirma: “When we were shooting our S-8 film, women had to look good and shut up. Female role models were rare. We picked them up at the movies, for example in this incredibly tacky film...It deals with a bunch of large breasted women terrorizing males. We copied these postures, creating pinups which hovered between pornography and sever dilettantism.”

Incertidumbres documentales

A la búsqueda de justicia en la ficción, Steyerl opone las imágenes documentales de la participación de Andrea Wolf en la lucha del PKK. Obtenidas de algunos noticieros militantes, las imágenes que, como afirma la directora, fueron distribuidas satelitalmente a lo largo y ancho del mundo, dichas secuencias muestran a una sonriente mujer que da cuenta de las razones que la llevaron a militar en la lucha kurda.

[12] Modo industrial cinematográfico que dio lugar a la producción de algunos filmes de bajo presupuesto y que se destacan por sus escasos valores estéticos y narrativos, cuyas temáticas resultaban lascivas o moral y socialmente inaceptables en el contexto de los años 50, 60 y 70 del siglo pasado, tales como la muestra gratuita de escenas sexuales, el erotismo, el consumo de drogas y la violencia.

Esta relación entre las imágenes documentales y ficcionales da cuenta de las contradicciones inherentes a cualquier relato histórico y que son puestas en evidencia a través de la exploración tanto de los recuerdos personales de Steyerl y su relación con Andrea, como del carácter público de su encarnación militante: Ronahi.

Lo anterior se hace aún más evidente cuando, a través del uso de estrategias que denotan el carácter autorreflexivo del filme, como, por ejemplo, un *zoom out* que nos permite ver el televisor y la videocasetera en los que Steyerl reproduce las imágenes de su amiga, o la utilización de algunas secuencias cómicas del filme situacionista *Can dialectics break bricks?* (Francia, René Viénet, 1973), un *détournement* que reutiliza imágenes del filme de artes marciales chino *Crush* (1972), de Kuang-chi Tu, cuyas imágenes ya no interrumpen el flujo narrativo, sino que funcionan como ilustración de las acciones de Wolf como entrenadora de artes marciales dentro de la facción femenina del PKK en la que militó.

Para T.J. Demos (2008), la estrategia del *détournement*, puesta en marcha da cuenta de la posición de la artista frente a las herramientas y procedimientos de los documentales contemporáneos que rescatan y reutilizan estrategias de las artes de vanguardia, como el montaje dialéctico de Eisenstein o los procedimientos letristas y situacionistas, rompiendo con ello cualquier pretensión de “verdad preexistente” sobre la que podría considerarse una muy escueta y fallida posibilidad de definición de lo documental.

En ese sentido, podemos afirmar que la verdad es una producción de sentido según un régimen discursivo determinado o, en otras palabras, su construcción obedece a una combinación de saber y poder singular, dependiente del contexto histórico en el que se inscribe la actividad documental. Como la propia Steyerl (2009) ha afirmado, “la desconfianza hacia esa forma instrumental de verdad documental es ya habitual. La gente es muy consciente de las verdades instrumentales que las instituciones y las corporaciones se encargan de diseminar. Aunque tal desconfianza, paradójicamente, no menoscaba el poder del documental.”[13]

[13] Hito Steyerl, “La verdad deshecha. Productivismo y factografía”, *Transversal*.
<https://transversal.at/transversal/0910/steyerl/es>

Frente a ello, la creadora afirma que la única certeza alrededor del cine documental es nuestra confusión ante su incertidumbre y la ambigüedad de sus probables definiciones, la cual “siempre representará, de una forma inconsciente, nuestra reacción ante los materiales documentales. La duda perceptual, la inseguridad persistente —si lo que vemos es “verdad”, “real”, “objetivo”, etc.— acompaña como una sombra la recepción del documenta contemporáneo”[14]. Y en ese sentido, es importante rescatar sus sugerentes palabras, pues

esta incertidumbre no es una carencia de la que avergonzarse, que tenga que estar oculta, sino que constituye la cualidad central de los modos documentales contemporáneos como tales. Las preguntas que invariablemente surgen, preocupaciones no legitimadas que están ocultas tras aparentes certidumbres, difieren substancialmente de las asociadas con los modos ficcionales. Lo único que en estos momentos podemos asegurar sobre el modo documental es que siempre dudamos de su verdad.[15]

Siguiendo esta lógica, *November* (2004), es un ejercicio que opera a partir de la discontinuidad, de la ruptura absoluta de la lógica discursiva y lineal de la historia oficial como narración unívoca de los sucesos que dieron lugar a la muerte de Andrea Wolf. Como asegura Georges Didi-Huberman en *Remontajes del tiempo padecido* (2015), acerca de los montajes del cineasta alemán Harun Farocki, en relación con los planteamientos de Th. W. Adorno sobre la forma ensayística:

arrancando a la cosa de sus interpretaciones obvias, desmontándola —separándola— de sus estereotipos y remontándola por todo un juego distinto de afinidades inesperadas que el ensayista o el montajista alcanza ese “momento de lo inextinguible”, ese “fuego inextinguible” de la cosa, se podría decir. Ya no hay entonces, contradicción entre lo arbitrario de la forma elegida y la necesidad fenomenológica de ese “momento de la cosa”. El ensayista respeta sus objetos al “sobreinterpretarlos”, es decir, al yuxtaponerles diferentes paradigmas de legibilidad. Es entonces que ve alguna oportunidad de alcanzar “lo que hay de ciego en sus objetos”[16].

[14] Hito Steyerl, “Incertidumbre documental”, *Re-visiones* no. 1 (2011): 2.

[15] *Ibid.*, 2.

[16] Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Biblos, 2015): 95-96.

Si traigo a cuenta esta cita, es porque considero que la superposición entre la figura heroica de Andrea en el filme sin título de Steyerl, y aquella de Ronahi en las imágenes documentales recuperadas para la realización de *November* (2004), supone una operación de remontaje que extrae a cada una de esas imágenes de toda aquella interpretación que podría suponer sus contextos originales y, más aún, la indisociable cualidad de construcción ficcional, característica de todo emplazamiento documental, pues éste no es otra cosa más que una articulación de los acontecimientos según un cierto esquema de producción de sentido, comúnmente asociado a la veracidad y objetividad de la documentación audiovisual.

Según la apuesta estética de Steyerl, es necesario dar cuenta de la contingencia que implica la posibilidad de la interpretación crítica de las imágenes y las historias que son capaces de contar en cada uno de sus traslados, en cada una de sus múltiples vidas o formas de existir, en forma ensayística y a partir de la redistribución de lo sensible que le es característica. De acuerdo con Paolo Magagnoli (2010), en este tipo de obras documentales, la verdad es entendida como el resultado de un proceso dialógico y mnemónico, según el cual, las imágenes son interrogadas como síntomas que podrían conducir a la reconstrucción del pasado. Sin embargo, dicho proceso de reconstrucción siempre es presentado como abierto y capaz de generar nuevos sentidos.

En la obra que motiva este análisis, el montaje o articulación de elementos heterogéneos (voz, imágenes, etc.) permite el quiebre de los marcos según los cuales fue posible la diseminación de la imagen de Andrea/Ronahi, al mismo tiempo re-negocia el sentido de dichas imágenes, según los términos del propio medio. La acción de arrancar de su contexto a cada una de esas imágenes que, en realidad, son siempre la misma dinamita el sentido, posibilitando la existencia de una lectura reparativa que desplace la pregunta hacia el ámbito de la performatividad de la imagen y, más aún, hacia la potencia de los múltiples ejercicios de actualización y consumo de esa imagen. Es decir, el ejercicio que Steyerl lleva a cabo no sólo al recuperar y remontar la imagen de Andrea/Ronahi, sino al someterla al escrutinio crítico del análisis visual abre un espacio anacrónico en el cual, las imágenes son reinterpretadas continuamente desde horizontes históricos variables.

Imagen-palimpsesto, o a manera de conclusión

Al remontarlas, insertándolas en una nueva lógica de significación que explica no sólo su rol como imágenes viajeras y símbolos en el proceso revolucionario del Kurdistán, sino que convierte dichas imágenes en superficies que conservan huellas de una escritura anterior que ha sido borrada para dar cabida a una nueva impronta. Es decir, les otorga el carácter de palimpsestos, como afirmó T.J. Demos (2008) al hablar sobre las características generales de la obra de Steyerl en el artículo “Travelling Images: The Art of Hito Steyerl”.

Al hablar de las imágenes como palimpsestos nos estamos refiriendo a su carácter de superficies, cuyos contenidos originales han sido velados, borrados o sobre-escritos y, por lo tanto, han devenido múltiples. En tanto resultado de un proceso de sobreescritura en el que el texto, o en este caso la imagen, conserva algunas huellas o trazas de una escritura anterior sobre su superficie, el palimpsesto pone en crisis la idea de un sentido unívoco otorgado a las palabras y las imágenes. Tal y como Gérard Genette los definió en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), la noción misma del palimpsesto es usualmente una metáfora “para apuntar al sentido encubierto y plural que aparece tras la significación representativa de la palabra o del texto, o para referirse a que la literatura parte de un material, la palabra, que ya tiene un significado.”[17] De tal manera, el palimpsesto es considerado una forma de hipertextualidad, o de inclusión de un texto (hipotexto) dentro de un texto posterior (hipertexto).

Llevando lo anterior al campo de las imágenes, mismas que motivan el análisis de *November* (2004), se hace pertinente preguntarnos por la capacidad o potencial significativo de la relación entre imágenes que opera en el palimpsesto. Es decir, la producción de sentido en estas imágenes tiene lugar a partir de la sobre escritura de otras historias y, por lo tanto, otras memorias que son siempre potenciales. Por una parte, como afirma T. J Demos (2008), ello acontece a partir del uso de disolvencias, lo cual es posible sólo a través de la explotación de las capacidades del medio audiovisual. Por la otra, será a partir del montaje que sea posible la reescritura de la significación propia de las imágenes de archivo y las historias que estas narran, pues éste permite su reubicación en el interior de un nuevo *corpus* signifiante.

[17] Francisco Quintana, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, Castilla: *Estudios de Literatura*, no. 15 (1990): 169. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136146.pdf>

Así pues, lo que se sobre-escribe en dichas imágenes-palimpsestos es una nueva historia que transita entre las promesas de la revolución rusa de octubre de 1917, cuando los cosacos se unieron a la lucha proletaria rusa, en un acto de hermandad internacionalista, puestas en imagen en el filme *Octubre* (1927) de Sergei Eisenstein, y sus promesas de universalización y solidaridad que se verían truncadas por la modernidad y el “flujo de sus signos, caracterizado por la deriva virtual y el intercambio interminable”, que coincide estructuralmente con la expansión de los mercados interconectados, pero deja las luchas políticas inconexas y sin poder”[18]. El ordenamiento de las imágenes como elementos que son arrancados de sus contextos originales para ser insertado en una nueva lógica discursiva implica la apertura de un punto crítico para la legibilidad del acontecimiento que dio lugar a la difusión y reproducción de la imagen de Andrea/Ronahi, y a su condicionamiento como una “imagen viajera” que “deambula por el globo, una imagen que ha pasado de mano en mano, copiada y reproducida por prensas de impresión, videograbadoras y el Internet”[19].

Asimismo, el título de la obra debe ser considerado como un elemento paratextual que abona a la interpretación crítica de sus imágenes. Y, más aún, será la propia artista quien explique las implicaciones de la palabra “noviembre” como aquella que designa al período posterior a la revolución de octubre, cuando “los antiguos héroes se volvieron locos y murieron en ejecuciones extralegales”, pero también como el momento en el que, tras la caída del Muro de Berlín, el estado alemán otorgase armamento y apoyo al ejército turco para reprimir la revuelta del PKK, posibilitando así el acceso a la bala que diera muerte a Andrea/Ronahi.

Finalmente, la imagen de Andrea/Ronahi impresa en el afiche revolucionario pertenece a noviembre, la era de los flujos incesantes e impredecibles de las imágenes, la era del circulacionismo, si se quiere, en donde la identidad de las imágenes “se diluye tan pronto como se inserta en los circuitos globales de la información”. [20] Noviembre es también aquel momento, post-revolucionario en el que esta disolución-desconexión de la imagen y sus sentidos, pero también de las causas y las luchas revolucionarias que, como informa la propia ensayista, se han vuelto locales e incapaces de comunicarse las unas con las otras.

[18] La traducción es mía: “flux of signs, characterized by virtual drift and endless exchange—structurally matching the spread of interconnected markets, but leaving political struggles disjointed and disempowered”. T.J. Demos, “Travelling Images: The Art of Hito Steyerl”, *Artforum*, vol. 46, no. 10 (2008): 410.

[19] La traducción del diálogo es mía: “wandering over the globe, an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet.”

[20] Pablo Martínez-Zárata, *Los poderes de la imagen: ensayo sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual* (México: Universidad Iberoamericana, 2018): 121

Esto, por supuesto, implica una nueva relación entre las imágenes y la memoria, pues como afirma Pablo Martínez Zárata (2018), “los modos de construir memoria en gran medida van de la mano de los modos de producir imagen.”[21]

El imaginario codificado a partir de la producción y reproducción de estas imágenes viajeras, que no son más que imágenes técnicas en el sentido elaborado por el filósofo brasileño Vilém Flusser (1920-1991), a mediados de la década de 1980,[22] produce una memoria empobrecida y suspendida en un estado de indeterminación en tanto obedece a ciertos intereses que abogan por generar vacíos de información a partir de la presentación, producción y reproducción de imágenes ilegibles, “condenadas por la violencia y la historia”. [23] De tal manera, *November* (2004) opera en el espectro propio de las lecturas o interpretaciones reparativas no sólo al describir puntualmente el o los objetos con los que trabaja (las imágenes de Andrea/Ronahi), sino al escudriñar las contingencias anacrónicas que dan cuenta de los efectos contradictorios de la guerra revolucionaria en la que se vio involucrada Andrea Wolf y renegociar los sentidos desde lo afectivo y no desde lo hegemónico.

En otras palabras, lo que Steyerl logra en la obra analizada a lo largo de estas páginas es hacer titubear cualquier pretensión de naturalización no sólo del sentido propio de aquellas imágenes remontadas, sino de los marcos de inteligibilidad/visibilidad que estructuraron las condiciones hegemónicas de producción del sentido alrededor del conflicto kurdo, con lo cual tuvo lugar la apertura de un espacio en el cual le fue posible, posteriormente, vislumbrar una serie de relaciones fundadas en la ficción orquestada por el Estado alemán y las autoridades turcas, acerca de la cooperación del primero en el conflicto desarrollado en el norte de Irak, mismas que desarrollaría en obras más recientes como *Is the Museum a Battlefield* (2013) y *Abstract* (2012).

[21] *Ibid.*, 125.

[22] Según V. Flusser (2017), el advenimiento de la técnica fotográfica inauguró un nuevo momento histórico, en el que el entramado de las imágenes técnicas-digitales con los modos sociales, económicos, culturales y políticos, dieron lugar a una nueva forma de imaginación, o producción de imágenes, en la que éstas no estaban ya codificadas por su creador, sino por un aparato programado para llevar a cabo tal tarea.

[23] Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016): 161.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Demos, T.J. "Travelling Images: The Art of Hito Steyerl." *Arforum*, 46, no.10 (2008): 408-413.

Didi-Huberman, Georges. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.

Foster, Hal. "El impulso de archivo", *Nimio*, no. 3 (2016):102-26.
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Martínez-Zárate, Pablo. *Los poderes de la imagen: ensayos sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual*. México: Universidad Iberoamericana, 2018.

Guerra, Carles; Steyerl, Hito y Fernandes Joao. *Hito Steyerl: Arte Duty-Free*. Barcelona, Museo Reina Sofia, 2015.

Magagnoli, Paolo. "Documentary Fictions: New Concepts of Truth and Representation in the Works of Anri Sala and Hito Steyerl", *Object: Graduate Research and Reviews in the History of Art and Visual Culture*, no. 12 (2010): 41-59.

Quintana, Francisco. "Intertextualidad genética y lectura palimpsésica", *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 15 (1990): 169-182.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136146.pdf>

Roche, David. "Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction", *Transatlantica. Revue d'Études Américaines*, no. 2 (2015): 1-18.
<https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>

Sedgwick, Eve. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Argentina: Caja Negra, 2016.

Steyerl, Hito "Incertidumbre documental", *Re-visiones* no. 1 (2011): 1-6.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6826353.pdf>

Steyerl, Hito. "November: A Film Treatment", *Transit* vol. 1, no. 1, 2004: 1-6.
<https://doi.org/10.5070/T711009700>

Steyerl, Hito. "La verdad deshecha. Productivismo y factografía," *Transversal*.
<https://transversal.at/transversal/0910/steyerl/es>