



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

POLÍTICA Y RELATO EN *IMÁGENES DEL MUNDO* DE HARUN FAROCKI

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

OSCAR PALANCARES RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

TUTORES:

DR. JUAN GABRIEL SOLIS ORTEGA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

DR. ROMÁN DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

Agradecimientos	3
Introducción	4
1. Cine e imágenes en guerra	6
1.1. El cine galardonado después de los manifiestos de Oberhausen	6
1.2. Un contra-cine: visualidad, imagen e idea política de montaje.....	9
1.3. Crítica al plano-contraplano e inclusión del espectador.....	16
2. <i>Imágenes del mundo e inscripción de guerra</i> : la arqueología como forma de relato político	21
2.1. Tema y significados de <i>IMIG</i>	22
2.2. Archivo y arqueología de los medios	26
2.3. El entramado	31
2.4. El montaje	37
2.5. Estudio de tres ejemplos.....	43
2.5.1. Ejemplo 1	43
2.5.2. Ejemplo 2.....	45
2.5.3. Ejemplo 3.....	47
2.6. El relato	49
3. La colectividad del “nosotros”	54
3.1. La ausencia del “nosotros” y la performatividad del monólogo interior	54
3.2. El testigo.....	60
4. Reflexiones finales.....	63
Referencias.....	75

Agradecimientos

Expreso mi profundo agradecimiento a mis padres, Victoria Rodríguez y Juan Ramón Palancares por su permanente y constante apoyo. A Beatriz Rodríguez por las bellas charlas sin fin. A la Dra. Laura González por haberme abierto las puertas a sus desafiantes cursos, que más bien son auténticos campos de cultivo; a ella, una deuda permanente. Al Dr. David Wood, porque en compañía de González ofrecieron quizá los mejores cursos que tomé durante el posgrado, tanto por contenido como por dinámica de trabajo. Con enorme cariño, a Jean-Louis Déotte, quien, con González, me introdujo con sus ponencias y repetidas lecturas al problema de la política de la sensibilidad desde los aparatos, por encima de las obras, los regímenes y los desacuerdos.

Agradezco también al Dr. Román Domínguez, cuyos comentarios y charlas son tan agradables como enriquecedoras. Al Dr. Juan Solís, que aceptó examinar el ensayo que ahora presento y me ofreció apreciables puntos de vista. A Arturo Ávila porque aquellas viejas pláticas y préstamos de libros me trajeron hasta acá.

Doy las gracias a los Dres. Deborah Dorotisky y Érik Velásquez, por los apoyos recibidos como coordinadores del Posgrado en Historia del Arte. A la Lic. Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer por sus siempre puntales orientaciones y amable trato en las gestiones del Posgrado. Gracias también al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, por el financiamiento económico con el que pude realizar mis estudios.

*Car il y a la règle et il y a l'exception,
il y a la culture qui est de la règle,
il y a l'exception qui est de l'art*
Jean-Luc Godard. *Le pont des soupirs*

*Un cine de cineastas sin cine es mucho mejor
que un cine de industria sin cineastas*
Glauber Rocha

Introducción

La finalidad del presente trabajo académico es iluminar el sentido político de *Imágenes del mundo e inscripción de guerra*,¹ (de aquí en adelante *IMIG*) una de las películas destacadas dentro de la extensa obra audiovisual de Harun Farocki, principalmente ocupada en examinar arqueológicamente del estatus epistémico, operativo y de significación de las imágenes mediáticas actuales, basadas en el automatismo técnico. Una constante de este automatismo es la paulatina extensión del cálculo como rector de la semejanza, a cambio de un encantamiento de la técnica que autoriza la codificación en unidades abstractas y racionales de lo humano para su control, y a cambio, también, de la pérdida de la intervención humana en la creación, reproducción y uso de las imágenes, incluidas las que nos representan. La confianza ciega en el automatismo, en consecuencia, es una manera de aniquilación, reducción y olvido de la amplia esfera humana. La película de Farocki, conformada por imágenes de archivo, se centra en que los espectadores evaluemos qué vemos en las imágenes, qué discriminamos, y qué acciones tomamos mediante ellas.

A lo largo del escrito definiendo la hipótesis de que la relevancia política de este ensayo fílmico descansa en el acercamiento del espectador a la dimensión colectiva del “nosotros” en imagen. Bajo el supuesto de que la política en el montaje es el elemento

¹ Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, RFA, 1989, 75 min., b/n y color, 16mm.

vertebral de *IMIG*, muestro que la poética narrativa del filme posibilita la creación de significados heterogéneos a los documentos de imágenes operativas (una variante de las técnicas) para allanar la rectoría del automatismo técnico. Esta poética consiste en un examen arqueológico a los dispositivos de representación constructores de la visión mediante la interacción de la imagen con los espectadores.

Mi intención, más inclinada a la teoría del cine —cuyos cuestionamientos base son *¿qué es el cine?, ¿qué hace el cine?*— que a la crítica de un filme en concreto, es exhibir la carga política en la forma cinematográfica de este ensayo documental. Un concepto de política será necesario en función de los agenciamientos de la imagen, del montaje y de los materiales empleados, cuyo síntoma lo encuentro en *Le différend*,² de Jean-François Lyotard. La guía de estos agenciamientos se formula como pregunta: *¿cómo ver?* Lo que digo es que a través sus obras —su darse a trabajar— el cine establece un modo de ser de la política, en particular cuando el discurso fílmico compromete a los espectadores a interrogarse por los medios que dan sentido a la representación de lo que está mirando.

Así, en el primer capítulo doy un panorama general del ambiente de hechos cinematográficos que llevaron a Farocki a adoptar una posición encarada a criticar los medios de producción de imágenes, y lo que esta crítica despeja para interpretar políticamente la imagen y el cine así como las necesidades que atrae para concebir el montaje fílmico.

² Jean-François Lyotard, *La diferencia* (Buenos Aires: Gedisa, 2012). Hay una brecha semántica entre *diferendo* (*différend*) y *diferencia*. Según el Consejo Editorial, la traducción de Alberto L. Bixio evita el «modismo» *diferendo*, y se ampara en los diccionarios de Larousse y de la Real Academia Española para sostener su sinonimia. En francés no hay tal relación. *Différend* (en adelante, ‘diferendo’ en este ensayo académico), refiere a un desbalance entre puntos de vista, saberes u opiniones, expresado en una querrela o conflicto, mientras que en español la palabra *diferencia*, si bien es cierto que puede compartir este sentido, remite también a una relación pasiva entre dos asuntos, encontrada por comparación y sin un efecto político. *Cfr.* <http://www.cnrtl.fr/definition/diff%C3%A9rend>; <http://www.cnrtl.fr/definition/diff%C3%A9rend>

El segundo capítulo es el estudio de la película. Me enfoco en presentar materiales y elementos formales que me sirvan para argumentar cómo *IMIG* construye didácticamente una forma política del relato. Con ello, quiero hacer notar que las estrategias seguidas por Farocki enriquecen la manera de leer críticamente la historia con base en archivos.

En el último capítulo discuto los efectos poéticos de la película, sobre los que se asientan la dimensión colectiva del “nosotros” en imagen. Para tal efecto, me centro en el carácter performativo del monólogo interior y la figura del testigo.

1. Cine e imágenes en guerra

Planteamiento. A partir de las circunstancias sociales, artísticas e intereses autorales que engloba *IMIG*, muestro los causes políticos que preparan su enfoque temático, teórico y poético. Con ello, deseo señalar que los usos y significados que se dan en la esfera social a las imágenes, son un agente de activación política reproducible en el montaje.

1.1. El cine galardonado después de los manifiestos de Oberhausen

Harun Farocki (Checoslovaquia, 1944 – Alemania, 2014), modesto cineasta de ascendencia indo-germana que de joven fue expulsado de la Academia de Cine y Televisión de Berlín debido a su activismo de izquierda, realizó desde finales de la década de 1960 una extensa obra cinematográfica —y de instalaciones en video a partir de la década de 1990— que él mismo consideraba opuesta al cine. Para él, el compromiso de las películas no estaba del lado de la emoción placentera del espectador, sino, como en Jean-Luc Godard y la pareja de realizadores Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, de moverlo del letargo a costa de caer en realizaciones para un público marginal o minoritario.

Los motivos venían, a juzgar por el severo radicalismo de Farocki, de la falta de conexión entre la agitación social que se vivía en la República Federal Alemana (RFA) en

el contexto de la Guerra Fría y el tipo de realizaciones que la industria cultural de ese país premiaba en los festivales de cine. También, más acusadamente, del uso simbólico que los medios de comunicación daban a las imágenes de prensa y cine para crear, como en una programación social, la idea pública de que los opositores internos al gobierno eran más bien terroristas, agentes de *shock* incapaces de sostener un diálogo. Ante estos motivos, Farocki consideraba que las imágenes promovían una hegemonía ideológica pro-Occidental, pro-capitalista (aunque lo mismo podría ocurrir en la contraparte comunista) y no más bien un lenguaje de representaciones flexibles con las que se podrían formar argumentos políticos en imágenes. En consecuencia, era preciso combinar los documentos iconográficos disponibles para poner en evidencia la manera como está construida una hegemonía de discurso visual.³

En su opinión, el Nuevo Cine Alemán de la década de 1970 —heredero del *Manifiesto de Oberhausen*⁴— había dado un giro aburguesado en el que directores de éxito, como Werner Herzog o Rainer Fassbinder, encontraron una posición cómoda para actuar como activistas políticos pero comprometidos más bien con ellos mismos. Se estaba haciendo lo que «todo mundo entiende por cine»,⁵ con el público poniendo cabeza de

³ Cfr. Alice Malinge, “Questions à Harun Farocki”, en *Revue 2.0.1* 1 (2008): 61.

⁴ En febrero 28 durante la edición de 1962 del Festival de Oberhausen, los jóvenes directores de cortometrajes que se oponían a las “felices” fórmulas del cine de la post-guerra (un cine realizado por amañados ex-empleados de la UFA, que mostraba una Alemania sin cicatrices y al que llamaron demagógicamente *Heimat* —patria), se promulgaron por crear un nuevo lenguaje cinematográfico, necesariamente experimental, en sintonía con la nueva realidad alemana: «Este nuevo cine necesita una nueva libertad. Libertad de las convenciones tradicionales. Libertad de la interferencia de los productores y sus intereses comerciales. Libertad del patronazgo de los grupos de interés [...] Tenemos para la producción de este nuevo cine alemán conceptos intelectuales, formales y económicos precisos [...] El viejo cine ha muerto. Nosotros creemos en el nuevo». Entre los firmantes —ninguno era mujer— estaba Alexander Kluge, uno de los pocos que se mantuvo constante y fiel al proyecto. En: *Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*, revisado en abril 24, 2018, <http://proyectoidis.org/manifiesto-de-oberhausen/>

⁵ Harun Farocki, “Una diva con anteojos”, en *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 65.

avestruz ante el contraste entre represión policial y el empuje económico bajo la cancillería de Helmut Schmidt.⁶ Las declaraciones de principios de los directores galardonados extendían la ceguera del cine. «Lo personal es lo político»⁷ —frase robada por directores masculinos a los movimientos feministas alemanes⁸—, o «podemos mejorar las imágenes de este mundo, y con eso, este mundo puede ser mejor» —deseo público de Wim Wenders en una ceremonia de premiación⁹—, manifestaba el rápido proceso de estetización de la política. Los recursos de expresión cinematográfica se dejaban atar a los clichés por aplausos. A decir de Farocki, Fassbinder reducía las posibilidades de investigación del plano-contraplano limitándose a proyectar la interacción de los personajes; cancelaba así la posibilidad de escudriñar la realidad con movimientos de cámara como en el cine directo, que por ese tiempo tuvo mejor aprovechamiento en el llamado Tercer Cine latinoamericano.¹⁰

Farocki alargaba sus objeciones incluso a la autocrítica del Segundo Manifiesto de 1979¹¹:

⁶ Schmidt fue canciller de la RFA entre 1974 y 1982. De formación economista, su gestión estuvo marcada por la doctrina keynesiana, que consideraba benéfica la incursión foránea de programas reguladores de la economía de libre mercado en momentos de crisis. Schmidt defendió los apoyos monetarios de Estados Unidos y dio empuje al Fondo Europeo de Desarrollo Regional, abierto a integrar las economías vecinas de libre mercado. Acorde con la ideología extremista de la Guerra Fría, vio en el izquierdismo el equivalente de un terrorismo de Estado (en este terrorismo no contaba la autorización gubernamental a la OTAN para instalar cabezas nucleares repartidas en toda la RFA, dirigidas a Moscú). Varios militantes de oposición fueron encarcelados durante su mandato.

⁷ Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film* (Rochester, New York: Camden House, 2010), 296.

⁸ Cfr. *ibid.*, 272.

⁹ Extracto retomado en: Christoph Schlingensiefel, *100 Jahre Adolf Hitler – Die Letzte Stunde im Führerbunker*, RFA, 1989, 55 min., b/n, 16 mm, 51'22" — 51'32".

¹⁰ Un ejemplo es el falso documental del género de explotación *Agarrando pueblo*, en el que la cámara en mano cumple el rol doble de inventar una “realidad” escandalosa y voyerista de la pobreza, y después es juzgada por la misma cámara que la creó. Cfr. Luis Ospina, Carlos Mayolo, *Agarrando pueblo*, Colombia, 1977, 28 min., color y b/n, 16 mm.

¹¹ Buscando seguir el ejercicio autocrítico, hubo un segundo manifiesto en 1979. Mientras que el de 1962 convoca a una nueva creación cinematográfica, el siguiente llama a aliarse con los espectadores. La experiencias después de 1962 abrieron las puertas a comités anclados en el izquierdismo y que, fieles a sus ideas, no consideraban al espectador, lo que hizo que ciertas obras cayeran en el fracaso total

Para mí —el uso actoral de plano-contraplano— fue una traición a la revolución. Quedaba claro que la gente no quería ocuparse de solucionar sus problemas y le devolvía el uniforme y las armas a una policía que anteriormente habían cuestionado de manera radical. Pronto volveríamos a tener un ejército, con un nombre un poco diferente al anterior.¹²

Esa policía y ese ejército fue la política del liberalismo keynesiano de Schmidt. La RFA no sólo había perdido autonomía territorial sino que su interior pertenecía a la agenda de otras potencias, agenda que el gobierno nacional defendería. El nuevo cine de reconocimientos internacionales, que incluía los de Estados Unidos, era no más que un aparato ideológico.

1.2. Un contra-cine: visualidad, imagen e idea política de montaje

La brecha entre representación y las actuales prácticas visuales fue uno de los detonantes que llevaron a Farocki a aislarse del mundo del cine. «Mis películas se hacen en contra del cine y en contra de la televisión»,¹³ escribió. No era sólo por los compromisos divididos de los movimientos artísticos de la RFA (bajo el gobierno de Schmidt se distinguía el galardonado Nuevo Cine Alemán —apelativo que de paso remite a una institucionalización y estandarte nacionalista—, de la Joven Película Alemana, ligada al extremismo político y al esnobismo intelectual¹⁴), sino que había, como hoy, una separación entre imagen e historia. Farocki vivió esa separación con el arresto de Holger Meins, camarógrafo y compañero integrado a la Facción del Ejército Rojo y luego apresado sin orden judicial en 1972; murió en prisión por huelga de hambre en noviembre 9 de 1974.¹⁵ La fotografía del

como en la decadencia del cine de *Heimat*. «Hemos demostrado nuestra profesionalidad. Eso no significa que debemos vernos a nosotros mismos como un gremio. Hemos aprendido que nuestros únicos aliados pueden ser los espectadores: Eso significa las personas que trabajan, que tienen anhelos, sueños y deseos, es decir, las personas que van al cine y las que no, y eso también significa personas que pueden imaginar un tipo de película totalmente diferente». En: Stephen Brockmann, *op. cit.*, 299.

¹² Harun Farocki, “Una diva con anteojos”, *op. cit.*, 66.

¹³ Thomas Elsaesser, “Harun Farocki. Una introducción”, en *Otra Parte 2* (2004), revisado en junio 2 de 2017, <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-2-oto%C3%B1o-2004>

¹⁴ Stephen Brockmann, *op. cit.*, 296.

¹⁵ Cfr. Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”; Harun Farocki, “Aprender lo elemental”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 15, 16; 53.

cuerpo que apareció en los diarios “transparentaba” un cadáver, pero era incapaz de representar una destinación de las circunstancias. Peor aún, el periódico que publicó la noticia usó esa sola foto para justificar con el texto a la policía: él se suicidó.¹⁶ A ojos de los medios masivos de información, la imagen estaba emparejada con la historia.¹⁷

Un cine contrario al cine significaba para Farocki quebrar la idea manida de que las películas deben dar cuenta de una progresión histórica, como si los acontecimientos del mundo estuvieran organizados por la unidad retórica del relato que va de una situación planteada a su conflicto y luego a su resolución. Significaba desmontar la concesión de auto-evidencia de las imágenes mediáticas, auto-evidencia que en un primer momento es inventada por los discursos científicos y luego reforzada con palabras ligadas a un sistema de significaciones hegemónicas. Significaba también revertir el hecho de que la naturaleza de los medios que construyen y difunden las imágenes, exige que éstos se invisibilicen y nos pasen de largo.

Así, el fin teórico de un contra-cine es el de orientar la cuestión de *¿qué es una imagen?*, pero no para corroborar lo que de antemano el público “ya entiende” (como en el caso de la foto del cuerpo de Meins o en la ovacionada declaración de Wenders) sino para darle un sentido práctico y destructor de ese saber, bajo la pregunta *¿cómo ver?*

El público asistente a una proyección se identifica afectiva y emocionalmente con las acciones que ocurren dentro de la pantalla. El desafío es que en la identificación los

¹⁶ Cfr. *ibid.*, 16.

¹⁷ Más allá de la foto y el texto en el diario, la imagen de los retos económicos en el gobierno de Schmidt enmascaró esa muerte y luego desvió los problemas de desestabilidad social hacia otras naciones. La principal noticia televisiva de *Taggeschau* aquel día fue un programa de estímulos económicos contra la crisis local de desempleo, y las únicas imágenes de acciones terroristas —así fue fichado Meins— fueron las que ocurrieron en Ecuador, en protesta por las sanciones de algunos miembros de la OEA contra Cuba. En: “*Taggeschau vom 09.11.1974*”, revisado en junio 10 de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=8DX5pFBpXqM>

espectadores reaccionemos a la forma fílmica de manera que la imagen se abra, apreciando sus mediaciones por encima de la semejanza, como también el hecho de que ella constituye un medio y un cuerpo en sí que crea un régimen de realidad (*e. g.*, un plano fotográfico dice a un destinatario “esto es una persona”, e inmediatamente *se sabe* que existe esa persona).¹⁸ El contra-cine puede ser entonces una práctica sensible, cuidadosamente persuasiva, que opera la construcción de bloques imaginantes que levantarán una nueva teoría crítica de la mirada.

Una imagen, declaró Farocki, «debe ser un poco más de lo necesario y carecer de algo. Tenemos que aprender a leer imágenes de manera productiva».¹⁹ Esta afirmación lleva a comprender la imagen como una tensión que afecta la manera de percibir el mundo, tensión de “ganancias” y “pérdidas” emparentadas con un juego, y por consiguiente con reglas, de las que es necesario saber quién las dice. ¿Los medios?, ¿las instituciones? Si fueran éstos los dos casos, ¿son las mismas reglas?, ¿conducen de un caso al otro? Hay aquí una vaga insinuación a la discursividad política tomada como confrontación, confrontación que tiene efectos en los cuadros de saber y poder constitutivos de un régimen.

¹⁸ Hans Belting ofrece una definición de ‘medio’ que incorpora —en el sentido estricto de *in*-corporar— la imagen. Un medio (*medium*) es «un agente a través del cual se transmiten las imágenes —u otra cosa— mientras que cuerpo se refiere tanto al cuerpo performativo —esto es, reactivo como operativo— como al receptor del que las imágenes dependen tanto como de su *medium*» [En: H. Belting, “Imagen, *medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”, en *Cuadernos de información y comunicación* 20 (2015): 153]. Las imágenes mediáticas actuales (la fotografía, el cine, el video y las de ordenador) conjuntan ambos términos. Son transmisoras expansivas de imágenes como receptoras de imágenes previas. Esto último es lo que hacen los histogramas, que dependen de una imagen anterior. *Un cuerpo es un medio*, es una manera legítima de extender la definición de *medium* en Belting.

¹⁹ “*Imágenes del mundo y epitafios de guerra en La Quimera*”, *Cineclub La Quimera*, revisado en julio 20, 2016, <https://laquimera.wordpress.com/tag/harun-farocki/>

La apreciación de Farocki —y lo que desprendo de ella— no es lejana la de Serge Daney sobre las imágenes (los golpes visuales) de la CNN transmitidas durante la Guerra del Golfo en 1990.²⁰ Daney separa entre imagen (*image*), vinculada al juego de planos cinematográfico, y lo visual (*visual*), que alude a las imágenes mediáticas (la televisión, la publicidad, cámaras de vigilancia y policiaco-militares).

Lo visual es la verificación óptica de que las cosas están funcionando en un nivel meramente técnico: ahí no hay contra-planos, nada se pierde de vista, todo queda guardado en un circuito cerrado, como en los espectáculos pornográficos en los que no hay otra cosa que la verificación extática de que los órganos están funcionando. Lo contrario podría ser cierto [...] La imagen tiene lugar siempre en la frontera entre dos campos de fuerzas, está volcada a testimoniar de una cierta alteridad y aunque posea siempre un núcleo duro, siempre le falta algo. La imagen es siempre más y menos que ella misma (es a la vez una falta y un resto) [...] la imagen es lo que todavía aloja una cierta heterogeneidad, es lo que nos recuerda que no estamos solos en el mundo incluso si somos los más fuertes.²¹

Esta distinción se extiende en paralelo a la que hay, en francés, entre *savoir* (saber) y *connaissance* (conocimiento). El primero designa el conocimiento impersonal y estimado de ser objetivo, en el que nada hace falta en tanto están dominados los métodos y técnicas de conocimiento, es decir, el *cómo* discursivo que posteriormente clarificará algo y que por consecuencia regula al sujeto que conoce así como predefine el objeto de conocimiento. En cambio *la connaissance* «significa —según Kaja Silverman— el conocimiento de tipo subjetivo como personal»²². Mientras que el saber asegura el cómo de algo, pues supone que ya siempre se sabrá lo suficiente al respecto para no irrationalizarlo gracias a

²⁰ En agosto 2 de 1990, a la hora exacta del inicio de la guerra, las cámaras de la CNN llevaron en directo a los hogares de todo el mundo un «espectáculo con narrativa propia de serie de televisión». Los telespectadores veían con imágenes más rápidas que un misil, los planos sin víctimas de los nuevos misiles teledirigidos del ejército norteamericano destruyendo Bagdad. Sin un contraplano del “enemigo”, la única historia se escribía como la versión del “justiciero”. Desde el inicio se narraba una historia moldeada por una sola posición de cámaras. En: Jaime Rubio Hancock, “Luces sobre un fondo verde”, en *El País*, revisado en agosto 15 de 2018, https://verne.elpais.com/verne/2016/01/18/articulo/1453120855_449836.html

²¹ Serge Daney en: Christa Blümlinger, “Harun Farocki: Critical Strategies”, en *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 315.

²² Kaja Silverman, Harun Farocki, “Hablo, luego no existo: *Le gai savoir* (1968)”, en *A propósito de Godard: Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 172.

herramientas metodológicas, el conocimiento es la acción facultativa de imaginar lo que sobrevendrá y, como tal, está en proceso de identificar su objeto, del que mantiene en suspenso su determinación.²³

El régimen de saber así como el de lo visual, es normativo y está ligado al poder como a los dispositivos de control. Ambos instituyen una *evidencia* en el idioma de Michel Foucault según John Rajchman: «lo que es tomado como garantía o aceptado sin cuestionamientos».²⁴ Por otra parte, el conocimiento y la imagen (en el sentido estricto de Daney) se relacionan con sus objetos como lo que está por venir. Lo visual es un régimen de saber dirigido a un punto, a un blanco que persigue la cámara para constatar su evidencia. La imagen es lo que busca conocer —con otra imagen aún faltante— quién controla la cámara.

Según esta distinción entre saber-visual / conocimiento-imagen, la base operativa de un contra-cine emergente es el montaje. Más allá del *raccord* de dos extremos de cinta a menudo utilizados para dar continuidad al relato de un conjunto de hechos, el montaje es la afinidad práctica a la heterogeneidad de la imagen. Viendo hacia adelante el avance de la cinta, despierta la pregunta por saber qué sigue de algo, qué se conecta, con qué se relaciona; hacia atrás, qué se omitió, de dónde procede, cuál es su genealogía.

El montaje cinematográfico es la escritura moderna de la historia en la modalidad que las imágenes se comportan como cuerpos que reciben el mundo en forma de inscripción, inscripción que a la vez es testimonio de las circunstancias por las que una superficie recibe una huella. Abrir el testimonio equivale a dejar hablar la imagen para hacer palpable ese tramado de fuerzas alrededor de una inscripción —que en adelante ha

²³ Cfr. Judith Revel, *Le vocabulaire de Foucault* (París: Ellipses, 2002), 55, 56.

²⁴ John Rajchman, “Foucault’s Art of Seeing”, en *October* 44 (1988): 94.

quedado fuera de campo.²⁵ Su habla es la del archivo estético con sus fuerzas discursivas fluctuantes, de cuyas relaciones hay un contraplano que será montado. El habla de la imagen, hay que tenerlo bien presente, desconoce aún su contraplano salvo por el siguiente principio: el contraplano debe establecer una relación de inconmensurabilidad quebrantadora de la continuidad paradigmática que sostiene un régimen visual.²⁶

La idea de montaje en Farocki tiene fuerte parecido con la de Godard, quien quizá antes que nadie supo explorar con la potencia del cine que las imágenes son la política que cae sobre la hegemonía de un discurso visual. «El montaje —escribió Godard— es lo que hace cambiar todo, se opone a la simple vista; él es el vehículo de la mirada».²⁷ El montaje, ese logro técnico y lingüístico del cine, consiste en «enlazar con la mirada [...] es hacer que prevalezca el corazón —con sus intuiciones y dubitaciones— sobre la inteligencia — que “ya entiende” o sabe anticipar— destruyendo la noción de espacio en beneficio de la del tiempo».²⁸ El montaje es el medio tecno-lingüístico de expresión de la espiritualidad, «es la resurrección de la vida».²⁹ Aunque escueto, en sintonía con esta idea de montaje Farocki señala que:

[...] a través de una serie de grupos sintagmáticos —los trozos unidos de cinta filmica— nos damos cuenta de que las imágenes también extraen gran parte de su significado de las relaciones con otras imágenes, pues —cita una línea de *Le gai savoir* (1968) de Godard— “En cada imagen uno debe saber *quién habla*” —no hay imágenes solas.³⁰

²⁵ Cfr. Román Domínguez, “Rythme, geste, montage: Esquisse pour une technologico-politique du cinéma” (PhD., Université Paris 8, 2012), 73.

²⁶ Cfr. *ibid.*, 59, 60.

²⁷ Jean-Luc Godard citado en: Aurora Fernández, “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades” en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, ed. Valeriano Bozal (Madrid: Antonio Machado, 2005), 135.

²⁸ Jean-Luc Godard, “El montaje, mi hermosa inquietud”, en *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*, comp. Antoine de Bæcque (Barcelona: Paidós, 2005), 34.

²⁹ Jean-Luc Godard citado en: Aurora Fernández, *op. cit.*, 135.

³⁰ Kaja Silverman, Harun Farocki, “Hablo, luego no existo...”, *op. cit.* 177. Lo contrario, lo que usualmente se entiende como imagen, dirá Godard en otro momento, son «soledades ligadas por el decir» del saber

A tono con Godard cinematográficamente no hay imagen sino imágenes, y sólo la expresión fílmica de un contra-cine reacio a la semejanza visual es apto para criticar los medios de visión en los que confiamos nuestra realidad histórica. «Quién habla», remite al conjunto de medios que atraviesan la imagen y se incorporan en ella en función de fines que le asignan un significado. «Quién habla» es el contenido de destinación, que puede ser estable o polémico para el destinatario, puesto en circulación por la imagen —aquí, el sujeto de enunciación discursivo.³¹ «Quién habla» es un enunciado reclamante de visibilizar los medios y sus funciones constituyentes de regímenes visuales, como también el decir que implica activamente al espectador.

Un contra-cine es aquel en el que la forma deja hablar las imágenes, deja que tengan su propio término. Un contra-cine es, pues, *la política en imagen*. Política porque, según Jean-François Lyotard, «es la amenaza del diferendo»³², aquello que irrumpe intempestivamente el encadenamiento de una frase³³ (*e. g.* la frase de un sintagma fílmico, de un plano, de una fotografía, de un régimen de discurso, de un género, de un estilo, de un relato, de una historia); o bien, como anota Román Domínguez, «un movimiento que descompone la conformidad con un estado de cosas a fin de darnos a nosotros nuevas

³¹ El sujeto de enunciación, el «quién», es el cimiento de un discurso, a diferencia de un texto, enunciado o mensaje. Así lo explicita Christian Metz: «Lo que delimita un discurso por oposición al resto del mundo [...] es que un discurso está necesariamente sustentado por alguien [...] contrariamente, una de las características del mundo —“real”— es la de no ser proferido por nadie» [Citado en: María del Rosario Neira, *Introducción al discurso narrativo fílmico* (Madrid: Arco, 2003), 16]. Ese alguien se hace presente mediante los distintos materiales de expresión fílmicos. Las líneas de diálogo, los movimientos de cámara, la puesta en escena. Según el estilo cinematográfico en las películas el sujeto discursivo es mimético o alegórico, se expresa con conceptos o metáforas. Por otra parte, el mensaje discursivo no garantiza su comprensión. Es importante aquí retomar a Foucault: «El discurso es ese conjunto regular de hechos lingüísticos en determinado nivel, y polémicos y estratégicos en otro». En: M. Foucault, *La verdad de las formas jurídicas* (Barcelona: Gedisa, 1996), 15.

³² Jean-François Lyotard, *La diferencia*, *op. cit.*, 161.

³³ «Una frase presenta por lo menos un universo. Cualesquiera que sean los regímenes a los que obedece, la frase implica un *Hay*. Hay lo que es significado, aquello de que se significa, a quién se significa y por quién se significa: un universo. *Por lo menos* un universo porque el sentido, el referente, el destinador y el destinatario pueden ser equívocos». En: *Ibid.*, 89.

relaciones».³⁴ «Quién habla» en la imagen es reconocer que la imagen carece de un único significado, y que la multiplicidad de significados proviene de sus concomitancias, concurrencias, yuxtaposiciones; en fin: de su encadenamiento. Es también reconocer que la imagen no es una cosa objetual o solo semiológica. Es enunciativa y enunciado, referente y sentido, destinador y destinatario, además de tecnología, dispersión, memoria.

Un contra-cine, finalmente, es aceptar —siguiendo las derivas de Lyotard por Jean-Louis Déotte— que la imagen es frase-imagen³⁵ porque la imagen sensible en la que se ha guardado un hecho, sólo puede ser expuesta (explicada o debatida) por la imagen venidera. Este futuro inserto por el montaje en la cinta fílmica es un fuera de campo que por definición es ajeno al significado del campo visual de la primera imagen, y como tal, impide una unidad de intuición en las imágenes seriadas por la cinta fílmica a cambio de la intuición de alteridades. En la frase-imagen, no hay un estado de cosas «dado a unificar — como en la comunicación sin política—, sino un universo que cae, llega como pregunta»³⁶ en el seno de la significación. La frase-imagen, en tanto falta y exceso es aquello que abre un régimen hacia lo improbable. El lugar político de la frase-imagen es el montaje.

1.3. Crítica al plano-contraplano e inclusión del espectador

La forma de un contra-cine se determina en la sublevación contra el plano-contraplano, momento en que se trabaja el montaje y se define el cauce de la imagen. De ello escribió Farocki a inicio de la década de 1980 en *Plano-contraplano: La expresión más importante de la ley del valor cinematográfico* y en un primer escrito que hoy puede leerse como anexo

³⁴ Román Domínguez, *op. cit.*, 64.

³⁵ Cfr. Jean-Louis Déotte, “La temporalidad del filme”, en *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 315-325.

³⁶ *Ibid.*, 315.

de notas, *Qué es un estudio de edición*.³⁷ El plano-contraplano es «la ley del valor [...] permite unir de forma sucesiva imágenes muy distintas entre sí. Hay continuidad y ruptura, el curso se interrumpe y, sin embargo, avanza».³⁸ Sus cualidades se manifiestan en lo lingüístico, lo narrativo y lo cultural. Lo primero porque estructura la secuencia de imágenes como lenguaje iconográfico y como texto; luego, porque manipulando el tiempo a cuadro de los planos, así como el orden de sucesión, compone con las imágenes una ilación de sucesos; finalmente, porque instituye socialmente una manera de entender las imágenes, a menudo haciendo que además de informar sean entretenidas: lo que debe contemplar —disfrutar— el espectador es el montaje, ahora este plano y ahora este otro según las normas gráficas y espaciales (la ley de 180°), pero lo que debe pasar desapercibido es el trabajo intelectual del corte que da estructura al texto.³⁹ A cambio de la invisibilidad, queda la sensación de que las acciones en la película progresan. Las elipsis se reducen así a un efecto tanto retórico como espectacular por debajo del empuje de la historia.

En el manejo de la «ley», más que el tema, el estilo o la historia, se decide el estatuto ideológico y artístico del cine. Farocki observa —ciertamente exagerando el desvalor de los juegos simbólicos a los que se puede prestar el uso del contraplano— que desde D.W. Griffith,⁴⁰ la «ley» ha sido bien aprovechada por la industria cinematográfica para contar

³⁷ Cfr. Harun Farocki, *Desconfiar...*, *op. cit.*, 79-82, 83-98.

³⁸ Harun Farocki, “Plano-contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 83, 84.

³⁹ Cfr. *ibid.*, 87-96.

⁴⁰ La referencia de Griffith es un dato común en los manuales historia del cine. Pero fue en los años de juventud que Hartmut Bitomsky sugirió a Farocki la idea de considerar el plano-contraplano de la misma manera que se dividen las tareas en una fábrica: cuando el material trabajado pasa a la siguiente etapa ya no es posible reconocer a su realizador. En lo artístico, en 2006 la idea se concretó en la videoinstalación a dos monitores *Sobre la construcción del cine de Griffith*, en la que separa deja separados los planos de cada ámbito, haciendo notar que la crisis sentimental de los amantes de *Intolerancia* (D.W. Griffith, 1916) es socio-históricamente insuperable: el contraplano abstrae las

historias en las que un personaje sale adelante contra los obstáculos gracias a su determinación: vemos a una persona dirigiendo la vista a la izquierda, enseguida a otra viendo hacia la derecha; con este juego dialógico entendemos al protagonista sobrepasando obstáculos, conquistando la meta, enamorándose, odiando, etc. Es la idea del protagonista novelesco enfrentado a sus circunstancias.

En el cine convencional el contraplano está encadenado al plano anterior de tal manera que el público conceda que ve el transcurrir de una segunda realidad así como nuestra realidad empírica es continua. No es difícil coincidir con Farocki que la ausencia del contraplano rompe el contrato de institucionalidad del cine y confunde a los espectadores. El objetivo crítico es que esta «ley» actúe a favor del *cine* —el contra-cine— y contra la persuasión de que es una segunda realidad para nosotros. Se trata, pues, de conectar situaciones distintas en el relato por comparación o analogía pero sin un encadenamiento asentado en lo obvio (esas películas que se sabe cómo van a terminar porque asignan al orden de conjunto del plano-contraplano el mismo valor: bueno/malo, hombre/mujer, luz/obscuridad). O bien, el objetivo es que las situaciones arrancadas a otros enunciados iconográficos que han capturado un campo de acción bajo ciertas circunstancias técnicas, sociales, temporales, sean conectadas a otros campos para inventar alternativas de hacer historia: la historia de la representación y de la producción de imágenes, escenificada en el presente de la pantalla a manera de una arqueología crítica de la sensibilidad, la representación y la transmisión. Es la idea que formuló en *Trabajadores saliendo de la fábrica*,⁴¹ filme a propósito de las condiciones de acceso al trabajo y a la

condiciones del materialismo histórico en la ficción. Cfr. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, “De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki)”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 293.

⁴¹ Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, Alemania, 1995, 36 min., b/n y color, video Beta. Su estreno fue parte de la programación televisiva de la cadena 3sat, en abril 2 de 1995.

representación del mismo: «una imagen como un término, a menudo utilizada de tal forma que se entiende a ciegas, sin necesidad de mirarla», por otra, «una imagen como un término capaz de integrarse en múltiples formulaciones».⁴²

Sin el uso institucional del contraplano, explica Farocki sosteniéndose en Godard y Christian Metz,⁴³ las acciones expuestas se manifiestan como episodios. Sin mayor sujeción secuencial aparente, los episodios se convierten para el destinatario en enlaces de ideas libres, y los enlaces de ideas en pensamientos gestuales que dejan ver algo sobre la autonomía de la imagen: un plano significa algo, posteriormente, conectado con otro plano uno se percató que la significación escapa a la idea preconcebida. Contra el apetito sensual de enterarse de una historia, el montaje “plano-sin-contraplano” descompone la unidad de la historia para hacer notar las fisuras entre episodios que los espectadores deben reflexionar. La reflexión es el trabajo realizado por la psique para producir un símbolo que ata esos planos: la exterioridad visual se convierte en la interioridad de la mirada; la unión de dos situaciones separadas en el tiempo se vuelve una tercera situación reflexiva en el ahora. El cine torna, en coincidencia con Alain Badiou, en un «un arte de la relación y no como un arte de lo que muestra».⁴⁴

Afín a Godard, uso del contraplano en Farocki permite no recurrir una imagen visual (veremos que en *IMIG* el lugar del contraplano también pueden ocuparlo las palabras, usadas como imágenes, si el efecto es un cuestionamiento arqueológico contra el régimen del saber visual y una dispersión de sentidos).⁴⁵ Campo visual o palabra, la

⁴² *Ibid.*, 2’54’’ – 3’00’’.

⁴³ *Cfr.* Harun Farocki, “Qué es un estudio de edición”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 80, 81.

⁴⁴ Alain Badiou, *El cine como acontecimiento* (México: Paradiso-UIA, 2014), 39.

⁴⁵ Según Godard, «el verdadero contraplano (*contrechamp*) no es una imagen forzosamente, otra imagen; puede ser otro texto u otra cosa que haga que la imagen posterior sea necesaria». Godard citado en: Román Domínguez, *op. cit.*, 62.

inversión del plano-contraplano ayuda a los espectadores a tener una visión de conjunto de fenómenos sociales complejos. Es desde luego una visión que no escapa del todo a un saber —aquí, el universo limitado al autor-cineasta—, pero en tanto visión ampliada e intencionadamente inconexa gracias los huecos que no se ajustan al avance de una historia, y el constante uso metonímico de los planos, permite que los espectadores jueguen con el significado integral, o mejor aún, que lo propongan. Un ejemplo, uno de los más afamados logros de juventud de Farocki, es *Fuego inextinguible*.⁴⁶ El filme desafía al público a comprender mediante presentaciones ficticias de la industria y el consumo, cómo el desarrollo de artículos para el bienestar humano está vinculado con el desarrollo de armas de guerra. En esta película el contraplano divide dos departamentos de producción fabriles, en apariencia los mismos. Lo que cambia es el orden de asociación de medios productores, de tal suerte que concentrados en un golpe visual ni los empleados ni los consumidores se dan cuenta que con la economía regular alimentan el negocio de la guerra. Con los materiales que un departamento fabrica aspiradoras, el otro ametralladoras (Figura 1, 2). No es necesario, dice Farocki a cuadro en la famosa secuencia metonímica que apaga un cigarro sobre la piel de su brazo (Figura 3), oponerse a la guerra mostrando la deformación de las víctimas a consecuencia del uso de las armas. Basta más bien comprender que es posible hacer un campo y un contra-campo de la línea de producción en que las fábricas están insertas, y estudiarlo con más imágenes para descubrir las combinaciones de relaciones que las hacen diferentes por encima de su aparente igualdad. Como también, basta comprender que el uso político del contraplano radica en mostrar cómo las imágenes, al igual que los productos industriales en general, son producidas y puestas en circulación.

⁴⁶ Harun Farocki, *Nicht lösbares Feuer*, RFA, 1969, 25 min., b/n, 16mm. La producción fue auspiciada por la empresa estatal de radio y televisión *Westdeutscher Rundfunk*.

Para Farocki una de las ideas seminales de este filme y luego puestas en el resto de sus obras, es que las imágenes más efectivas para un contra-cine son las industriales pues actualizan el trabajo que el producto terminado abstrae como bien de consumo. Después de mostrar en un laboratorio que el napalm es inextinguible, la voz en *off* de Farocki remata: «Hay que combatir el fuego de napalm donde se produce: en las fábricas».⁴⁷

El contra-uso reflexivo del plano-contraplano permite ver desconfiadamente las imágenes, en tanto atadas a un régimen visual. Una vez que se ha roto la sensación de contemplar hechos como transcurriendo a través de una ventana, la vista se desvía hacia los marcos, las formas, los soportes. La constitución material y tecnológica de las imágenes, su sintaxis, se coloca en primer plano, por delante de la tradicional serie de secuencias para contar historias. En consecuencia, el relato de los hechos se comprende como producto de diversos modos de percepción técnicos, desmitologizando el naturalismo de los medios. De parte del espectador el rompimiento con el naturalismo abre la pregunta por las operaciones de representación. Se integra al «quién habla de la imagen»; simultáneamente a la cuestión política en imagen: *¿cómo ver?*

2. Imágenes del mundo e inscripción de guerra: la arqueología como forma de relato político

Planteamiento. En esta parte me propongo estudiar los significados, los materiales, la estructura y el montaje de la película. Defiendo que mediante el montaje adverso al uso manido del contraplano, el discurso arqueológico de los medios es lo que da forma al relato, y que el carácter de éste es político.

⁴⁷ *Ibid.*, 3'27'' — 3'31''.

2.1. Tema y significados de *IMIG*

El 10 de noviembre de 1988, en la Semana de Cine de Duisburgo, RFA, se exhibió una película compuesta por imágenes de archivos visuales que choca contra el verismo de las imágenes noticiosas y contra el objetivismo asociado a las imágenes técnicas. Después de veinticuatro meses de montaje, Farocki presentó el ensayo fílmico *IMIG*. Al igual que otros tantos de sus trabajos personales, la realización fue posible gracias a sus ahorros monetarios como asalariado para la televisión pública alemana y, en este caso, al apoyo de la *Kulturelle Filmförderung*.

Como un enlazamiento diacrónico con lo que no se vio en la fotografía de Meins y de lo que se impuso visualmente a ese cuerpo mediante una imagen, el *corpus* iconográfico que motivó la película son fotografías de los campos de concentración de Auschwitz Monowitz, tomadas desde 7000 metros de altura por aviones de los Aliados entre abril de 1944 y enero del siguiente año.⁴⁸ Los analistas militares británicos y norteamericanos que estudiaron las fotos, especialmente entrenados en la identificación de objetos fotografiados a gran distancia, buscaban fábricas de buna (material explosivo empleado en las bombas nazis) para ser bombardeadas y frenar los recursos de guerra enemigos. Debido y a pesar de una operación visual, no vieron que en aquellos planos en picada estaban inscritas las huellas de un complejo de exterminio humano. Dos prisioneros judíos que por ese tiempo lograron escapar de aquel infierno, habían pedido la intervención militar en los campos. Sus súplicas no tuvieron efecto ante los altos mandos del ejército, pues al parecer de éstos no había constancia de lo dicho por los sobrevivientes. El relato hablado era un medio sin valor. Luego, el 13 de septiembre de 1944 una bomba norteamericana cayó sobre los

⁴⁸ Cfr. Thomas Elsaesser, "Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki", en *Harun Farocki: Working..., op. cit.*, 182.

campos de prisioneros y el hecho quedó registrado fotográficamente desde el aire. La bomba estaba dirigida a las instalaciones de la IG-Farben. En el informe militar la acción constó como un error.

Fue hasta 1977 la primera vez que los campos de concentración fueron detalladamente identificados en esas fotos (Figura 4). A cada parte se le asignó la palabra adecuada: barracas de prisioneros, filas de pisadas humanas que iban de las vías del tren a los diferentes edificios, torres de vigilancia, paredones de fusilamiento, aberturas para el gas *Zyklon B*, cámaras de gas. Todo esto, penosamente, gracias a que unos agentes de la CIA ocuparon su tiempo libre para buscar en expedientes olvidados información sobre los campos de exterminio, conmocionados por lo que habían visto en *Holocausto*, una serie televisiva *kitsch* «que pretendió representar el sufrimiento y la muerte a través de narraciones visuales».⁴⁹

Farocki aborda en la película su inquietud por los regímenes totalitarios de representación causados por el afán moderno de hacer de las imágenes una herramienta de conocimiento y de poder, y un recurso limitado a un desempeño operativo. El significado referencial del filme, según va anunciando la voz narradora en *over*, es el lazo del modo y

⁴⁹ Harun Farocki, “La realidad tendría que comenzar”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 181. La estimación de *kitsch* como algo frívolo, falta de originalidad y vinculado a la sentimentalidad de la cultura de masas, impide a Farocki valorar que incluso los productos para las masas son capaces de crear acontecimientos que afectan el interés y la sensibilidad colectivos. En este caso, la serie televisiva inserta en la cultura pop, sirve de escena para exponer el conflicto no sólo de sujetos sufrientes en pantalla, sino el conflicto de que el referente sentimental sólo tiene lugar en la ficción pero no en la “realidad” (y por eso las pesquisas de archivos). Lo que quiero decir es que el cine como obra artística militante, y por ende crítica de las posiciones adversas, no “cura” la emoción *kitsch* en el sentido de que, siguiendo la lectura de Friedrich Schiller por Déotte «la cultura es el medio del arte y de la política, lo que les prexiste, y no aquello que las aliena en una supuesta “sociedad del espectáculo”» [En: J. L. Déotte, “La diferencia entre un desacuerdo y un diferendo”, en *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012), 104]. La importancia liberadora de la ficción mediatizada para las masas, es que entre los efectos de sus producciones cabe la posibilidad de despertar afectos que reclaman la búsqueda de un Otro. Estas producciones son improbablemente capaces de reactivar, en asociación medial con otros símbolos culturales, los gérmenes de una comunidad ético-política (como *Roma*, de Alfonso Cuarón). Este asunto podría discutirse en Flusser (*cfr. ut infra*, nota 58)

los fines del pensamiento ilustrado: es un modo de dominio basado en la abstracción y un medio de control. Con sutiles variaciones, la naturaleza de la Ilustración se repite en el filme ligando un boceto del Renacimiento ilustrando un ojo, cuyo trazo manual se ha guiado por los principios de codificación numérica, con imágenes más sofisticadas que, sin depender ya de la mano sino de una máquina, siguen el mismo principio (una imagen arquitectónica basada en la fotogrametría, y una computarizada de un iris). «*Aufklärung*, como Ilustración, es un concepto de la historia intelectual. *Aufklärung* como reconocimiento, es una palabra del vocabulario militar».⁵⁰

Extendido a lo largo del filme, el significado referencial señala que la Ilustración es el motor impulsor de la modernidad industrial, motor para el que no hay saber sin una economía de control sobre sus objetos basada en el cálculo; la Ilustración es, pues, un régimen de saber visual. La economía de control es mediada por instrumentos ópticos cada vez más sofisticados que guardan una imagen del mundo según un programa técnico y científico de visualización. Los excedentes, los objetos que aún inscritos en una imagen quedan fuera del programa de significación realizado en aquellos instrumentos, corren el riesgo de deslizarse hacia lo irreal y el olvido. El hecho de que sea la Ilustración y no las fotografías de Auschwitz el referente principal del filme, se debe a que este movimiento intelectual marca el fin operativo de esos instrumentos y, por consecuencia, su crítica permite evaluar los fines adscritos a las imágenes.⁵¹ Dicho de otro modo, la crítica a la Ilustración es un “contraplano” en palabras.

⁵⁰ Harun Farocki, *Bilder der Welt...*, op. cit., 2'50", 13'12", 49'56".

⁵¹ Gracias a su estudio sobre Teoría Crítica, hay una fuerte cercanía entre Farocki y el pensamiento de Theodor. W. Adorno y Max Horkheimer. En esto encontramos que «La abstracción, el instrumento de la Ilustración, se comporta respecto de sus objetos como el destino cuyo concepto elimina: como liquidación». En: M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 2009), 68.

En este sentido, *IMIG* expone los obstáculos para reconocernos como colectividad en medio de operaciones efectuadas con imágenes técnicas una vez que éstas convierten los cuerpos (los nuestros) en códigos racionales (coordenadas, puntos, píxeles) prestos a operaciones específicas. De manera implícita, el discurso fílmico muestra que el fin de las imágenes operativas no es contemplar ni entretener, sino realizar actividades de monitoreo por medio de dispositivos automáticos que las producen y asocian, mientras que la intervención humana queda limitada a activar esos dispositivos, verificar su funcionamiento y estudiar los resultados acorde a propósitos de trabajo. Las imágenes operativas, dirá Farocki en otro momento respecto a ésta y otras de sus películas,⁵² son una variante instrumental del concepto flusseriano de imágenes técnicas: un producto del pensamiento que, más allá que asemejar algo, pretende ser parte de una operación objetiva y puntual. Como las imágenes técnicas, las operativas hacen palpable un orden cuantitativo, inconcreto y cerodimensional en substitución de lo azaroso y la equivocidad subjetiva, pues son realizadas por aparatos apoyados en conceptos y métodos científicos.⁵³

⁵² Cfr. Harun Farocki, “La guerra siempre encuentra una salida”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 147-160.

⁵³ La imagen técnica la define Vilém Flusser en dos importantes libros que fueron parte de la literatura de Farocki a mediados de la década de 1980 (a su vez, obras implícitamente deudoras de la teoría de la comunicación de Marshall McLuhan y de la técnica en Gilbert Simondon). En el primero, *Hacia una filosofía de la fotografía*, dice que la imagen técnica «es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son productos de los textos científicos aplicados; por tanto las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos», basados en la tarea de abstraer fenómenos en conceptos. Por consiguiente, primeramente «las imágenes técnicas significan conceptos» [(México: Trillas, 1990), 17]. Luego, en *El universo de las imágenes técnicas* complementa la idea. Dice que las imágenes técnicas representan y simbolizan al igual que las imágenes en general, pero a diferencia de las imágenes materiales tradicionales que refieren al mundo, las técnicas a virtualidades inmatrimiales cercanas a la cerodimensionalidad. «Las imágenes técnicas son intentos de juntar los puntos a nuestro alrededor y en nuestra consciencia de modo que formen superficies y de esta manera tapen los intervalos —de información. Esto no es viable para las manos, ojos o dedos, ya que tales elementos no son palpables, ni visibles ni concebibles. Entonces, es preciso inventar aparatos que puedan juntar “automáticamente” tales puntos, que puedan imaginar lo que para nosotros es inimaginable [...] la imagen técnica: virtualidades concretizadas y hechas visibles» [(Buenos Aires: Caja Negra, 2015), 40].

El significado sintomático de la película es que las imágenes operativas portan la promesa intelectual y técnica de guardar un registro fidedigno de las cosas, y que, debido a su expansiva asociación con otros medios de interacción vinculados a regímenes de saber (las instituciones científicas e industriales, las policiaco-militares, las de los *mass media*), se han vuelto el medio sensible de transformación del mundo, transformación orientada por el consumo y la inspección crecientes, en una palabra: por el objetivismo, que es el señorío de la razón ilustrada sobre la naturaleza.

2.2. Archivo y arqueología de los medios

La película combina imagen fija y en movimiento. Salvo pocas tomas en las que Farocki aparece revisando algún documento, el material de imagen en movimiento es reciclado de descartes de producciones que él realizó por encargo de clientes estatales y privados, cuyos temas están relacionados con el trabajo en las industrias.⁵⁴ Además del expediente encontrado por los agentes de la CIA, las imágenes fijas son extraídas de fotolibros (el acervo fotográfico de prisioneros en los campos de Auschwitz rescatado por Lilly Jacob y publicado como *The Auschwitz Album; Femmes algériennes*, que contiene retratos fotográficos para registro policial hechos por el exsoldado Marc Garanger en 1960; *Das photographische Aufnehmen*, tratado sobre fotogrametría por Albrecht Meydenbauer, de 1892; y *Luftbild - Lesebuch*, un manual de reconocimiento de fotografía aérea tirado en 1934), libros históricos de ilustraciones (los dibujos con los que Alfred Kantor dio testimonio gráfico de los campos de exterminio nazi, en *Das Buch des Alfred Kantor*), y tratados de representación artística de planos y cuerpos “perfectos” (el libro de Durero,

⁵⁴ Cfr. Nora M. Alter, “The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki’s *Images of the World and the Inscription of War*”, en *New German Critique* 68 (1996): 173.

Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen corporen), además de dibujos de Leonardo basados en el aparato de representación perspectivo.

En conjunto, los archivos seleccionados forman un recorrido arqueológico de la representación moderna. El tema del acervo es el fortalecimiento gradual de los regímenes visuales acordes a un modo de inscripción que pasa por la cuantificación como régimen dominante y por el uso de instrumentos que según el tipo de imagen producida modifican la percepción de realidad, así como la manera en que intervenimos y nos reconocemos en esas imágenes. En el Renacimiento, el instrumento fue la retícula interpuesta entre el modelo y el ojo, que dirigía el movimiento del trazo, excluyendo la interpretación de la mano, para colocar arquitecturas lejos de donde se había copiado el modelo; con la cámara fotográfica, el obturador y la placa fotosensible liquidaban el trazo, distribuyendo una sola imagen a un público masivo; en el cine, los movimientos de cámara y técnicas de edición daban fin al movimiento corporal para conjuntar lo cercano y lo lejano, poniendo a la vista una analogía de la vida psíquica; con el video, la simultaneidad de la imagen captada y la proyectada trastornan la noción de realidad agotando la distancia espaciotemporal en una sola coordenada, culminando la confusión de lo real actual con su paralelo iconográfico. La raíz arqueológica de esta sucesión de representaciones es el “legítimo” rendimiento de la realidad mediante la computabilidad y por consiguiente, la abstracción. Es este el sello arqueológico de los medios en la modernidad.

La cuestión fundamental en Farocki es el hecho de que vivimos en un mundo de dispositivos técnicos asociados a aparatos ideológicos, que funcionan como reflejo de la

naturaleza y cuya influencia es decisiva en la manera de hacernos de una realidad.⁵⁵ Es una realidad en la que somos suprimidos:

Si se considera una imagen como un dispositivo de medición, debería entonces prescindirse de lo azaroso y subjetivo. Concebir una imagen fotográfica como un dispositivo de medición es insistir en su aspecto matemático, en su calculabilidad, en la “computabilidad” del mundo en imágenes.⁵⁶

La supresión abarca la exclusión de la intervención humana en la creación de imágenes, como también la representación aurática de lo humano. No lejos está el pensamiento de Günther Anders, una de las inspiraciones intelectuales de Farocki en la década de 1980: somos nosotros «creaturas de un mundo de la técnica [...] lo que podemos hacer [...] es más grande de aquello de lo que podemos hacer una imagen [hay un abismo entre nuestra] capacidad de fabricación y nuestra capacidad de representación»⁵⁷ de nosotros mismos.

El sometimiento al régimen de cuantificación queda expresado en diagramas de puntos coordinados, que son la base de representación de cualquier objeto representable desde el aparato perspectivo hasta las imágenes de ordenador, es decir, el régimen visual predetermina incluso que un objeto evidente es aquello codificable en puntos (Serie 1). La paradoja —y aquí Farocki es implícitamente deudor de la teoría sobre imágenes técnicas

⁵⁵ Entiendo por dispositivos los agentes técnicos e ideológicos de discurso que instauran un modelo normativo de realidad acorde con un programa de representación, reproducible bajo la noción de “cultura”. [Cfr. Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, en *Sociológica* 73 (2011): 250]. Por otro lado, basado en el marxismo y con un carácter más bien sociológico, Louis Althusser argumenta que la ideología consiste en establecer sobre los ciudadanos un poder invisible, en cierto modo agradable o con beneficios, de sentido común y fácilmente comunicable, que garantiza la permanencia de un sistema de gobierno y la satisfacción de sus intereses mediante una serie de ideas adoptadas como valores. El ejemplo más recurrente es el uso informativo de fotografías o videos como evidencia de un suceso “tal cual sucedió”, con el fin de sostener el *sistema educacional* que reaprende y reafirma «las “reglas”, los usos habituales y correctos, es decir, los convenientes, los que se deben observar según el cargo que está destinado a ocupar todo agente —social—: normas morales, normas de conciencia cívica y profesional». En: Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de estado* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 14; *cfr.* 15, 23-26.

⁵⁶ Harun Farocki, “La realidad tendría que comenzar”, en *Desconfiar...*, *op. cit.*, 185.

⁵⁷ Günther Anders citado en: Ian Simms, “Au sujet de Günther Anders et Harun Farocki”, en *Études et réalisations* 97 (2011): 2012.

de Flusser⁵⁸— es que estos puntos, estas enumeraciones relacionales, son virtuales y por lo tanto fundamentalmente imaginadas pero sin referir tanto a una experiencia cuyo carácter vivencial y equívocamente subjetivo,⁵⁹ como más bien a una idea que es concretizada por aparatos técnicos.

El caso de Meydenbauer es sintomático al respecto. Para evitar morir midiendo edificios manualmente, decidió usar las escalas deducibles del registro fotográfico; las escalas no habitan el espacio sino que se deducen de la lectura. El método inventado por él, tomó el nombre de fotogrametría. Usando una imagen de Dürero se ilustra un breve comentario a la idea y experiencia de Meydenbauer: «La idea de usar fotografías para la medición la tuvo Meydenbauer, después de haber estado a punto de perder la vida. Esto quiere decir: es peligroso estar personalmente en el lugar de los hechos; más seguro es tomar una foto» (Figura 5). La Ilustración es un garante de salvar la vida, pero para realizarla en lo viviente es necesario darle imagen; no obstante, la imagen visual se convertirá en un modo de saber, y así se impondrá a la vida. El pensamiento Ilustrado, hace

⁵⁸ Algunos años antes, Farocki realizó *Palabras impactantes — imágenes impactantes. Entrevista con Vilém Flusser (Schlagworte — Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser, 1986, 13 min., color, video a carrete abierto de 1”*. Fue estrenada como contribución de la serie televisiva *Filmtip*, en mayo 1 de 1986) producción encargada por la emisora estatal WDR. La charla entre Flusser y Farocki parte de evaluar el cruce medial imagen-palabra en un semanario *kitsch*. A partir de la lectura de los dos libros publicados entonces por Flusser (*cf.* nota 53), la tesis desarrollada en el video es que las imágenes fotográficas como dispositivo amplifican su función demagógica de realismo cuando el dispositivo retórico al que están adscritas remite a valores ideologizados de conducta, tales como el amor o el progreso. El aspecto didáctico de *IMIG* respecto a las imágenes técnicas tiene al menos un antecedente en ese video. Ahí Flusser advierte al final: «Estamos contemplando [...] este embrutecimiento y reducción de la dignidad humana por una demagogia. Sin embargo, nosotros mismos —con una conversación videograbada— funcionamos como factores de conversión mágica para la televisión [...] debemos hacer un llamamiento a los espectadores y decir: “Utilicen esta facultad, crítica porque estamos usando la palabra contra nosotros mismos”».

⁵⁹ Es preciso aclarar que las imágenes técnicas (el cine incluido) configuran la subjetividad, no la excluyen. Este aspecto es complejo pues la configuran en tanto dan forma a apariciones sensibles, aunque la *razón* conceptual de las apariciones margina aspectos de lo subjetivo como las emociones y el sentido simbólico. No son los aparatos en sí sino las apariciones que concretiza el aparato técnico lo que incorpora a los conceptos racionales la intuición de una realidad, o bien, son las imágenes de los aparatos las que “materializan” los conceptos científicos destinándolos a una subjetividad. No hay imagen técnica sin una colectividad subjetiva.

ver *IMIG*, es el nuevo espíritu prometeico, germinado en obras como las de Durero y atraviesa la fotografía hasta llegar a las imágenes digitales.

El acervo conjuntado en *IMIG* no sólo sirve para rastrear el discurso de representación en las fotografías aéreas de los campos de Auschwitz. Más allá, sirve para tomarlas como un caso conectado transversalmente con otros, de manera que el montaje organiza un texto⁶⁰ arqueológico ligado a los medios incorporados en una imagen.

Al respecto debo recuperar que para Thomas Elsaesser la obra de Farocki, y particularmente esta película, corresponde a lo que él ha llamado una *arqueología de los medios*. Consiste en el seguimiento de los vínculos transversales de desarrollo de medios masivos de comunicación en paralelo con el de otros desarrollos técnicos, y con los procesos culturales de visualidad. La arqueología de los medios, explica Elsaesser:

[...] ayuda a pensar los medios audiovisuales “lateralmente”, es decir, temáticamente y por *topoi*: más que como una sucesión cronológica de movimientos y nuevas olas, como historias paralelas o de paralaje, o prácticas co-extensivas que forman tipos recurrentes de genealogías culturales, unidas por estructuras de red, así como la agrupación de clichés.⁶¹

Este modo de trabajo permite descubrir analogías inéditas según las concomitancias abarcadas en un tema. Las relaciones descubiertas refieren primero a parentescos técnicos y a prácticas que intervienen en la creación y uso de las imágenes, en la medida que con ellas se construye o refuerza un régimen de semejanza con las cosas. Asimismo esas relaciones apoyan una arqueología de la visión, el estudio sobre cómo la visión está construida y cuya pregunta base no es ¿qué se ve en una imagen?, sino, ¿cómo ver? Por

⁶⁰ Tomo aquí la definición de texto en Roland Barthes, para quien el texto no es una secuencia de palabras —o significados icónicos en este caso— con un solo sentido, sino «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras» y superficies de inscripción citadas. El texto no es entonces tanto una decodificación lectora sino una interpretación tanteando sentidos. En: R. Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 69.

⁶¹ Thomas Elsaesser, “Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fictions Film in Contemporary Media”, en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, ed. Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 29.

consiguiente, con la arqueología de los medios no se pretende alcanzar el conocimiento de una “verdad”. Su finalidad epistemo-crítica es señalar, con el auxilio de archivos recuperados, los agenciamientos que intervienen en la formación de lo visto, determinando así la identidad perceptible de un sujeto, su iconicidad ligada a un *nomos* incorporado a ella, aunque no le es inherente. Pero como el archivo carece de una sola lectura,⁶² el trabajo arqueológico tiene la forma de un ensayo encargado de rescatar las posibilidades de la mirada. En relación a Farocki, como observó Christa Blümlinger, sus películas «no intentan crear imágenes “verdaderas” de algo, ni ofrecen imágenes como prueba de lo que no son capaces de probar. Más bien se trata de hacer que la conexión estructural entre esas imágenes sea evidente».⁶³ Se trata, me parece, de *dar aparecer a la política en imagen*.

2.3. El entramado

El entramado que forma *IMIG* con el acervo está conducido por la idea de la épica brechtiana del relato.⁶⁴ Ésta busca que los espectadores se distancien de la diégesis mediante recursos ajenos a las expectativas de un cine de entretenimiento. La repetición de escenas, la separación de lo que se describe con palabras y lo que se ve, la combinación

⁶² Adopto para ‘archivo’ las definiciones que dan Wolfgang Ernst y Foucault. Para Ernst, es «un acoplamiento de medios, el formato de los contenidos y la estructura de las direcciones» [En: W. Ernst, Harun Farocki, “Towards an Archive for Visual Concepts” en *Harun Farocki: Working..., op. cit.*, 261]. Foucault amplía esa definición ligándola a la disección de los regímenes: el archivo «disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia; rompe el hilo con las teleologías transcendentales, y allí donde el pensamiento antropológico interrogaba el ser del hombre o su subjetividad, hace que se manifieste el Otro, y el exterior» [En: M. Foucault, *Arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1979), 223].

⁶³ Christa Blümlinger, “Slowly Forming a Thought While Working on Images”, en *Harun Farocki: Working..., op.cit.*, 165.

⁶⁴ Desde su juventud, Farocki fue constante en seguir las estrategias de Bertolt Brecht. «Su noción y su práctica del distanciamiento apuntaban a exhibir la acción escénica como una construcción, como un modelo a partir del cual se podía estudiar algo», escribió. En: H. Farocki, “Aprender lo elemental”, *op. cit.*, 48.

aparentemente injustificada de diversos soportes iconográficos, son algunos de estos recursos.

El distanciamiento brechtiano se basa en interrumpir el género de unidad de un cuadro de representación escénico para exhibir su rasgo ilusorio, con el fin de que el público aprenda a confrontar el espectáculo con la vida cotidiana, es decir, la ilusión realista de las representaciones con los sustratos transversales que les dan validez⁶⁵ —ideológicos, tecnológicos, estéticos, psicológicos y de significado. El público tiene así «la oportunidad de observar y juzgar por sí mismo ciertos eventos que constituyen las condiciones para la decisión de los protagonistas sin tener que verlos en las respuestas de los personajes sobre los que actúan».⁶⁶ El quiebre épico opera desde la estructura del relato, debilitando el desarrollo habitual del drama clásico aristotélico (compuesto por exposición, clímax y catarsis) basado en la manipulación de las emociones, en favor de la épica, carente de unidad dramática, organizada por episodios que consisten en mostrar situaciones diversas, incluso sin conexión evidente inmediata.⁶⁷ Sin embargo, se conserva de la épica aristotélica la figura de un agente narrador (no necesariamente una persona; pueden ser también cuadros de texto, fuentes sonoras, fotografías interpuestas en la escena o el punto de vista de la cámara), que sin encarnar un personaje dramático, relata como un testigo lejano varias acciones ocurridas en diferentes tiempos.

⁶⁵ Cfr. Jan Uhde, “The Influence of Bertolt Brecht’s Theory of Distanciation on the Contemporary Cinema, Particularity on Jean-Luc Godard”, en *Journal of the University Film Association* 26 (1974): 28. Este rasgo del distanciamiento épico en Brecht es próximo a las cualidades del ensayo literario en Adorno, del que Farocki retoma sus beneficios didácticos. En el ensayo, «el pensamiento no avanza en una sola dirección —sino que la riqueza de— los aspectos de un argumento se entretajan discontinuamente, en analogía a como la vida diaria se manifiesta». En: Laura Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, en *Framework* 49 (2008): 29.

⁶⁶ Bertolt Brecht, “Texts and Fragments on Cinema (1919-1955) — Translator’s Notes”, en *Brecht on Film and Radio*, ed. y trad. Marc Silberman (London: Bloomsbury, 2000), 260.

⁶⁷ Cfr. *ibid.*, 29.

Para que las instancias visuales narradas en la épica brechtiana —en este caso los materiales de archivo seleccionados— sirvan didácticamente, deben tomarse de la obviedad del saber común a manera de citas. El objetivo pedagógico de la cita es hacer de ella una *matrioshka*: se sugiere una verdad que sólo se abre bajo otras verdades, las preguntas bajo otras, el discurso de una comunidad de enunciación sensible bajo el discurso de otro tipo de comunidad (e. g. la imagen bajo lo visual).

El entramado de *IMIG* está dividido en dos partes, cada una acompañada de un modo de discurso. Durante el recorrido del relato ambas partes avanzan alternadamente bajo diferentes articulaciones, pero empleando los mismos materiales iconográficos y la misma voz en *over* femenina, quien narra simulando una voz “neutral” y “objetiva” que no deja de parecer monótona.

Una es la cita de ciertos hechos en los que la maduración, prácticas y modos de representación de las imágenes operativas han tenido un notable impacto histórico: el curso pragmático de la Ilustración, la invención de la fotogrametría en 1858, y la toma de fotografías aéreas a los campos de concentración nazis en 1944. Cada uno de estos hechos es la búsqueda de un mejor aprovechamiento de la naturaleza y de las experiencias por el potencial de las imágenes técnicas. A estos hechos principales se enlazan otros que refuerzan el sentido de la función operativa de las imágenes o le sirven de contrapunto: la observación de movimientos hidráulicos en el canal artificial de Hanover, una modelo de Christian Dior durante la sesión de maquillaje, la preparación de pilotos de aviación militares y de supervisores marinos para la armada, el trabajo con una máquina reproductora de vistas fotogramétricas en dibujo, estudiantes dibujando una modelo, analistas militares estudiando negativos fotográficos, retratos fotográficos de mujeres para

fichaje policial en Argelia, la construcción de rostros por una máquina policial, máquinas de reconocimiento del iris, de objetos en movimiento y de partes de autos para armado, también fotografías de talleres de calderería, de la llegada de presos a campos de concentración nazis, y vistas de manuales para el reconocimiento de extensiones de tierra desde aviones, además de dibujos hechos por presos fugados de los campos de exterminio nazis, y bocetos y diagramas para dibujo realizados por Durero y Leonardo.

La otra parte del entramado es la presentación de comentarios a manera de pensamientos, encargados de tres tareas: citan las razones tras el uso de las imágenes operativas, introducen una relación de inconmensurabilidad ante esas razones, y sugieren conexiones entre las razones y los diferentes hechos intercalados en el tiempo. Las interrogantes y conexiones aluden particularmente a las dificultades éticas que conllevan las imágenes operativas al momento de hacer inteligibles y representables cuestiones específicas de lo humano como la personalidad, el agravio, el deseo de supervivencia y todos aquellos aspectos que nos confieren destino pero escapan de los códigos de racionalidad; las cuestiones de lo humano, específicamente la equivocidad de la subjetividad como fondo de la experiencia (un *conocimiento* individual distinto al *saber* implícito en el concepto), están fuera del programa operativo de las imágenes técnicas cuando éstas son vinculadas a dispositivos de control. Por no estar acomodados cronológicamente, los cuestionamientos y enlaces mostrados en el filme permiten observar la modulación de asociaciones entre razones, avances técnicos, legibilidad y constitución de lo real en imagen, de modo que la película forma, con las imágenes de archivo, un panorama arqueológico retro-asociativo del mundo como representación (se observa, por

ejemplo, el nexos operativo, técnico y estético entre la diagramación de un boceto pictórico del Medioevo tardío y la de una imagen computarizada).

A su vez, estas dos partes del entramado componen conjuntamente dos estrategias de crítica al pragmatismo operativo de las imágenes técnicas. Tales estrategias afectan directamente la forma del relato y son al mismo tiempo políticas y poéticas. Políticas, en el sentido de Lyotard, porque articulan diferentes medios de representación provenientes de universos diferentes (*e. g.* la fotografía yuxtapuesta a la imagen en movimiento), y confrontan el universo de quien mira contra el de quien es mirado, así como el universo del saber visual contra el de los excesos y omisiones de la imagen. Poéticas, pues no descansan tanto en el autoritarismo discursivo emanado de lo que dice el filme, sino en las ideas asociativas que pueden generar los espectadores (este punto sobre lo poético lo analizaremos en el tercer capítulo).

La primera estrategia estriba en romper la línea cronológica de los hechos, desde un solo punto de vista, para hacer evidente la contingencia de distintas fuerzas tras la concepción realista de las imágenes actuales. El resultado de este quiebre es la posibilidad de rescribir una historia ampliada, abierta y heterogénea a la manera de una épica para la que no hay asuntos menores.

La segunda estrategia es la de volver la narración fílmica un monólogo interior, poéticamente adoptado por cada espectador gracias a la voz narradora en *over*. Este monólogo es un modo de automatismo⁶⁸ cinematográfico que da forma al mecanismo

⁶⁸ Respecto al monólogo, tomo por ‘automatismo’ la definición ofrecida por Gilles Deleuze: «el conjunto de mecanismos inconscientes del pensamiento y el problema de su expresión», arreglados mediante el modo de presentación cinematográfica (las fantasmagorías visuales y de sonido, la identificación afectiva y emocional que dispone la pantalla, la frase-imagen fílmica). En: G. Deleuze, “Cinéma et pensée cours du 30/10/1984”, en *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, revisado en 17 de marzo de 2019, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7

productor de los pensamientos del espectador, y cuyo efecto es que quien mira el filme se vuelve responsable de los discernimientos expresados por la voz narradora. Con el monólogo se rompe la autoridad presentativa del discurso documental dirigido a un público que sería instruido por el filme, emplazando entonces una interacción dialógica entre el espectador y la obra.

En *IMIG* la estructura del entramado está pensada para formar series —o bloques— más bien que secuencias. A falta de un orden de planos basado en el contraplano, cuyo efecto es coordinar las causas que sostienen un universo diegético, cada imagen está abierta a encadenamientos que visibilizan distintos agenciamientos discursivos sujetos a discusión —y que de paso tienen por término quebrar la diégesis. Estos agenciamientos son organizados en series recombinatorias de diferentes temas iconográficos de los que se extrae o sugiere una idea. Así, en una serie se combinan por ejemplo las fotografías de mujeres argelinas con la diagramación de objetos (Serie 4); luego, ese tema fotográfico se combina con el de prisioneras en Auschwitz y vistas a una auto-armadora (Serie 5). En una y otra serie, acorde a las relaciones iconográficas, las fotografías adquieren nuevos valores de sentido.

Según lo afirmado por Farocki seis años atrás en *Frente a nuestros ojos: Vietnam*⁶⁹, «una imagen, ciertamente, es muy poco. Se debe tomar dos imágenes de todo»⁷⁰. En vez de verlas como unidades de significado, las imágenes deben siempre unirse como «bloques de construcción [para formar un] muro»⁷¹ sobre el que se tracen las posiciones y los

⁶⁹ *Etwas wird sichtbar*, RFA, 1982, 114 min, b/n, 35 mm.

⁷⁰ Harun Farocki en: Jesse Cumming, “Images of the World: At the Harun Farocki Institut”, en *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives On Arts, Politics and Culture*, revisado en diciembre 17, 2017, <https://brooklynrail.org/2016/07/film/images-of-the-world-at-the-harun-farocki-institut>

⁷¹ *Ibid.*

vectores de tantos puntos de vista como sea posible para rastrear otras perspectivas, otros usos de las imágenes, su génesis atada a un discurso que por lo general confronta otro discurso y en el cual se debaten, además de significados, instancias de poder, regímenes de visualidad. En ese sentido, la estructura no está encaminada a una conclusión. Para su realizador, «*IMIG* no es una película completamente terminada, sino el diseño o el plano de quizá varias películas». ⁷²

2.4. El montaje

El montaje de *IMIG* está orientado a facilitar el sentido didáctico del entramado que sostiene el relato. Además hace eco de las formas en que las operaciones visuales de las imágenes técnicas se relacionan con la visión “natural”, abriendo la pregunta de si éstas son opuestas o complementarias entre sí. Al respecto el papel de la arqueología de medios es aquí notable, porque la combinación de archivos se presta a crear juegos de semejanzas superficiales o analogías que esconden asimetrías entre el ámbito humano y el de las imágenes operativas, haciendo implícita la cuestión de *¿cómo ver?* Las asimetrías son enunciadas por los comentarios en *over*.

Los juegos de relaciones se basan en parentescos de grafismo y puntos de vista de la cámara. Las asociaciones figurativas entre planos, sobre todo los de imagen fija, dan la apariencia de formar paneos y *travellings*, y *close ups* que sostienen traslados espacio-temporales entre puntos deícticos distantes. Queda la impresión que la juntura es “natural”. Pero a veces ocurre lo contrario, el cambio gráfico o de punto de vista es drásticamente

⁷² Thomas Elsaesser, “Making the World Superflous: An Interview with Harun Farocki”, *op. cit.*, 186.

fuerte. Aquí la intención es que el ojo note los quiebres y que al observador se le facilite clasificar la imagen bajo otro orden de discurso.⁷³

El ejercicio de montaje es relevante considerando dos dificultades. Una, como señala Rajchman, que «nosotros no podemos ver lo que hacemos porque somos evidentemente prisioneros de una *manera* de ver lo que hacemos».⁷⁴ Dos, complemento de la anterior, el peso que la ideología y los dispositivos tienen para que cada espectador pueda estar en disposición de ser destinatarios de una alteridad.

Por otro lado, el montaje juega con la relación supuesta por el régimen visual de que la visión máquina es análoga a la visión humana, sustentando así un paradigma de transparencia visual.⁷⁵ Esta analogía permite explorar la constitución y efectos de lo que Jean-François Lyotard define como géneros de discurso.⁷⁶ Por un lado tenemos el género de lo humano, por otro el de máquinas. El primero concierne a la coordinación de cuestiones subjetivas, mientras que el segundo a operativas. Así, el «quién habla» de cada plano visual montado remite indefectiblemente un entramado político. La imagen sería el panorama de ese discurso.

⁷³ Harun Farocki, “Plano-contraplano...”, *op. cit.*, 84.

⁷⁴ John Rajchman, *op. cit.*, 94.

⁷⁵ Con la Ilustración el saber positivo queda signado por la imagen: «un medio perfecto y transparente a través del cual el entendimiento puede presentarse la realidad». En: W.J.T. Mitchell, “¿Qué es una imagen?” en *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 108.

⁷⁶ Lyotard sostiene que los géneros de discurso establecen un modelo de coordinación entre diferentes proposiciones (*e. g.* una declarativa con una interrogativa) no necesariamente concurrentes a condición —su finalidad— de compartir sentido para darlo a un referente. El modelo generalizado de este sentido es el género. Compartir sentido implica que el referente se previsualiza, adquiere realidad y se normaliza en el universo abarcado por un género de discurso; implica que el referente carece de un aura de misterio antes y después de un diálogo pues sus atributos de entendimiento y de saber están coordinados con el género. Los géneros de discurso (científicos, literarios, periodísticos, políticos, etc.) establecen *una* totalidad de sentido en relación a un referente vinculado a destinatarios y destinatarios de una proposición. *Cfr.* J. F. Lyotard, *La diferencia* (Buenos Aires: Gedisa, 2012), 10, 104.

Pero también, son identificables otras estratificaciones de género de discurso, a menudo sobrepuestos en un mismo plano audiovisual: el del sonido *vs.* el visual; el conceptual *vs.* el iconográfico; el de la horizontalidad visual *vs.* el de la dispersión ocular; el de imagen fija *vs.* imagen movimiento; el fotográfico *vs.* el dibujo; el testimonio oral *vs.* el visual; la visión aérea *vs.* la visión horizontal en tierra. El filme no busca coordinar estos encuentros sino al contrario, acusar los diferendos. La concepción de estas estratificaciones en parte se deben a la épica brechtiana, pero sobre todo al seguimiento que hizo Farocki al modo de trabajo cinematográfico de la pareja Huillet / Straub, quienes concebían la cualidad del plano como un tramado de acción completa; cualidad acuñada poco después por Glauber Rocha como *plano integral*, el tipo de plano extendido en la película de Farocki.

El plano integral alcanza su plenitud en —Huillet y— Straub. La película responde a la técnica de *un plano para cada acción o una idea para cada plano*. Es una sucesión de planos directos frontales, generalmente fijos, que se unen a través de rápidos fundidos a negro. El diálogo se expresa fríamente, sin adjetivos, como un recitativo coral. Los actores se mueven poco. El tiempo es libre, la película transcurre en el presente y en el pasado. Salta del pasado al presente y viceversa sin los artificios [...] del *flashback*. *Todo ocurre en la pantalla*. El diálogo, el texto, los ruidos y la música extraña actúan de forma simultánea. El tiempo (un esclavizante concepto del tiempo) queda abolido: la película es.⁷⁷

Ahora bien, en tanto género de discurso la relación imagen palabra es otro aspecto importante del montaje. Acorde a un relato formado por archivos en el que sean las imágenes las que hablen, Farocki evitó que las palabras dominaran la película en virtud de que tienden a imponer una estructura de sentido basada en conceptos que afectaría una forma de narración basada en apelaciones visuales. En *IMIG*, dice Farocki, «los textos — de palabras habladas o escritas— funcionan un poco como imágenes. Intento utilizar para

⁷⁷ Glauber Rocha, “El nuevo cine en el mundo”, en *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, ed. Manuel Asín y Chema González (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía – Filmoteca Española, 2016), 28.

las palabras los mismos métodos cinematográficos de repetición empleados para las imágenes». ⁷⁸ El comentario de la narradora en *over* a cargo de Ulrike Grote, proporciona y retiene un significado para las imágenes, mientras el encadenamiento de éstas sugiere nuevas ideas a manera de un juego simbólico, no falto de contradicciones, que ensaya la construcción discursiva de lo “real”.

A menudo hago un uso lúdico del comentario —mencionó Farocki en una charla. Propongo este significado, luego otro significado, y luego lo intercambio como se hace cuando se juegan cartas en un juego. Nunca son las llamadas ilustraciones representativas de ideas [...] Siempre hay una lectura de las imágenes, a veces una lectura provocativa, en la que la audiencia se preguntará: “seguramente éste no puede ser el comentario correcto de estas imágenes”. Entre las imágenes y el comentario hay un paralelo, pero es un paralelo tal que se encontrará en el infinito. ⁷⁹

En esta relación palabra-imagen, el estilo de montaje evoca la horizontalidad sugerida por Bazin en su estudio sobre Chris Marker. En el montaje horizontal «la imagen no refiere a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona totalmente con lo que se dice» ⁸⁰.

El ritmo de los planos es lo suficientemente lento para contemplar con cierto detalle cada golpe visual. La duración oscila entre ocho y diez segundos en general, con excepciones de planos breves fungiendo como acentos que a veces marcan un giro sutilmente dramático. Una muestra (Serie 2) concierne al recuento del descubrimiento fotográfico de los campos de Auschwitz. El primerísimo plano a la inscripción de la fecha sugiere a un detenimiento para observar los hechos. Es un plano de 8 segundos. La siguiente vista hace un cambio radical de “distancia” para darse cuenta del traslado de personal, armamento, de lo importante de la misión. En el plano que sigue (P3) invierte el punto de

⁷⁸ Harun Farocki en: Alice Malinge, “Questions à Harun Farocki”, *op. cit.* 67.

⁷⁹ Thomas Elsaesser, “Making the World Superflous: An Interview with Harun Farocki”, *op. cit.*, 187.

⁸⁰ André Bazin, “Chris Marker: *Lettre de Sibérie* (1958)”, en *Cinéfilo*, revisado en febrero 27 de 2018, <https://cinéfilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>. También: Cfr. Raymond Bellour, “The Photo-Diagram” en *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehmman, Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 145.

vista y el soporte iconográfico; pasa de ilustración gráfica a una fotografía. Los hechos son reales para quien se angustia por ellos y es el destinatario de una acción —aquí, el de un bombardeo. Éste plano y el anterior (P2) rondan los 10 segundos. Luego, un fundido en negro apenas perceptible (el único fundido de la película). Una ofuscación dramática en la que cambia todo. Después, una vista aérea (P5). La duración se estabiliza. Simultáneamente es la vista aérea de los analistas militares durante la guerra, como la vista anacrónica de quienes miramos el plano ya estudiado por agentes de la CIA: vemos los campos de concentración, mientras que en 1944, fábricas. Como las inversiones de picada-contrapicada (P1-3), el último plano subraya el presente fílmico. Como espectadores, nos saca del espacio de las imágenes de archivo y nos coloca en el de quien actúa como testigo, mientras lo miramos en contrapicada como las víctimas que miraban los aviones. Ese plano dura 10 segundos. Su larga duración y casi estática de movimiento nos indica, quizá, que el juicio a la historia es siempre *a posteriori*, y que para juzgar, debe hacer un corte de tiempo pregnante.

Dentro del ritmo, la imagen en movimiento tiene un fuerte efecto didáctico dando al filme un matiz fotográfico. La idea implícita detrás es la tesis de Walter Benjamin sobre el inconsciente óptico de la fotografía.⁸¹ Según Benjamin, la utilidad de la fotografía está asociada a la superación de los límites de nuestro conocimiento. Como las imágenes técnicas en general, ella conoce e imagina lo que para nosotros está fuera de alcance, dota de visibilidad a lo que era invisible, revela el inconsciente de la sensibilidad, pues su temporalidad y los detalles aproximados por la lente, revelan lo que queda enterrado en nuestro inconsciente al visualizar lo que en la fugacidad del tiempo se nos escapa.

⁸¹ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003), 86.

Empero, como hemos señalado, *IMIG* construye movimientos aparentes con imágenes fijas; con ello supera la instantaneidad de un solo campo de visión y descubre, mediante las analogías y semejanzas, lo que un régimen visual invisibiliza. Estos “movimientos” fotográficos afectan intencionalmente el valor de la imagen en movimiento dentro del ritmo.⁸² La duración de las imágenes cinemáticas generalmente es extensa, por encima de los diez segundos y siempre con acciones lentas (el plano más largo dura 1’24”, en él vemos a una modelo en la sesión de maquillaje), cuyo fin es verlas como fotografías, es decir, como una extensión de tiempo en el que no hay una transformación notoria del entorno. Bajo un tono fotográfico subrayado por el ritmo, la intención global de Farocki, en interpretación de Raymond Bellour, es que la película cree una *pausa mental*,⁸³ que hace de cada fotografía y de cada plano de imagen en movimiento, un histograma de relaciones apreciables al ojo y al intelecto.

Por cuanto el espacio sonoro, en las imágenes en movimiento proviene del sonido directo de máquinas o personal trabajando. Además de la voz narradora, el sonido extradieético se conforma de *Los cuartetos de cuerda Razumovsky* de Ludwig van Beethoven y las *Suites Inglesas* de Bach, con un nivel de amplificación apenas perceptible. La banda de música fue cortada aleatoriamente en fragmentos en extremo breves y notablemente espaciados, más bien a manera de acentos. El resultado es una música arruinada de la melodía, con ritmo sincopado y sutil, a tono con la seriedad lacónica de la voz en *over*.

⁸² Cfr. Thomas Elsaesser, “Making the World Superflous: An Interview with Harun Farocki”, *op. cit.*, 185.

⁸³ Cfr. Raymond Bellour Raymond Bellour, “The Photo-Diagram”, *op. cit.*, 146.

2.5. Estudio de tres ejemplos

Para ver cómo se integran los aspectos de los apartados anteriores de este capítulo en la película, me centro en mostrar brevemente tres ejemplos que ilustran, por una parte, la dirección didáctica más palpable del filme asentada en la relación palabra-imagen, por otra, la ilación arqueológica y épica de los archivos. Los ejemplos corresponden al entramado en: 1) la presentación de las razones que sostienen a las imágenes operativas, 2) el quiebre de esas razones, y 3) la sugerencia de la conexión entre las razones y los diferentes hechos intercalados en el tiempo.

2.5.1. Ejemplo 1

El inicio del filme (Serie 3) nos lleva de inmediato al canal de olas artificiales de Hannover. Los tres primeros planos de imagen en movimiento ilustran el mecanismo tras el efecto hidráulico, semejante al del mar. La relación entre el suave movimiento de aguas que evoca el mar (apoyado por el sonido directo) y el de la pared hidráulica es perturbadora. Un mecanismo simple pero bien diseñado es capaz de reproducir una parte de la naturaleza. La línea hablada del comentario es extrañamente afín. A la vez que anuncia el propósito del relato, propone una *hybris* del enunciado de un objetivo científico y el tono resonante de admiración por la naturaleza sublimada en la contemplación sin interés. En esa línea se advierte de la confusión entre la visión “natural” y la de las imágenes técnicas.

Los tres planos posteriores muestran el uso de las investigaciones sobre los movimientos hidráulicos. Son tres puntos de vista diferentes, sin comentario oral, en los que las imágenes hablan a los espectadores sobre la mecánica de un bote en el agua que dan un campo de visión completo: un plano general, un acercamiento a la proa y primer punto de resistencia hidráulica, y uno más al trabajo de las turbinas. Es un campo de visión

inicial que todo ingeniero hidráulico —como todo cineasta— debe conocer. Extendiendo el «quién habla», también pueden ser tres puntos de vista sobre lo que se hace en Hannover; sobre lo que hacen los países desarrollados que poseen institutos de investigación; sobre lo que un buen cineasta debe manejar. Hablan los directivos, los gobiernos, los cineastas. También, el último plano (P6), habla del progreso de las cámaras submarinas por encima de la primera generación que sólo filmaba fuera del agua.

El siguiente plano largo (P7) nos advierte implícitamente que el conocimiento sobre la mecánica de las aguas garantiza su control civil y militar. Al día de hoy el control marítimo sería imposible sin ayuda de ingenieros hidráulicos, siempre apoyados por el desarrollo de imágenes precisas.

Los dos planos que siguen (P8, 9) nos devuelven análogamente a la situación inicial. Sin línea de comentarios, sólo hay un diálogo entre la imagen y el ojo. Empero, ya no es un ojo “natural”, sino uno que ha contemplado cómo ha sido preparada su mirada. El ojo se ha ilustrado.

Los dos últimos planos (P9, 10) hacen explícita la razón que hay tras los anteriores. Esta progresión del conocimiento visual, tecnológico, esta necesidad de ver desde distintos ángulos, es la función discursiva del proyecto ilustrado. La voz no indica su fecha de inicio. No le asigna un punto como ya pasado. Como las imágenes operativas que actúan en presente (y todos los anteriores planos lo son, pues fueron extraídos de filmes industriales que capacitan obreros), la Ilustración es *ahora*. Ahora y desde que la visión se sujetó al estudio de la óptica. ¿Quién habla entonces en estos planos? ¿La voz over?, ¿los dibujos anacrónicos de Durero?, ¿el movimiento intelectual? Por lo menos, en el filme, los

espectadores tenemos una señal: la Ilustración descansa en saber ver operativamente para controlar.

2.5.2. Ejemplo 2

La primera vista muestra unos analistas de fotografía aérea (Serie 4). Lo que es legible desde gran altura sólo puede ser interpretado decodificando los granos de película. La interpretación traspasa los significados estrictos y trabaja sobre los símbolos; los equívocos no le son ajenos, nos hacen saber los analistas. La Ilustración sería una manera de sistematizar los símbolos para cerrar el paso a los errores. En comparación, a nivel de tierra (P2), los estudiantes de dibujo no requerirían codificar un cuerpo desnudo. Sin embargo lo hacen. Trasladan el cuerpo a una superficie bajo un código (el de la representación perspectiva). Una reproductora gráfica de fotogrametría (P3) “ve” los códigos captados en la placa de fotográfica. En los tres casos (fotografía en el siglo XIX; dibujo a mano, perspectiva, en el XV; dibujo robotizado en el XX), la visión se ajusta al orden cuantificador de una época (en otros términos, es la época de la deliberación, asentada en una defensa racional del punto de vista del sujeto quien, por percibirse racionalmente gracias al aparato perspectivo, universaliza su principio de existencia: todo lo que percibe es desde ahora sujeto de una *ratio*).⁸⁴ Ese orden habla *la* imaginación a base de puntos relacionales; no habla *sobre* la diversidad de sus objetos. Es un orden operativo.⁸⁵ Estos

⁸⁴ Cfr. Jean-Louis Déotte, “La estructura del acontecimiento, la estructura de la época”, en *La época de los aparatos*, *op. cit.*, 39, 40.

⁸⁵ Farocki inspiró su idea sobre imágenes operativas en la barthesiana de que se puede hablar los objetos sin necesidad de hablar sobre ellos. Barthes, En sus intentos por desmitologizar el lenguaje (despojarlo de la inadecuada naturalización con la que se crean figuras a las que se atribuye realidad metafísica), arguyó la separación entre «el lenguaje-objeto, que habla *las* cosas» y el «metalenguaje, que habla *de las* cosas». Uno las actúa factualmente, y el otro las canta como repitiendo algo inmutable que viene vagamente de antiguo. «Si soy un leñador y como tal, nombro el árbol que derribo, cualquiera sea la forma de mi frase, hablo el árbol, no hablo *sobre* él. Esto quiere decir que mi lenguaje es operatorio, ligado a su objeto de un amañera transitiva: entre el árbol y yo, lo único que existe es mi trabajo, es decir, un acto [...] es un lenguaje mediante el cual yo *actúo* el objeto: el árbol no es para mí una

tres planos se enlazan por la presencia de un ojo interpretante y un objeto de interpretación visual. El diálogo de los analistas establece el sentido de los dos planos subsecuentes.

Las fotografías de mujeres argelinas (P4-6) rompen lo anterior, introduciendo una frase inconmensurable de la anterior (la codicidad racional de lo visual). Son mujeres del mismo grupo étnico a las que se ha despojado del velo con el que se integran a la vida pública de su grupo social. La repetición del encuadre y la puesta en escena similar pero con mujeres diferentes, permite ver que los regímenes de discurso son reproducibles. El agente de quebranto es la voz en *over*. Nos hace *saber* primero que las fotos fueron hechas para fichar ciudadanos argelinos. La información oral concede que las fotos tienen un término: un registro “objetivo” de la realidad sirve para conservar y controlar, o bien, conservar y destruir.⁸⁶ Nosotros los espectadores asumimos implícitamente la concesión de término —o bien, el término, en tanto parte de un género de discurso, se ha apoderado de nosotros, de lo que debemos aceptar al respecto. Estos planos nos enteran que el fichaje fotográfico es necesario y que su lógica es acorde con los anteriores planos (P1-3). Mediante un saber transversal e implícito, sabemos cómo se debe posar en esos casos, cómo encuadrar la cámara para hacer evidente un orden. Son fotografías correctamente hechas; pareciera que la corrección estética está distante del control visual, y sin embargo pueden necesitarse. Los retratos fotográficos son un modo de apoderamiento visual de nuestros cuerpos, un apoderamiento “objetivo” por la lente y el automatismo que corta un instante, como un apoderamiento subjetivo —racionalmente ordenado y ordenador— por el ojo tras la cámara. Es también el apoderamiento del acontecimiento “fichaje fotográfico”. Entre el

imagen, es simplemente el sentido de mi acto. Pero si no soy leñador, ya no puedo hablar el árbol, sólo puedo hablar *de él, sobre él* [...] entonces el árbol [...] es una imagen en disponibilidad». En. R. Barthes, *Mitologías* (México: Siglo XXI, 1999), 130, 131.

⁸⁶ Cfr. Harun Farocki, *IMIG, op. cit.*, 39'05”.

fichaje, la foto, el fotógrafo, la pose, la concesión del filme y la de nosotros, se forma eso que Lyotard llama universo de frases, y que referí en el primer capítulo. Pero la seriedad en estas fotografías es ambigua. Sin el apoyo del comentario oral, desconocemos si auténticamente si tiene otro término, como la solemnidad, el enojo, la arrogancia, la timidez. En todo caso, término del fichaje suprime esas alternativas. Así, contra esa mirada embalsamada que se relata visualmente a la nuestra, la voz narradora en el filme suelta la observación: «¿cómo comportarse frente a una cámara fotográfica?».

El último plano (P7) ofrece una contra-razón al discurso normativo del fichaje. Farocki toma la posición de un testigo. La cámara, por encima de sus hombros y ocupando como el lugar de su cabeza, cede sus ojos a los nuestros. Nos ofrece una dimensión participativa del atestiguamiento de la contra-razón, ahora vista en un foto-libro (como si el arte fuera un *pagus* para allanar los conflictos). El sino de *¿cómo ver?*, es que sólo es posible a posteriori.

2.5.3. Ejemplo 3

El último ejemplo (Serie 5) es una buena muestra de lo que Farocki dijo en otro momento. «Una “buena” película es un edificio mnemotécnico, cuyas diferentes “habitaciones” permiten que las palabras y las imágenes sean memorizadas». ⁸⁷ Una “buena” película es un *game* mnemotécnico basado en tender diferentes relaciones en cada nueva combinación de planos. Hemos visto que los ejemplos anteriores implícitamente conectan razones de hechos extendidos en el tiempo, así que me sirvo de ello para centrarme en su carácter didáctico.

⁸⁷ Harun Farocki, Kaja Silverman, “Hablo, luego no existo: *Le gai savoir* (1968)”, *op. cit.*, 171

El tema del conjunto de planos es el trabajo. El primer plano (P1) es una vista a nivel de tierra de lo que no vieron los aviones de los Aliados a 7000 metros en picada. Es una foto presentada en otros varios momentos de la película. La mujer retratada⁸⁸ acaba de llegar a los campos de exterminio. Desde el aire, no ver a los prisioneros significó la muerte; en tierra no fue distinto. La voz en over anuncia que la humanidad de esta mujer no importa, incluso si ha sido retratada. Lo que importa es su capacidad productora de trabajo. Se le fotografía como se haría para catalogar una máquina en un almacén. La siguiente imagen en la Argelia colonial (P2) va de lo mismo. El valor del trabajo es reproducible a través de las imágenes, toda vez que éstas sirven de inventario. El tercer plano insiste en ello. Metafóricamente refiere a la auto-referencialidad de los códigos numéricos. No obstante ha habido un *close up*. Ahora la imagen se mueve en otra dirección que las palabras. El *close up* amplifica el campo visual del rostro: importa éste antes que el trabajo. Un campo de aproximación como gesto de alteridad de significado.

El trabajo. Los dos siguientes planos (P4, 5) carecen de voz. Las imágenes de la armadora de autos muestran que la asociación de robots y las computadoras permite un desempeño de trabajo que ha superado el de los humanos. Las imágenes operativas podrán entonces superar la función de un testigo; no se necesitará tampoco de una voz narradora. Estos planos son una alegoría al futuro de los anteriores (una advertencia congruente con el universo de lo automatizado⁸⁹), conservando la misma lógica de aniquilamiento.

⁸⁸ Esta mujer fue identificada posteriormente a la producción de *IMIG*. Su nombre es Geza Lajtbs, una judía de Budapest. Cfr. Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Biblos, 2015), 132.

⁸⁹ La referencia tácita al Benjamin es notable. En la etapa auto-reproductora de la técnica, el acto culminante será crear una línea de aviones teledirigidos no tripulados. Con ello se superará el sacrificio pues para la reproducción técnica, una vez es ninguna. La estética fascista del futurismo incluye lo humano en este test sin culpas. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., 55, 56, 96-99.

Los dos últimos planos hacen de instrumentos de mnemotecnia. Particularmente el primero de éstos (P6), además de traer de vuelta un hecho histórico después de la epifanía alegórica, es un vínculo metonímico de planos que en series anteriores significaron otra cosa (Serie 4, P4-6). El *game* alterna los discursos en combinaciones de series distintas.

Luego, el plano general en “*zoom out*” (P7) tiende un lazo con P3. Si P3 hacía un juego gráfico con P2 para extender espacial y temporalmente la razón de un hecho, ahora nos recuerda que un campo visual nunca es unitario, o bien, que la soledad de un primer plano es una ilusión en el sentido que las imágenes pertenecen antes a una comunidad ética que también merece ser integrada.

2.6. El relato

El carácter del relato en *IMIG* es político. En las series de planos que he revisado, el comentario en *over* no dice *esto es* un canal de olas, una vista aérea, una mujer; cuando el comentario se cancela, la yuxtaposición de planos invita más a ojear y pensar en la relación que a determinar un significado. En esta inconformidad con la significación visual se sustenta el relato político.

Un régimen visual hace de la imagen un concepto en la medida que reduce el campo de visión a un *analogon* de la realidad perpetuado en el tiempo o un lenguaje gravitando entre lo obvio y lo obtuso.⁹⁰ Pero según Metz una imagen más bien dice «*he aquí....*»⁹¹. En

⁹⁰ Para Barthes la fotografía fue siempre aquello que sin transformación «transmite la escena en sí misma, lo real literal [...] es el *analogon* perfecto [...] un mensaje sin código»⁹⁰, la inscripción llana del *esto ha sido*, la cosa necesariamente real que fue antes colocada ante el objetivo de la cámara, actualizada en el plano como esto es [En: R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 2009), 13, 55-78; *cfr.* R. Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989), 120, 121]. Similar a Barthes, para Bazin la fotografía es el embalsamamiento objetivo del tiempo o bien, «la invención que satisface definitivamente y en su *esencia* misma la obsesión de realismo». En: A. Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2008), 26.

⁹¹ *Cfr.* Christian Metz, “El cine: ¿lengua o lenguaje?”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964, 1968)*. Vol. I (Barcelona: Paidós, 2002), 91.

IMIG el discurso hace notorio el *he aquí...*, aunque no tanto porque la imagen es presta al simbolismo (que tiene que ver con las convenciones y no con permitir que la imagen hable), como porque en cine la imagen es una suma de significantes no necesariamente coordinados según un orden sintáctico de diferendos, de frases-imagen (*cfr. ut supra* 1.2.). Además, porque sobre la cinta fílmica un plano sólo será expuesto por el plano siguiente, la frase-imagen implica un encadenamiento que abarca la proyección, la identificación, la renominación, el testimonio, la afección.⁹²

Entonces, si la exposición de un plano cinematográfico de imagen en movimiento presupone un plano posterior, retro-proyectivamente supone la posibilidad de confrontarse con la escritura fotográfica, y ésta, con del sistema de inscripción en perspectiva, y ésta otra con el rompimiento mítico el cosmos que autorizaba iconos no volumétricos (Serie 3, 4). Ese siguiente plano puede ser el de una foto, el de un dibujo perspectivo, el de un icono antiguo, y entonces la exposición de la frase-imagen supone el diferendo entre órdenes de percepción articulados arqueológicamente, e incluso arqueonómicamente, pues los archivos mismos modulan el discurso. O bien, un plano —*e. g.* las vistas aéreas de Auschwitz— presupone un nombre o un concepto, y éste una referencia existencial, y ésta una huella que será interpretada de una manera por un testigo, de otra por otro según las combinaciones de frases. Cinematográficamente, el encadenamiento entre planos no asegura una equivalencia. De un paso a otro hay pérdidas y ganancias materiales y de significado, al igual que en la economía de la guerra los beneficios civiles y cognitivos del desarrollo industrial han transformado las pérdidas humanas. La sintaxis de la frase-imagen fílmica es también un medio transformador.

⁹² *Cfr.* Jean-Louis Déotte, “La temporalidad del filme”, *op. cit.*, 313.

Cada plano integral de *IMIG* dice implícitamente he aquí un canal de olas, una vista aérea, una mujer. *He aquí* una mujer: he aquí la escritura fotográfica, la proyección fílmica, la ropa, el tono monocromático, un signo de tiempo, de acciones sociales, de emociones: he aquí pues los discursos de un archivo. El *he aquí...* tomado por la frase-imagen, permite notar que el régimen visual de cada plano integral⁹³ está compuesto de discursos heterogéneos que sólo pueden ser alumbrados venideramente. Esta contra-Ilustración de frases-imagen fílmicas es la base de lo que Lyotard define como relato.

El relato es tal vez el género de discurso en el que la heterogeneidad de los regímenes de frases y hasta la heterogeneidad de los géneros de discurso encuentran el medio mejor de hacerse olvidar [...] El relato cuenta un diferendo o varios diferendos y les impone un fin, término. Su finalidad es la de tener fin [...]. La función narrativa rescata por sí misma. Hace como si los sucesos, con la fuerza de los diferendos, pudieran terminarse [...] El operador diacrónico o de sucesión no es puesto en tela de juicio. Ese operador “se traga” el acontecimiento y los diferendos que éste conlleva.⁹⁴

La definición de Lyotard no es convencional. Es más bien político-poética en tanto remite a los sistemas discursivos (para nosotros el de lo visual) como universos de frases: no hay garantía que la imagen del destinador es la misma para el destinatario; un plano es expuesto por el subsecuente como diferendo; la yuxtaposición del sonido acarrea otro orden diferente al visual. Lo que se produce poéticamente es el diferendo: la no continuidad, una querella identificable bajo ciertos aspectos, la no concesión a la comunicabilidad llana que signaría la imagen —que ha capturado el mundo.

Por el contrario, si bien el cine tradicional se asienta en el relato, lo ata al género de discurso novelesco (un régimen del arte burgués).⁹⁵ Ahí el relato sujeta la narración en

⁹³ Sostengo que la diferencia entre uno y otro términos consiste en que mientras que el plano integral es una red de tensiones significantes abiertas en el presente de la proyección, la frase-imagen remite a la estructura arqueológica del cine. O bien, recurriendo a Metz, la imagen integral está contenida en el hecho fílmico, mientras la frase-imagen en el cinematográfico. El relato en una película, aunque corresponde a un hecho fílmico, es consecuencia de lo cinematográfico. *Cfr.* Ch. Metz, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Planeta), 32, 33.

⁹⁴ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, 175-176.

⁹⁵ *Cfr.* Jean-Louis Déotte, “Friedrich Schiller: la cultura es el medio del arte y de la política”, en *La época de los aparatos*, *op. cit.*, 21, 22.

función del avance diegético de acciones de personajes (entidades particulares cuyo test de representación se apropia de una figura colectiva) que agitan y estabilizan el entorno fictivo⁹⁶ seleccionado por un autor —el esfuerzo y riesgo de Farocki sería hacer de *IMIG* un cine para empequeñecer y mandar al fondo la figura autoral dejando que las imágenes, y no él, hablen.⁹⁷ La diégesis, la parte que el relato selecciona del mundo abierto y disperso de hechos que es la historia, clausura bajo el relato literaturizado la oportunidad que sean las imágenes las que establezcan su enunciación propia. En el cine de la industria cultural hay, pues, un parentesco entre lo visual y la forma fílmica de narrar. Al margen de las discusiones sobre lo que han hecho otros directores, sería el cine de galardones criticado por Farocki.

En la definición lyotardiana del relato aceptamos que los diferendos discursivos implícitos en una imagen están allí para que cada uno nos destine su parte jugando como opositores. Unos, hemos visto en los ejemplos, son dados por el comentario oral, mientras que otros por los planos visuales mismos. *IMIG* deja que el discurso de la Ilustración y el de la guerra tengan término y se “contaminen”. No hay obstáculos como “esto es mejor que aquello”, “esto es injusto”, “se resuelve así”. Las vistas aéreas que granulan la personalidad y las vistas en tierra que abren un rostro son situaciones arqueológicamente presentadas. Son presentadas también la utilidad de los robots y el beneficio que para una economía de control presenta el fichaje policial. Incluso los dispositivos policiaco-militares tienen su término, su coordinación de sentido.

⁹⁶ Según André Gaudreault, la narración remite a la perturbación de una situación inicial, seguida del establecimiento de una nueva situación, transformada, que ha superado la perturbación pero que a su vez puede identificarse con la inicial. Citando a Tzvetan Todorov, afirma: «La transformación —de la narración— es precisamente una síntesis de diferencia y de semejanza». En: A. Gaudreault, *Cine y literatura: Narración y mostración en el relato cinematográfico* (México: UNARTE, 2011), 77.

⁹⁷ Cfr. Roland Barthes, “La muerte del autor”, *op. cit.*, 65-71.

Los momentos de estabilidad están presentes bajo el recuento de un testigo *a posteriori* y lejano de los hechos (Farocki ojeando y hojeando los fotolibros, la voz llana de la narradora). Las perturbaciones vienen de los cambios de puntos de vista, del cruce de discursos, las fugas entre palabra y campo visual. Estabilidad y agitación se enciman e incluso se confunden en cada plano integral, y se amplifican en el encadenamiento de planos integrales, formando así un tribunal arqueológico de la historia en el que los hechos, al menos una vez, suspenden la imposición de su género de discurso para que nosotros los espectadores podamos apreciar sus cruces.

El relato es una zona de paso. El término del relato no es tanto ajustar las situaciones y discursos sino dejar que presenten su fin. El filme de Farocki presenta una mimesis poetizada del relato convencional y ella misma es un diferendo en el género de relato. *IMIG* es un relator político.

¿Cuál es entonces el fin del relato en *IMIG* si la cuestión política de fondo es la improbabilidad de *cómo ver*, incluyéndonos a nosotros mismos? Es abrir la historia en imágenes y por consecuencia es un fin sin final. Si según Cornelius Castoriadis, «lo que se da en la historia no es una secuencia determinada de lo determinado, sino emergencia de la alteridad radical, una creación inmanente, una novedad no trivial»⁹⁸, el relato de un contra-cine (como el de Farocki o Godard) es la posibilidad de quebrar el cerco informativo de los golpes visuales y mostrar que la incertidumbre es la imagen de nuestra destinación colectiva. Para reconocernos en ella, es necesario implicarnos con el relato, dejarnos asociar imaginalmente con las imágenes, es decir, dejarnos operar por ellas. Es esa la función complementaria del monólogo interior.

⁹⁸ Cornelius Castoriadis, *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe III* (Paris: Le seuil), 276.

3. La colectividad del “nosotros”

Planteamiento. Hasta ahora me había concentrado en la cuestión *¿cómo ver?*, que concierne más a la imagen como plano integral y como frase que como símbolo. Falta ahora enfocarme en *quién habla*, que remite, en congruencia con las imágenes operativas que conforman *IMIG*, a la performatividad poética de la película que involucra activamente al espectador, como también al darnos nosotros destinación en imagen. En adelante muestro que el “nosotros” mediado por el monólogo adquiere la figura de un testigo.

3.1. La ausencia del “nosotros” y la performatividad del monólogo interior

Aunque parece absurdo por el incuantificable cúmulo de imágenes que a diario producen y hacen circular los medios masivos de comunicación, el “nosotros” no es evidente y mucho menos está dado en las imágenes técnicas que se han apoderado de la manera de concebir y comunicar el mundo en la modernidad. Es necesario producirlo, incluso a riesgo que no sea una mimesis de *nosotros*, pues esto es imposible en virtud que *nosotros* concierne a una identidad sustancial que en términos de iconicidad produce un aura. Por definición, ni la sustancia ni el aura hacen una ontología de las imágenes técnicas, si bien es cierto que a menudo se les adjudica mitológicamente. Pero el motivo para buscar espacio al “nosotros” —y es uno de los planteamientos de *IMIG*—, incluso como simulacro técnico, es que hay una asimetría entre lo que vemos y lo que miramos, que reduce cada vez más el campo abierto de nuestra historicidad a la virtualidad de un dato inscrito en una imagen. La asimetría no es un fallo sensible y no es del todo ideológica. Es la repercusión de que, con las técnicas automatizadas de producción de imágenes, las evidencias toman el lugar de un signo de la naturaleza. Esto es como si los medios técnicos que ayudan en la creación discursiva de evidencias y las captan materialmente fueran el auténtico modo de

descubrir el orden del mundo natural —más bien de maximizarlo—, y no un universo de representación excluyente de aquello que, por no circunscribirse a un fin operativo, carece de significado y por consecuencia de representación aun cuando es parte de la sintaxis de la imagen (el caso del cuerpo de Meins; *cfr.* cap. 1).

El acercamiento de la dimensión colectiva del “nosotros” consiste entonces en encadenar al fin operativo de las imágenes técnicas que recoge el filme (fin, he señalado, centrado en la vigilancia, en el estudio de campos visuales y en acciones derivadas de esos campos) una diferencia que permita a cada uno de los espectadores reconocer en ellas un pensamiento y un recuerdo propios. Esta diferencia es la narración, trasladada poéticamente al propio espectador mediante el monólogo interior —dispuesto por la voz narradora en *over*—, recurso narrativo que recurriendo a las palabras sonorizadas introduce dubitaciones y conjeturas sobre descripciones o explicaciones previamente puestas en pantalla. Así, la película actúa ella misma como un pensamiento que responsabiliza al espectador del sentido de la mirada. El fin del monólogo es que la sintaxis de la forma fílmica funcione como automatismo de la consciencia.⁹⁹

⁹⁹ De origen literario, el monólogo fue definido antes que nadie por Édouard Dujardin como «ese lenguaje no oído y no pronunciado, por medio del cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos (los que están más cerca de la subconsciencia) anteriores a toda organización lógica, es decir, en su estado original, por medio de frases reducidas a un mínimo sintáctico y de manera que dan la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente» [En: Harry Levin, *James Joyce: Introducción crítica* (México: FCE, 2015), 59]. Sergei Eisenstein amplió este recurso (no directamente de Dujardin sino de Joyce, quien le dio cierto renombre con *Ulises* y *Finnegans Wake*) al cine haciendo uso de gestos, primeros planos y el sonido, para relatar el discurso interno de los pensamientos del personaje, opuestos al discurso externo. Ésta fue la postura poética del monólogo según el escrito de 1932, “Un discurso de tratamiento”. Tres años después en “La forma fílmica: nuevos problemas”, los fines del monólogo se ampliaron significativamente: «el monólogo interior podría ser utilizado para construir cosas, y no sólo para ilustrar un monólogo interior [...] Y es ahí en donde yace justamente el asunto que quiero tratar. Es decir, la sintaxis del discurso interior en oposición a la del discurso articulado [...] las leyes de construcción del monólogo interior resultan ser precisamente las leyes que yacen en el fundamento de toda la variedad de leyes que gobiernan la construcción de la forma y composición de las obras de arte [pues] en la base de creación de la forma yacen procesos de pensamientos sensibles» [En: S. Eisenstein, *La forma del cine* (México: Siglo XXI), 122, 123]. Esta nueva posición del monólogo asocia la formación técnica de las imágenes a la del pensamiento; es un automatismo de la mente para ver, como si fuera una mirilla, la manera como nos vemos a través de

Como las imágenes operativas, el monólogo tiene un carácter performativo en el sentido, propuesto por John L. Austin, de que la enunciación performativa, más allá de describir, informar, ser verdadera o falsa, realiza algo y esta realización no es posible fuera de la enunciación.¹⁰⁰ “Declaro inaugurados los cursos semestrales”, “Te absuelvo de las faltas” son enunciados productores de hechos sólo existentes por la enunciación. Así, el sujeto de enunciación es la realización de la enunciación performativa.

La voz en *over* de la película de Farocki no tiene líneas performativas modelo. Más que definir una fórmula gramatical, a Austin le importa el proceso de vinculación entre la enunciación y la acción (y de ahí su utilidad para *IMIG*): debe haber un procedimiento previo entre el destinador y los destinatarios que posea cierto efecto convencional; el destinador y los destinatarios deben pertenecer a una comunidad de sentimientos y pensamientos; los destinatarios deben estar en disposición de ser afectados por el enunciado.¹⁰¹

La prioridad del proceso performativo por encima de la forma gramatical permite observar en *IMIG* que la exposición oral de razones de las imágenes operativas y del tramado de esas razones (los ejemplos 1 y 3 del capítulo anterior, y una parte del 2), son parte de un proceso cuyo efecto es realizar un derrumbamiento. Así, en los ejemplos revisados, la enunciación oral performativa está focalizada en una sola línea cuyo referente fotográfico es un rostro: «¿Cómo comportarse frente una cámara fotográfica?» (Serie 3, P4). El derrumbamiento es la realización performativa de una falta de sentido que afecta la

los procesos la técnica. Según Deleuze, desde esta concepción del monólogo que pone la mira en la poética de la técnica, éste corresponde a la vez tanto al autor como al espectador: «el monólogo interior es el filme. El todo del filme» que se ocupa de las ideas a través de la sensación. Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*

¹⁰⁰ Cfr. J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós, 1990), 45.

¹⁰¹ Cfr. *ibid.*, 56.

fe en el realismo de las imágenes técnicas y que, en este caso, concierne metonímicamente a nuestra figura. Se crea entonces un abismo compartido por la comunidad constituida por la voz narradora y nosotros los espectadores. «¿Cómo comportarse frente una cámara fotográfica?», crea en nosotros los espectadores destinatarios “cortos circuitos” en el discurso visual: ¿cómo se ha comportado cualquiera de nosotros, de la comunidad de fotografiados?, ¿qué hemos ocultado o develado ante la cámara?, ¿qué hemos querido expresar u ocultar?, ¿hemos sido violentados por la cámara y por el ojo tras la cámara? También: lo visual no puede abarcarlo todo incluso si el dispositivo de registro se mueve, se aproxima o aleja; lo visual es un régimen de enunciación estético —basado en destinar representaciones que luego son respondidas por los destinatarios con acciones— del que nos servimos y sacamos mejor provecho cuando advertimos sus límites y cuando nos cuidamos de los excesos que solemos atribuirles.

El efecto performativo de ese enunciado resuena en otros momentos del filme en disposición del entramado. Es combinado con otras imágenes visuales y modulado bajo otras formulaciones (Figura 6-8; *cfr.* también esta modulación entre la Serie 1, P2, y la figura 8, lo que se afirma en un momento se cuestiona en otro poniendo por delante el “nosotros”). Así, el “nosotros” es un efecto performativo del discurso filmico.

Ahora bien, además de los enunciados hay un segundo rasgo performativo que, seguido de la forma del enunciado oral y los procesos realizativos, tiene que ver con la medialidad de la corporalidad y del pensamiento. La voz en *over* nunca dice “Yo”. Salvo cuando cita a Meydenbauer y refiere a circunstancias históricas, emplea la tercera persona del singular en voz pasiva. Por lo tanto la figura de un cuerpo concreto y de un personaje

no son esenciales.¹⁰² *¿Quién habla* entonces en *IMIG*? Una narradora,¹⁰³ obvio, ¿pero en representación de quién? Aquí no basta decir si es el autor tras la locutora o los operadores de los regímenes visuales, sino qué medios en congruencia con que la cuestión es el desempeño operativo de las imágenes bajo el régimen de lo visual.

El sonido vocalizado es el agente que forma una figura transmedial —y por tanto un diferencial político— entre el “Yo” del espectador y el “Yo” de la imagen (particularmente en los retratos de mujeres que dan a las imágenes técnicas un cuerpo que podemos nosotros reconocer y enlazar afectivamente). Esta figura sin cuerpo y de ambigua personalidad no le pertenece al espectador colectivo ni propiamente a la pantalla. Flota entre ambos. La espectralidad y el uso gramatical de la voz pasiva en tercera persona impiden que su figura sonora se imponga como un “Yo” personal en el relato —que a su vez cancelaría el aspecto político del relato: la acogida de agentes diferenciales. Si en efecto el monólogo interior expresa el pensamiento íntimo previo a alcanzar la madurez lógicamente articulada, esta espectralidad, que nunca pierde su función didáctica, es metáfora de un susurro declarativo que transversalmente se ha fugado de la imaginación colectiva del “nosotros” y de las tensiones en la constitución de la imagen en tanto obra de la técnica.

Como monólogo interior performativo, la voz de la narradora en *over* es el desarrollo de un proceso afectivo que incluye las palabras y los modos de recepción

¹⁰² *Cfr. ibid.*, 100.

¹⁰³ No pasa desapercibido que la voz narradora es femenina, como tampoco que, salvo muy pocas tomas, las personas que aparecen a cuadro son mujeres. Nora M. Alter cuestionó severamente la posición de género de Farocki, ligada a la visión masculinizada de los movimientos de izquierda en el siglo XX. En la concepción de esta película, habría un intento explícito por suprimir un discurso de género de parte de Farocki, no obstante haciendo uso visual sólo de mujeres. *Cfr.* N. M. Alter, “The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki’s *Images of the World and the Inscription of War*”, *op. cit.*, 175-186.

sensible para el público. Ya no sólo pertenece a la composición interna de la película (el *ergon*), ahora entra también el elemento medial del dispositivo de la sala cinematográfica, la cual crea para los espectadores un estado de identificación con la obra (el *parergon*: «un elemento extraimaginario que sirve como “ancla” del significado»¹⁰⁴ de un filme). La identificación ayuda poéticamente a interactuar con el filme trasladando la imagen audiovisual proyectada a las afecciones y emociones de quienes miramos la pantalla.¹⁰⁵ El producto de este proceso medial es el “nosotros”, surgidos, según las advertencias del texto vocalizado, del momento en que desaparece irreversiblemente nuestra capacidad de representarnos. Es así, por este contra-cine sin personajes, sin una persona apoderándose del todos nosotros en reminiscencia del drama y la novela clásicos, que *IMIG* es a la vez una obra liberadora del cine industrial. No es sólo el mensaje cosmopolítico (relativo a la comunidad de la especie la humana encontrada con el universo de las imágenes técnicas) el que importa, como también que el espectro del “nosotros” es afín a la masa sin por eso representarnos.¹⁰⁶ El “nosotros” es ahora lo que flota irremediamente en la sala cinematográfica, y es la fantasmagoría de un cuerpo desaparecido cuya huella de fotograma será ahora tomada como testimonio arqueológico.

¹⁰⁴ Laura González-Flores, “Teoría fotográfica. La imagen fotográfica como trama de sentido”, en *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* (México: Herder-Desiertas Ediciones: 2018), 189.

¹⁰⁵ Según Christian Metz, la identificación está determinada por el imaginario que acepta las percepciones fantasmales (sonoras y visuales) de la forma cinematográfica, que aunque registradas fotográfica y fonográficamente, nunca están verdaderamente presentes en la sala de proyección, de modo que psíquicamente «lo típico del cine no es lo imaginario que eventualmente pueda representar, sino el que *es* ante todo». En: Ch. Metz, *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 59.

¹⁰⁶ La observación la tomo de Déotte: como aparato técnico el cine «le dio a la masa la certeza de que ella podía aparecer, que ella, por sí misma, tenía el derecho de verse —en la época en que el creciente automatismo la desplaza. Es por esta razón que los actores [y aquí la voz en *over* como un “actor”] deben emanar de la masa sin por ello representarla». En: J.L. Déotte, “Theodor W. Adorno: el cine y el nosotros”, en *La época de los aparatos, op. cit.*, 263.

Si el monólogo interior es adoptado performativamente por el espectador, hay que ver cuál es el carácter del testigo.

3.2. El testigo

La *performance* del monólogo interior en la voz en *over* de *IMIG* interroga las huellas de cada plano. Ya lo he referido, la voz: introduce la razón de su procedencia, arruina esas razones (pues hace ver que no hay razón suficiente) y ensaya con los restos discursivos nuevas conexiones. He indicado también que la voz es el recuento de la formación de las imágenes técnicas destinadas a operaciones concretas, en paulatina substitución de la intervención humana. Al respecto, es pertinente la observación de Alain Brossat de que con la ampliación del automatismo técnico en los siglos XIX y XX, llegó una mutación del testigo. «La historia objetivista, positivista del siglo XIX, se sabe, alimentaba una desconfianza constitutiva hacia el testigo —vivo— y prefería a su testimonio, el documento escrito, involuntario: el archivo»,¹⁰⁷ que como objeto arqueológico, debe rendir cuentas de la significación transversal de las huellas que porta en su constitución misma. La «responsabilidad del testigo es una *política de la huella* [...] El testigo es alguien que milita para que quede registrada la importancia significativa y simbólica de los “detalles” rebajados y expulsados hacia los márgenes de los procesos generales»¹⁰⁸ que a la posteridad han sumado los acontecimientos a la crónica o a la historia oficial. En la militancia dicha por Brossat son entonces determinantes las cuestiones *¿cómo ver?* y *quién habla*, que en adelante traman un solo lazo.

¹⁰⁷ Alain Brossat, “El testigo, el historiador y el juez”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, ed. Nelly Richard (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006), 123.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 126.

Pero esta desconfianza a la equivocidad y experiencia humanas que acarrearán las imágenes técnicas que operan la vigilancia y el estudio del entorno (así hemos visto que la fotogrametría de Meydenbauer era mejor medio que la medición arquitectónica a cuerpo) es “curada” mediante la arqueonomía cinematográfica que, gracias a la *performance* del monólogo, constituye una prótesis de la consciencia colectiva del “nosotros”. «El cine, dando acceso al inconsciente psíquico —mediante la pantalla—, religa la masa a lo lejano, ya no geográfico o histórico, sino al de la alienación mental». ¹⁰⁹ Aquí la alienación es que careciendo *nosotros* de representación visual, el cine —en particular *IMIG*— se presenta ostensivamente como simulacro que induce una toma de consciencia por parte de los destinatarios de la constitución ilusoria de las imágenes. Volver de la alienación no significa rechazar las imágenes sino adoptarlas a manera de inscripciones que han registrado el lugar del “nosotros”. Significa pues, dejar que hablen como testigos, es decir, como archivos que hablan arqueonómicamente según sus propias reglas coordinadas por el *nomos* de la frase-imagen cinematográfica (y ya no tanto por una arqueología inventada y destinada originariamente como disciplina crítica del saber humano), y de nuestra parte, aceptar ser destinatarios de su habla.

La nueva cuestión es cómo escuchar el habla medial de las imágenes, habla regulada arqueonómicamente por la frase-imagen fílmica. Se supone que en esa habla está codificada la dimensión colectiva del “nosotros” en imagen. En cada plano que tenemos a la vista, incluso planos de rostros como los nuestros, parece resguardarse el habla de un extranjero. *He aquí*, entonces, la importancia de la *performance* del monólogo si es cierto

¹⁰⁹ Jean-Louis Déotte, “Theodor W. Adorno: el cine y el nosotros”, en *La época de los aparatos*, *op. cit.*, 263.

que, en una época de desaparición de *nosotros* como comunidad que tiene derecho a una imagen:

[...] los “verdaderos” espectadores, es decir, aquellos cuya *reacción* va a expresar mejor el sentido del acontecimiento —del daño de haber sido capturado en imagen y carecer de una auténtica representación colectiva—, son aquellos espectadores que no asistieron a la escena.¹¹⁰

La *performance* del monólogo en absoluto es una prueba del atestiguamiento, no pone en evidencia nada, simplemente indica, es una señal y por tanto una imagen, una imagen operativa. Por medio de la *performance* nosotros los espectadores adoptamos poéticamente el papel de testigo de las imágenes discurriendo sobre su historicidad, esto es, el papel de haber sido receptores de una impresión que, según Déotte, “nos” ha dejado una huella, un *signo de historia*.¹¹¹ La apertura de ese signo —para nosotros, su inteligibilidad y su recepción sensible inscrita afectivamente por la voz en *over*— es la señal de que podemos ser la causa y los autores de un *sentimiento* por la idea de la humanidad en nosotros como sujetos.¹¹²

Así, la adopción afectiva de la huella conlleva dos asuntos implícitos en *IMIG*. Uno, que los espectadores conformamos mediante la afección performativa una comunidad sentimental cuyo saber, y aquí el segundo asunto, aunque crítico del realismo de las imágenes técnicas no puede ser negacionista. No puede serlo porque no se trata de aniquilar la alienación de las imágenes técnicas, que más bien es una conducta mítica humana

¹¹⁰ Jean-Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, ed. Nelly Richard (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006), 149.

¹¹¹ Déotte toma este concepto kantiano extraído de *El conflicto de las facultades* para explicar la emergencia de una estética de la desaparición en el contexto de una falta de testigo debido a los exterminios y las sustracciones. El signo de historia responde a la cuestión «de saber si podemos afirmar que la especie humana camina en progreso continuo hacia lo mejor. Deberá buscarse [...] un acontecimiento, una señal. Esta señal no haría sino indicar, y no probar, que la humanidad es capaz de ser la causa y el autor de su progreso. La señal en cuestión no debe ser ella misma la causa de este progreso, sino únicamente su indicio, un signo de historia». En: *Ibid.*, 151.

¹¹² *Ibid.*, 152.

asociada psíquicamente a las representaciones, sino porque es preciso aceptar la huella como parte del relato a través del cual hacemos una retrospectiva del nosotros en imagen.

4. Reflexiones finales

Apunté en la introducción de este ensayo que *IMIG* me interesa bajo dos cuestiones teóricas: ¿qué es el cine?, ¿qué hace el cine? Es más fácil aproximar una respuesta a la primera pregunta abordando la segunda, de modo que he querido hacer ver, tomando tácitamente una idea de Gilbert Simondon en “Psicosociología del cine”,¹¹³ que la película crea un lazo entre acción y representación. Esta pequeña idea, si no la cité ni discutí antes, intenté retenerla como tono de mis argumentos. Creo que exponiéndola ahora en el cierre del ensayo, puede servir para evitar algunos equívocos respecto al filme y su objeto crítico. Entre estos equívocos, en particular quiero dar una breve respuesta al artículo “Mirada catástrofe” de Cuauhtémoc Medina,¹¹⁴ sirviéndome de lo que desarrollé en las anteriores páginas.

Una actividad como el cine, anota Simondon, crea conceptos derivados de la manipulación de los materiales cinematográficos «al punto de constituir una verdadera visión del mundo»,¹¹⁵ a través de la cual reaccionamos como colectividad intelectual y sentimentalmente. Esta visión en *IMIG* es la de un testigo mirando en la historicidad de las imágenes, una imagen del “nosotros”.

Un obstáculo a esta consideración viene de suponer, confundiendo régimen visual con imagen, que las imágenes técnicas convierten a la humanidad en esclava. Lo cual es

¹¹³ Gilbert Simondon, “Psicosociología del cine” en *Sobre la técnica* (Buenos Aires: Cactus, 2017), 341-347.

¹¹⁴ Cuauhtémoc Medina, “Mirada catástrofe”, en *Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión* (México: UNAM – Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2014), 6-13.

¹¹⁵ Gilbert Simondon, *op. cit.*, 341.

cierto bajo la condición que su recepción sea cobijada por un aura realista, reproducida socialmente con fines no más psicológicos sino de los dispositivos ideológicos. Por otro lado, la performatividad apelará al mito para conceder que aún podemos darnos imagen en una superficie visual. Es gracias a esa concesión que podemos aceptar el fin del monólogo interior.

La lectura de Medina sobre Farocki lleva otra dirección a la que propongo. Hace hablar la obra a través del autor para señalar la potencia del cine. Posición respetable salvo por que impide hacer frente el obstáculo sobre la recepción ideológica y mítica de la técnica; de mi parte, he aludido al autor y sus circunstancias buscando extraer el objeto del cine.

Farocki —escribe Medina— dejó claramente asentado su escepticismo ante la pretensión del cine y la fotografía de servir como medio efectivo y/o afectivo de toma de consciencia [...] El objetivo de ese análisis era la ilusión liberal que aspira a definir lo político en el arte como un proyecto de empatía. [El ensayo fílmico de Farocki] se distancia de todo espíritu poético para orientarse por el extrañamiento que introduce investigar la tecnología del poder con una óptica y una estética también tecnocráticas.¹¹⁶

En efecto, la rigurosa militancia de Farocki fue contraria a una comunidad sentimental al no reconocer, por ejemplo, el valor político de la retórica emocional y simbólica en el cine de Fassbinder. No así el cine que mediante la identificación substituye en el seno de la deliberación racional la ilusión de contemplarse en un espejo que no devuelve la imagen de la “realidad”.¹¹⁷ Es este *décalage* entre “realidad” e identificación el espacio de juego político llevado a la práctica por la película aquí estudiada. Fuera de este deslizamiento obrando en la obra, la política tendría lugar como régimen artístico vigilado desde el discurso intelectual, bajo la división —más que el diferendo que permite el relato— entre

¹¹⁶ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.* 7, 8.

¹¹⁷ *Cfr.* Jean-Louis Baudry, “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”, en *L’effet cinéma* (Paris: Albatros, 1978), 23.

logos y *phône* (e. g. Jacques Rancière).¹¹⁸ En ese sentido es cierta la observación de Benjamin: la segunda técnica, la que compite con la naturaleza, puede más que la humanidad. El desafío es sacarle provecho mediante las obras, si es cierta la tesis de Déotte de que las obras de una época comportan la verdad del aparato que hizo época.¹¹⁹ En el caso del cine, es el aparato que sirve de tribunal a la sensibilidad de los aparatos que le precedieron, como también puede ser un tribunal de la historicidad de las obras fílmicas; el cine es un archiaparato deliberativo.

¹¹⁸ A diferencia de Lyotard, que identifica a política en el corazón del universo de cualquier modo de enunciación (el universo enunciativo es habitado por los diferenciales de destinatario / destinatador / referente / sentido) y por lo tanto de la enunciación del relato, Rancière, basado en el hilemorfismo aristotélico y entonces en el pensamiento metafísico de las sustancias contrario al devenir transformador de la técnica, empata la política con la cuestión de reconocer en las interlocuciones de una comunidad asentada *a priori* (Rancière no alude a la historicidad de la comunidad ni a su mitogénesis, y entonces al relato y a los medios de destinación del relato) si los individuos «son» o «no son» (si poseen o no el *logos*), y así, si el objeto de un litigio es «visible» (válido) para ambos. La sensibilidad del relato (cinematográfico) se reduce entonces a una concesión ilustrativa o ejemplar de los litigios alrededor de la “verdad” de una comunidad, y no a la configuración de una comunidad estética afectada por la manera que los aparatos estéticos, como el cine, nos hacen mundo. La posición de Medina, sin otro argumento al respecto, apunta hacia la idea política de Rancière, donde es Farocki y no el cine el interlocutor político de un saber subversivo contrario a uno institucionalizado. Cfr. Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía* (Buenos Aires: Nueva visión, 1996), 13, 34, 69, 70.

¹¹⁹ Cfr. Jean-Louis Déotte, “Temporalidad de los aparatos modernos” en *La época de los aparatos*, op. cit., 275.

Apéndice de imágenes



Figura 1. Trabajador: «Soy obrero y trabajo en una fábrica de aspiradoras», 19'37". Figura 2. Estudiante: «Creo que la fábrica produce ametralladoras para Portugal», 20'07". *Fuego inextinguible*



Figura 3. Farocki: «Un cigarro arde a 400°. El napalm a 3000°», 2'14". *Fuego inextinguible*



Figura 4. Plano fotográfico de los campos de Auschwitz analizados por agentes de la CIA. Voz en *over*: «La primera imagen de Auschwitz tomada a 7000 metros de altura», 14'12". *IMIG*.

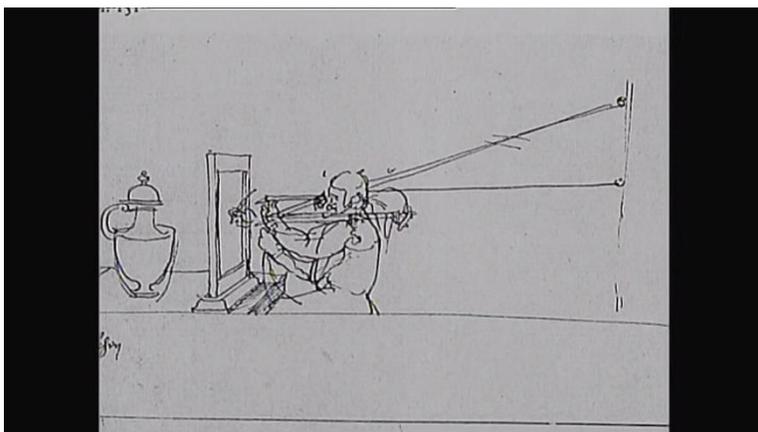


Figura 5. Ilustración de la aplicación de leyes de la óptica en el dibujo perspectivo, por Durero. Voz en *over*: «La idea de usar fotografías para la medición la tuvo Meydenbauer, después de haber estado a punto de perder la vida. Esto quiere decir: es peligroso estar personalmente en el lugar de los hechos; más seguro es tomar una foto», 4'48". *IMIG*.



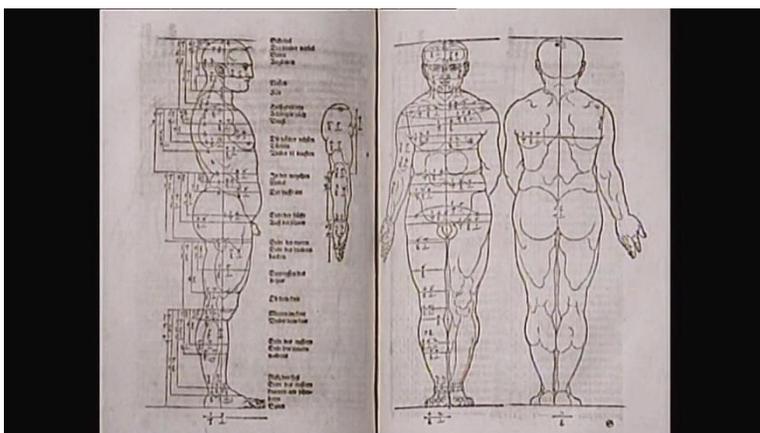
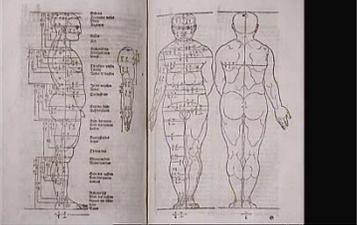
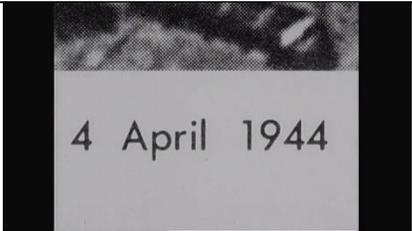


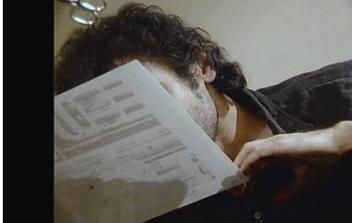
Figura 6. Voz en *over*: «Cómo comportarse frente a una cámara fotográfica», 34'33". Figura 7. Voz en *over*: «¿Cómo se puede describir con términos precisos la cara de una persona, de manera que pueda ser reconocida por quien quiera?», 50'44". Figura 8. Voz en *over*: « Y como la policía no sabe de qué se trata la imagen del hombre, cómo la puede describir, quiere entonces por lo menos medirla, expresar su imagen en números», 53'47". *IMIG*.

	T. entrada	Descripción	Sonido	Diálogo
	P1 49'56"	Film-imagen de ordenador. Escáner ocular. Vista diagramática del ojo.	Ambiente.	"Aufklärung"

	P2 50'18"	Film-dibujo-manuscrito. Ilustración del órgano ocular. Vista exterior. De Leonardo.	Música, voz en <i>over</i>	Como Ilustración, es un concepto de la historia intelectual
	P3 50'22"	Film-ilustración. Vistas anatómicas del cuerpo masculino segmentadas por medidas.	Música, voz en <i>over</i>	“Aufklärung” también en el lenguaje militar. “Aufklärung” como esclarecimiento, es un concepto del vocabulario policial

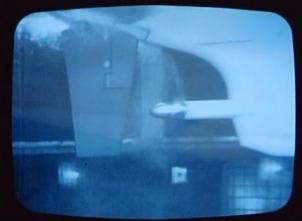
Serie 1

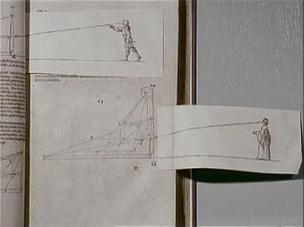
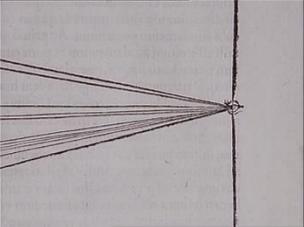
	T. entrada	Descripción	Sonido	Diálogo
	P1 13'44"	Film-foto-texto. Detalle de pie de foto de una vista aérea de los campos de Auschwitz	Música, voz en <i>over</i>	El 4 de abril de 1944 el cielo estaba sin nubes. Las lluvias anteriores habían limpiado el polvo del aire
	P2 13'52"	Film-¿impresión de libro? Mapa de Europa Central en los días de los bombarderos	Música, voz en <i>over</i>	Aviones norteamericanos habían partido de Foggia, Italia, y sobrevolaron puntos en Silesia: fábricas de gasolina sintética y caucho (buna)
	P3 14'02"	Film-foto. Vista en contrapicada de bombarderos	Música, voz en <i>over</i>	Al aproximarse a las instalaciones en construcción de IG-Farben, un avión hizo una foto del campo de concentración
	P4 14'11"	Film. Fundido a negro	Voz en <i>over</i>	...de Auschwitz

	P5 14'11"	Film-foto. Vista cenital de Auschwitz		La primera imagen de Auschwitz. Tomada a 7000 metros de altura
	P6 14'23"	Film. Farocki estudiando fotografías sobre soporte transparente	Ambiente	

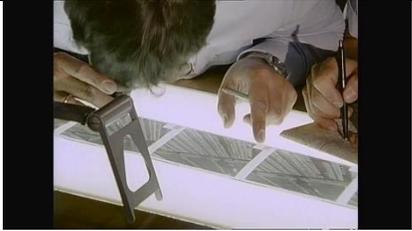
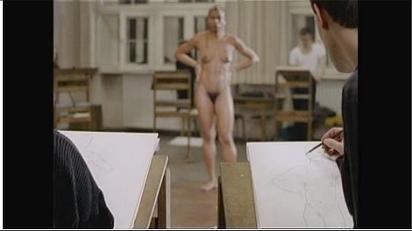
Serie 2

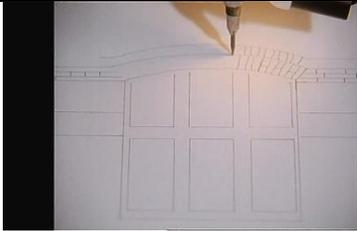
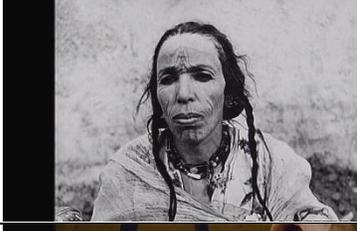
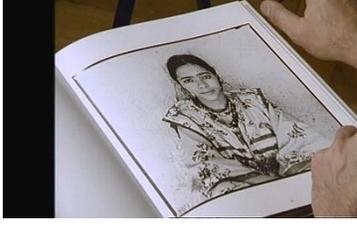
	T. entrada	Descripción	Sonido	Diálogo
	P0 00"	Film-texto. Título de presentación	Música	
	P1 23"	Film. Canal artificial hidráulico en el gran canal de olas de Hannover. Vista frontal	Voz en <i>over</i> , ambiente	Cuando el mar se quebra en la costa, irregularmente, pero no sin reglas, este movimiento atrae la mirada sin fijarla y deja libres los pensamientos
	P2 37"	Film. Vista posterior del canal. Barra de empuje hidráulica, en picada	Ambiente	
	P3 44"	Film. Canal artificial. Vista en picada	Voz en <i>over</i>	El oleaje, que activa el pensamiento, será investigado aquí científicamente en su propio movimiento —en el gran canal de olas de Hannover. Hasta ahora los movimientos del agua han sido menos investigados que los de la luz

	<p>P4 1'09''</p>	<p>Film. Maqueta para prueba de flujo hidráulico</p>	<p>Ambiente</p>	
	<p>P5 1'19''</p>	<p>Film. Aproximación a la maqueta</p>	<p>Ambiente</p>	
	<p>P6 1'34''</p>	<p>Film. Hélice para pruebas de movimiento hidráulico vista en un monitor</p>	<p>Ambiente</p>	
	<p>P7 1'47''</p>	<p>Film. Vista desde ventana de una torre de control marítimo</p>	<p>Ambiente y voz en <i>off</i> de empleados hablando por radio</p>	<p>– Cambiamos de dirección hacia el norte. – ¡Ah!, está bien, ustedes son un barco alemán. Normalmente como alemanes deberían saber que tienen que registrarse en el Elbe 1. Y me gustaría saber hacia dónde desean ir, over. – Queremos ir a Helgoland. Enviamos un mensaje pero no pudimos conseguir contacto. – ¿En qué frecuencia trataron de hacerlo? – Canal 16. – No puede ser, lo habríamos escuchado... Sí, está bien. Tengo informaciones de tráfico. La primera información para ustedes: perpendicular a nuestra posición, la "Kehrwieder" con destino a Bremen</p>

	P8 2'27''	Film. Maqueta de canal de aguas	Ambiente	
	P9 2'31''	Film. Maqueta de canal de aguas. Cambio de punto de vista	Ambiente	
	P10 2'50''	Film-dibujo. Estudio de la visión, de Durero	Música, voz en <i>over</i>	Ilustración (<i>Aufklärung</i>). Es un concepto en la historia intelectual. Ilustración
	P11 2'57''	Film-dibujo. Estudio de la visión en estudio de Durero	Música	

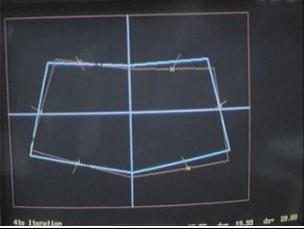
Serie 3

	T. entrada	Descripción	Sonido	Diálogo
	P1 7'17''	Film-foto. Especialistas militares interpretando vistas aéreas	Ambiente y diálogos	<ul style="list-style-type: none"> - Ah sí, ahí está ese cuartel, hay un tanque en el patio. - Espera, déjame ver... - La coordenada de referencia debería ser: Uniform Papatenko 53-15-83-04 - Sí. Mira. - ¿Qué tipo de tanque es? ¿Ves el filtro de aire allá? - Sí - Pienso que es un M 60 - Correcto
	P2 7'42''	Film. Modelo frente estudiantes de dibujo	Ambiente	

	P3 7'46''	Film-dibujo. Máquina semiautomatizada de dibujo, reproductora de imágenes de fotogrametría	Ambiente	
	P4 7'55''	Film-foto. Mujer argelina	Música, voz en <i>over</i>	¿Cómo comportarse ante una cámara fotográfica?
	P5 8'00''	Film-foto. Mujer argelina	Música, voz en <i>over</i>	El susto de ser fotografiado por primera vez
	P6 8'11''	Film-foto. Mujer argelina	Música, voz en <i>over</i>	1960, Argelia. Mujeres son fotografiadas por primera vez. Van a recibir documento de identidad. Rostros que hasta ese momento habían llevado velo
	P7 8'26''	Film-fotolibro. Farocki ojeando el libro de fotografías de Marc Garanger. Ángulo en picada	Voz en <i>over</i> y ambiente	Sólo las personas íntimas han mirado esas caras sin velo. Familia y comunidad. Cuando se ve una cara conocida, se asocia con ella algo del pasado común. La fotografía capta el momento, cortando así el pasado del futuro

Serie 4

	T. entrada	Descripción	Sonido	Diálogo
	P1 49'08''	Film-foto. Prisionera judía recién llegada a los campos de concentración. <i>Close up</i> a fotografía. Mujer en plano medio	Voz en <i>over</i>	Aquello en lo que ya no se cree, es idolatrado una vez más

	P2 49'23"	Film-foto. Mujer argelina	Voz en <i>over</i>	1960 en Argelia, las colonias. 1944 en Auschwitz
	P3 49'28"	Film-foto. Acercamiento a fotografía. Mujer en primer plano	Voz en <i>over</i>	...el ser humano como mano de obra
	P4 49'32"	Film-pantalla de ordenador. Diagrama de parabrisas de auto en armadora	Ambiente	
	P5 49'40"	Film. Robot instalando parabrisas en auto		
	P6 49'45"	Film-foto. Mujer argelina	Música, voz en <i>over</i>	1960 en Argelia, la posesión de colonias
	P7 49'50"	Film-foto. Plano completo a fotografía de prisionera llegando a los campos de concentración	Música, voz en <i>over</i>	1944 en Auschwitz, el trabajo como único destino

Serie 5

Referencias

A. Filmografía

- Farocki, Harun. *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Alemania, 1995, 36 min., b/n y color, video Beta.
- _____. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. RFA, 1989, 75 min., b/n y color, 16mm.
- _____. *Etwas wird sichtbar*. RFA, 1982, 114 min., b/n, 35mm.
- _____. *Nicht löschares Feuer*. RFA, 1969, 25 min., b/n, 16mm.
- _____. *Schlagworte — Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser*. 1986, 13 min., color, video a carrete abierto de 1”.
- Ospina, Luis, y Mayolo, Carlos. *Agarrando pueblo*. Colombia, 1977, 28 min., color y b/n, 16 mm.
- Schlingensief, Christoph. *100 Jahre Adolf Hitler – Die Letzte Stunde im Führerbunker*. RFA, 1989, 55 min., b/n, 16 mm.

B. Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós: Barcelona, 1990.
- Badiou, Alain. *El cine como acontecimiento*. México: Paradiso-UIA, 2014.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999.
- Baudry, Jean-Louis, “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”. En *L’effet cinema*, 13-26. Paris: Albatros, 1978.

- Bellour, Raymond. “The Photo-Diagram”. En *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, 143-151. London: Koenig Books, 2009.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Film and Radio*, ed. y trad. Marc Silberman. London: Bloomsbury, 2000.
- Brockmann, Stephen. *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House, 2010.
- Castoriadis, Cornelius. *Domaines de l’homme. Les carrefours du labyrinthe*. Paris: Le seuil, 1986.
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- _____. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 1999.
- Elsaesser, Thomas, ed. *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- _____. “Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fictions Film in Contemporary Media”. En *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, ed. Vinzenz Hediger, 19-34. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Farocki, Harun, Georges Didi-Huberman, Inge Stache, Antje Ehmman, y Kodwo Eshun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

- Farocki, Harun, y Silverman, Kaja. *A propósito de Godard: Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Fernández, Aurora. “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades”. En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, ed. Valeriano Bozal, 119-149. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- _____. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979.
- _____. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Gaudreault, André. *Cine y literatura: Narración y mostración en el relato cinematográfico*. México: UNARTE, 2011.
- Godard, Jean-Luc. “El montaje, mi hermosa inquietud”. En *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*, comp. Antoine de Bæcque, 33-35. Barcelona: Paidós, 2005.
- González-Flores Laura. “Teoría fotográfica. La imagen fotográfica como trama de sentido”. En *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, 171-211. México: Herder–Desiertas Ediciones: 2018.
- Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2009.
- Levin, Harry. *James Joyce: Introducción crítica*. México: FCE, 2015.
- Lyotard, Jean-François. *La diferencia*. Buenos Aires: Gedisa, 2012.
- Medina, Cuauhtémoc. “Mirada catástrofe”. En *Harun Farocki: Visión. Producción. Oposición*, VVAA, 6-13. México: UNAM – Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2014.

- Metz, Christian. “El cine: ¿lengua o lenguaje?”. En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964, 1968)*. Vol. I., 57-113. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- _____. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Mitchell, W.J.T. “¿Qué es una imagen?”. En *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas, 107-154. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Neira, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco, 2003.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Revel, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Ellipses, 2002.
- Richard, Nelly, ed. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2006.
- Rocha, Glauber. “El nuevo cine en el mundo”. En *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, ed. Manuel Asín y Chema González, 25-30. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía – Fílmoteca Española, 2016.
- Simondon, Gilbert. “Psicosociología del cine”. En *Sobre la técnica*, 341-347. Buenos Aires: Cactus, 2017.

C. Revistas

- Agamben, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica* 73 (2011): 249-264.

- Alter, Nora M. “The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki’s *Images of the World and the Inscription of War*”. *New German Critique* 68 (1996): 165-192.
- Belting, Hans. “Imagen *medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”. *Cuadernos de información y comunicación* 20 (2015): 153-170.
- Malinge, Alice. “Questions à Harun Farocki”. *Revue 2.0.1* 1 (2008): 61-70.
- Rajchman, John. “Foucault’s Art of Seeing”. *October* 44 (1988): 88-117.
- Rascaroli, Laura. “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”. *Framework* 49 (2008): 24-47.
- Simms, Ian. “Au sujet de Günther Anders et Harun Farocki”. *Études et réalisations* 97 (2011): 2011-2018.
- Uhde, Jan. “The Influence of Bertolt Brecht’s Theory of Distanciation on the Contemporary Cinema, Particulary on Jean-Luc Godard”. *Journal of the University Film Association* 26 (1974): 28-30, 44.

D. Tesis.

- Domínguez, Román. “Rythme, geste, montage: Esquisse pour une technologicopolitique du cinéma”. Disertación para obtener el grado de Doctor en Filosofía, Université Paris 8, 2012.

E. Páginas electrónicas

- “Différend”. Dictionnaire de français Larousse. Revisado en febrero 19 de 2019. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diff%C3%A9rend/25441>
- “*Imágenes del mundo y epitafios de guerra* en La Quimera”. *Cineclub La Quimera*. Revisado en julio 20, 2016, <https://laquimera.wordpress.com/tag/harun-farocki/>

- “*Taggeschau vom 09.11.1974*”. Revisado en junio 10 de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=8DX5pFBpXqM>
- Bazin, André. “Chris Marker: *Lettre de Sibérie* (1958)”. *Cinéfilo*. Revisado en febrero 27 de 2018, <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. “Différend”. Revisado en febrero 19 de 2019. <http://www.cnrtl.fr/definition/diff%C3%A9rend>
- Cumming, Jesse. “Images of the World: At the Harun Farocki Institut”. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives On Arts, Politics and Culture*. Revisado en diciembre 17 de 2017. <https://brooklynrail.org/2016/07/film/images-of-the-world-at-the-harun-farocki-institut>
- Deleuze, Gilles. “Cinéma et pensée cours du 30/10/1984”. *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Revisado en 17 de marzo de 2019. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7
- Elsaesser, Thomas. “Harun Farocki. Una introducción”. *Otra Parte 2* (2004). Revisado en junio 2 de 2017. <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-2-oto%C3%B1o-2004>
- *Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*. Revisado en abril 24, 2018. <http://proyectoidis.org/manifiesto-de-oberhausen/>
- Rubio Hancock, Jaime. “Luces sobre un fondo verde”. *El País*. Revisado en julio 15 de 2018. https://verne.elpais.com/verne/2016/01/18/articulo/1453120855_449836.html