

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

La imagen dialéctica, una herramienta teórica para pensar el audiovisual:

La mirada de Harun Farocki

Tesis

Que para obtener el grado de  
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

Rodrigo Ortiz Albo

Asesor:

Lic. Marcos Enrique Márquez Pérez

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2018.



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.

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
I. La comunicación de la historia como imagen dialéctica.....	9
II. La potencia dialéctica del lenguaje audiovisual.....	26
III. La mirada de Harun Farocki.....	51
Conclusiones.....	119
Fuentes.....	125

## AGRADECIMIENTOS

Ante todo quiero dar gracias a mi familia por el apoyo incondicional que me han brindado en todos los aspectos de mi vida, tanto materiales como espirituales. A mi madre Alicia por ayudarme siempre en mis tareas, desde el preescolar hasta con esta tesis. A mi padre Víctor por inculcar en mí el pensamiento crítico y las ideas marxistas. A mi hermana por prestarme sus cosas aunque sepa que es probable que no vuelva a verlas en una sola pieza. A mis abuelos que miran desde algún lugar en el Universo y a mi abuela Gloria por su permanente alegría y entusiasmo que contagia a todos quienes la rodean. A todos mis primos, tíos y sobrinos porque los quiero. Agradezco a los maestros que he tenido a lo largo de mi carrera como estudiante, especialmente a Marcos Márquez y Lourdes Romero por sus enseñanzas y sobre todo, su amistad. A Jessica Fernanda por haber sido mi asesora no oficial y compartir conmigo su conocimiento y cariño durante este proceso de investigación. A mis queridos amigos, quienes hacen que todo sea más feliz y llevadero, y son parte fundamental de mi vida. Doy gracias a quienes integran la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, la Cátedra Ingmar Bergman, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y el Festival Internacional de Cine UNAM por traer, en febrero de 2014, a Harun Farocki y Antje Ehmann a dar en México el taller: *El trabajo en una sola toma*, haber montado la exposición *Visión. Producción. Opresión* de los mismos autores en el MUAC y proyectado sus películas en el FICUNAM del mencionado año. Estos eventos hicieron decidirme por estudiar el trabajo de Harun Farocki. Agradezco también al Instituto de Investigaciones Filológicas y Educación Continua UNAM por su interés en divulgar el saber y haber realizado conferencias, seminarios y cursos con especialistas en los que se abordó el pensamiento de Walter Benjamin. Mi participación en estas actividades académicas me ayudó muchísimo a acercarme sin tantas dificultades al pensamiento del teórico judeo alemán. Gracias, Harun Farocki y Antje Ehmann por ser una fuente de inspiración y conocimiento en el poco pero sustancioso tiempo que compartimos en *El trabajo en una sola toma*. Y gracias a todos los que estuvieron cerca porque por fin... ¡ya terminé la tesis!

## INTRODUCCIÓN

Amable lector, gracias por tomarse el tiempo de leer estas páginas que representan la culminación de mis esfuerzos intelectuales hasta este momento de mi vida. Durante los últimos semestres que cursé la carrera de Ciencias de la Comunicación en la UNAM creció una inquietud en mí que me llevó a realizar la investigación cuyos resultados presento aquí. Esa inquietud, aunque existente, no sabía en ese momento cómo nombrarla o qué era realmente lo que yo estaba buscando, pero ahora puedo decir que con mis esfuerzos quería encontrar cómo podría realizarse críticamente la producción audiovisual con el objetivo de generar un proceso revolucionario de comunicación.

A inicios de 2014, cuando cursaba el octavo semestre de la licenciatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Harun Farocki y Antje Ehmann vinieron a México a presentar su exposición *Visión, producción, opresión* en el MUAC, y a dar el taller *El trabajo en una sola toma*, organizado por La Cátedra Ingmar Bergman, en el que tuve el privilegio de participar. Si para ese momento hubiera sabido lo que ahora sé, le hubiera hecho muchas preguntas a los artistas. Tristemente, unos meses después de dejar México, Farocki falleció. Además de lo aprendido, participar en el taller me sirvió de inspiración e introdujo en mí la inquietud por usar la técnica audiovisual críticamente, poniendo a Farocki como ejemplo que debe seguirse.

En una de mis visitas a la Biblioteca Central de la UNAM, aún sin tener claro cuál sería el objeto de mi investigación y buscando algo para poder entregar mi tarea del Seminario de titulación, encontré en el libro *Lo que vemos, lo que nos mira* de Georges Didi-Huberman, una nota que decía: “Véase imagen dialéctica de Walter Benjamin”. En ese momento supe que había encontrado algo con lo que quería trabajar. Para ese tiempo, de Benjamin sólo había leído un año atrás *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, texto que tuve que estudiar para exponerlo frente a mis compañeros, el cual me pareció fabuloso, por el enfoque

crítico con que el autor abordó los fenómenos comunicativos, lo que terminó por transformar la manera en que yo pensaba la producción audiovisual.

Sin saber en realidad de qué se trataba el concepto de imagen dialéctica y qué relación tendría con el trabajo de Harun Farocki decidí que uno y otro serían mi marco teórico y *corpus* de análisis, respectivamente, para mi proyecto de tesis. Conforme avancé en la investigación, me di cuenta que la obra de Farocki está estrechamente relacionada con el pensamiento de Walter Benjamin y que la intuición me había llevado por el camino correcto. Entonces fue sencillo identificar el objetivo general de esta investigación: encontrar el uso que debe hacerse de la técnica audiovisual, para que en ella sea posible realizar el método de reconstrucción y exposición histórica de la imagen dialéctica, tomando como ejemplo, una pequeña parte de la obra audiovisual de Harun Farocki.

Los resultados de la indagación los presento a continuación, ordenados en tres capítulos. El primero conforma el armazón teórico en que se sostiene la idea de imagen dialéctica propuesta por Walter Benjamin, autor del que retomo su concepción materialista de la historia, la discontinuidad del tiempo histórico, sus ideas sobre la fotografía, el lenguaje, la técnica, el cine y la producción. Fue necesario revisar estos planteamientos clave en el pensamiento de Walter Benjamin para poder trazar el camino teórico y metodológico que deben seguir las imágenes dialécticas para aparecer.

Esclarecer la idea de imagen dialéctica ha sido lo más complicado en este proceso de investigación, por lo disperso que aparece este concepto en la obra inconclusa y fragmentaria del autor judeo alemán. No ofrezco una definición final de lo que es una imagen dialéctica, lo que yo busco es retomar esta idea como una herramienta que permita la realización de un proceso crítico de investigación y comunicación histórica.

El segundo capítulo de la tesis consiste en corroborar si efectivamente la idea de imagen dialéctica puede utilizarse como un método de reconstrucción histórica en la producción audiovisual. Benjamin en el convoluto N del *Libro de los Pasajes*, que las imágenes dialécticas aparecen en los lenguajes, por lo que aquí se trató de corroborar si la producción audiovisual puede considerarse un tipo de lenguaje.

Para este proyecto de investigación, no me interesan las diferencias técnicas y estéticas que puedan existir entre lo que se considera cine, por implicar el uso de película fotográfica y un proceso de revelado, frente a la digitalización de este proceso técnico con la introducción del video. Tanto al cine como al video los considero aquí, parte de la producción audiovisual y de ésta, lo que me interesa, es el uso no ficcional que hace de ella, en la búsqueda del entendimiento histórico social.

El tercer y último capítulo de esta tesis lleva por nombre *La mirada de Harun Farocki*, y consiste en un breve recorrido por una parte de la obra audiovisual de este cineasta checo alemán, con el fin de conocer la posición que este autor y productor tomó ante la producción audiovisual. Posteriormente analizo su película *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* (1988) a partir de la idea de imagen dialéctica, de manera que pueda verificarse cómo Farocki resolvió en la producción audiovisual los fundamentos teóricos y metodológicos propuestos por Benjamin.

La obra de Farocki que consta de más de 120 producciones para televisión, cine e instalación, puede ser pensada desde una perspectiva benjaminiana. La riqueza de pensamiento que estos dos autores despliegan al relacionarlos es vastísima y da para realizar, no solo éste, sino muchos trabajos de investigación.

La metodología que utilicé para realizar el análisis del ensayo audiovisual *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* fue la interpretación de formas simbólicas. Primero realicé una breve descripción formal de los elementos

audiovisuales que conforman esta producción. En este primer nivel de análisis la finalidad es conocer qué es lo que expuso el autor y cómo lo hizo, qué recursos de montaje cinematográfico utilizó para su filme. Posteriormente identifiqué los ejes temáticos, inflexiones significativas y contrastes dialécticos que en la película construyen tesis o premisas, argumentos que dan lugar a una estructura discursiva. Y para terminar, hago una lectura interpretativa de lo expuesto, el sentido hacia donde Harun Farocki dirige nuestro pensamiento con su película.

Al leer esta tesis usted se dará cuenta de la gran cantidad de citas textuales que acompañan este trabajo. He decidido que esto sea así para que usted reciba directamente lo escrito por los autores referidos, para que sean sus propias formulaciones las que tracen el camino teórico y metodológico que implica llevar la idea de imagen dialéctica a los terrenos de la producción audiovisual. Le pido, amable lector, no deje de poner atención en las citas a los autores, éstas ofrecen formulaciones que considero imprescindibles para los fines de este proyecto.

Considero que los planteamientos hechos por Walter Benjamin en la primera mitad del siglo pasado, encuentran gran resonancia hoy, en un contexto como el actual latinoamericano, que se enfrenta constantemente a los embates de un capitalismo depredador. Las ideas de Benjamin ayudan a pensar cómo llevar a cabo un proceso crítico de comunicación de la historia, que empodere a las grandes colectividades oprimidas en la búsqueda por la transformación de su presente.

Siento que esta necesidad de citar constantemente proviene de la misma inquietud que sintió Walter Benjamin al escribir en el *Libro de los Pasajes*: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarle alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 462.

<sup>2</sup> Karel Kosík, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967, p. 25.



Claro que de ninguna manera comparo esta investigación con el monumental proyecto del *Libro de los Pasajes*, ni mucho menos yo intento compararme con Walter Benjamin, solo quise, de alguna manera, poner en práctica el método de montaje de citas que este filósofo propuso. Sin más dilación, le agradezco nuevamente por tomarse el tiempo de leer estas páginas, espero que algo valioso encuentre usted en este trabajo.

# I

## La comunicación de la historia como imagen dialéctica



H. F. Gravelot y Ch. N. Cochin, (1791), *L'Histoire* [El ángel de la historia], grabado.

Toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar,  
más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*.

## I. La comunicación de la historia como imagen dialéctica

La realidad es multifacética, tiene infinitos aspectos que son imposibles de aprehender por nuestra simple capacidad sensorial que, en primera instancia, es la única manera que tenemos para interactuar con el mundo exterior. Ni aún siendo testigo de los hechos, nuestra mirada capta de manera absoluta lo que sucede, tampoco conocemos las intenciones de las demás personas y diferimos constantemente con quienes han presenciado lo mismo que nosotros.

La actitud que el hombre adopta primaria e inmediatamente hacia la realidad no es la de un sujeto abstracto cognoscente, o la de una mente pensante que enfoca la realidad de un modo especulativo, sino la de un ser que actúa objetiva y prácticamente, la de un individuo histórico que despliega su actividad práctica con respecto a la naturaleza y los hombres y persigue la realización de sus fines e intereses dentro de un conjunto determinado de relaciones sociales.<sup>2</sup>

Desde una perspectiva materialista se entiende que el hombre deja su huella en los objetos que construye y es así como transforma el mundo a su medida, según sus necesidades y capacidades. El conocimiento del hombre sobre el mundo que lo rodea dista mucho de ser total y definitivo, lo que llamamos verdad no es equiparable con lo objetivo, la verdad implica un trabajo del hombre sobre su entorno, ella es producto de la praxis humana y sólo puede encontrarse en el trabajo del hombre sobre la realidad.

El mundo de la realidad [...] es un proceso en el curso del cual la humanidad y el individuo realizan su propia verdad, esto es, llevan a cabo la humanización del hombre. [...] el mundo de la realidad es el mundo de la realización de la verdad; [...] es el mundo en el que la verdad deviene. Por esta razón, la historia humana puede ser el proceso de la verdad y la historia de la verdad. [...] La verdad no es

---

<sup>2</sup> Karel Kosík, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967, p. 25.

inaccesible, pero tampoco es alcanzable de una vez y para siempre, sino que la verdad misma se hace, es decir, se desarrolla y realiza.<sup>3</sup>

Todo lo dicho y lo escrito ha sido dicho y escrito por alguien; toda enunciación, relato, narración o imagen es producto del trabajo del hombre sobre su mundo, por lo tanto, toda historia es resultado de una interpretación que ha sido pensada, escrita y expuesta por uno o varios sujetos, instituciones, investigadores o artistas que siguen un objetivo al reconstruir los eventos del pasado. En toda escritura y presentación de la historia existe una interpretación y un montaje.

La pureza de la mirada no es que sea difícil de alcanzar sino que es imposible.<sup>4</sup>

Entender el mundo, comunicarlo e incidir en él no es tarea fácil, más cuando las condiciones actuales están dadas para que se perpetúe un sistema donde la libertad y la democracia sólo existen como parte de un discurso ideológico que busca legitimar el fascismo. Para el materialismo dialéctico, el conocimiento tiene que servir al hombre para transformar su mundo, desde esta perspectiva, el proceso de comunicación de la historia tiene por objetivo despertar las conciencias de los sujetos que participan en dicho proceso y busca fomentar en ellos el pensamiento crítico frente a su realidad.

En sus obras fragmentarias e inconclusas como *El libro de los Pasajes* o *Las tesis sobre el concepto de historia*, Walter Benjamin propuso “cepillar la historia a contrapelo”, es decir, reescribir la historia para que ésta deje de formar parte del poder cultural que sirve para legitimar a quienes han vencido en el proceso histórico e integrar su reescritura en la historia de la lucha de clases.

Los momentos destructivos: desconstrucción de la historia universal, se deja de lado el elemento épico, ninguna empatía con el vencedor. A la historia hay que

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 472.

cepillarla a contrapelo. Se elimina la historia de la cultura como tal: tiene que se integrada a la historia de la lucha de clases.<sup>5</sup>

Benjamin se opuso a la idea de Historia Universal por considerar a este relato una construcción cultural hecha por quienes han vencido en el proceso histórico y que sirve para legitimar su poder. La Historia Universal, “historia oficial”, “verdad histórica” o afines, son construcciones que ofrecen un entendimiento unilateral sobre los acontecimientos del pasado, buscan unificar las visiones y versiones de lo acontecido y favorecen el discurso oficial.

La Historia Universal se construye al ordenar los acontecimientos históricos jerárquica, temporal, causal y consecuentemente, de manera que el relato que resulta de este trabajo aparenta una visión total y coherente sobre los hechos del pasado. Sin embargo, la Historia Universal dista muchísimo de ser total y absoluta, tampoco puede considerársele “objetiva”, pues en su elaboración ha dejado fuera de su narración innumerables fragmentos, ruinas, vestigios, hechos y personajes considerados menores, intrascendentes o que cuestionan dicha versión de la historia.

El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, “Fragmentos sueltos”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Distrito Federal, Ítaca/UACM, 2008, p. 89.

de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo.<sup>6</sup>

El trabajo histórico puede transformarse en un acto revolucionario porque en él anida la oportunidad por recordar y dignificar las vidas sacrificadas en las luchas del pasado. Desde una perspectiva dialéctico materialista, la memoria que produce en sus receptores la comunicación de la historia, debe impulsarlos a trabajar en las contradicciones que existen en el presente y se remontan desde una época anterior. El trabajo histórico también es revolucionario cuando se enfrenta a la historia de los vencedores, cuando los vencidos ponen en duda las victorias de los dominadores al rememorar los acontecimientos de antaño, cuando se lucha contra el olvido.

El sujeto que escribe la historia es por derecho propio aquella parte de la humanidad que abarca a todos los oprimidos. Aquella parte que puede correr el más grande de los riesgos teóricos porque en la práctica es la que menos tiene que perder.<sup>7</sup>

El historiador tiene una gran responsabilidad al articular la imagen del pasado porque será a través de su mirada, del punto de vista y distancia con la que se posiciona frente a la realidad, que los eventos de antaño se manifestarán ante sus interlocutores. Hacer y mostrar la historia es una cuestión ética, política, epistémica y estética, a la que el historiador materialista se enfrenta con la convicción de responder a las necesidades que su tiempo histórico necesita.

Hacer la historia es hacer –al menos– un anacronismo. [...] ¿hacer la historia sería una cuestión de tacto? Porque el anacronismo como toda sustancia fuerte, como todo *pharmakon*, modifica completamente del aspecto de las cosas según el valor de uso que se le quiera acordar. Puede hacer aparecer una nueva objetividad

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, "Nuevas tesis", en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, *op. cit.*, p. 76.

histórica, pero puede hacernos caer en un delirio de las interpretaciones subjetivas.

Es lo que inmediatamente revela nuestra manipulación, nuestro tacto del tiempo.<sup>8</sup>

El pasado no cambia, lo que cambia es nuestro entendimiento sobre él, todo proceso de comunicación histórica implica un anacronismo, puesto que los hechos del pasado se recuerdan desde un particular momento presente. La objetividad histórica resulta de esta conjunción de tiempos heterogéneos; el pasado reconfigurado desde el presente. La inevitable transformación que sufre nuestro entendimiento de los hechos pasados, debido al anacronismo que implica la rememoración histórica, más que un obstáculo para alcanzar el conocimiento histórico, debe trabajar en favor del historiador que sigue un objetivo al rememorar los hechos del pasado.

La exposición materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica.<sup>9</sup>

Es obligación del historiador materialista escuchar los reclamos del pasado que hacen eco en el presente y que hoy buscan ejercer su derecho, él debe encontrar las implicaciones de una época anterior en la época actual, de manera que la rememoración de los acontecimientos del pasado, aporten un conocimiento que ayude al presente a continuar trabajando en las contradicciones históricas que la sociedad arrastra desde antaño.

No de otro modo sino muy críticamente, el materialista histórico examinará el inventario del botín que los primeros [vencedores] ponen a exhibición ante estos últimos [vencidos]. A este inventario se le denomina cultura. Sin ninguna excepción, todo lo que de bienes culturales el materialista histórico alcanza con su mirada tiene una procedencia que él no puede observar sin espanto. Su existencia no se debe sólo al esfuerzo de los grandes genios que lo crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Nunca un documento de la cultura

---

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, pp. 55, 57.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 473,



es tal, sin ser a la vez un documento de la barbarie. El materialista histórico guarda distancia ante ello. Tiene que cepillar la historia a contrapelo sirviéndose para ello de hasta el último de los recursos.<sup>10</sup>

El pasado no vive sino de las evocaciones que hacemos sobre él desde nuestro eterno tiempo presente. Este tiempo en el que nos encontramos, este contexto socio histórico está en constante transformación y movimiento, y determina las condiciones de legibilidad de lo sucedido; por lo tanto, es impensable –como lo pretendió la Historia Universal– llegar a la total y absoluta comprensión del pasado, pues éste siempre se nos manifestará renovado, reconfigurado por el particular tiempo presente que lo evoca.

El materialismo histórico no persigue una exposición homogénea o continua de la historia. [...] En la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador, [...] es irrealizable una exposición continua de la historia.<sup>11</sup>

El pasado no existe como hecho objetivo, por tanto no puede constituirse como objeto de estudio de la historia. De lo sucedido sólo tenemos fragmentos, ruinas, imágenes, recuerdos, documentos, edificaciones, etc.; que en su materialidad, algo del pasado permanece en ellos y puede ser descubierto por quien realiza un acto de memoria.

La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico como material. La novedad radical de esta concepción – y de esta práctica– de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin, “Fragmentos sueltos”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, op. cit., pp. 92, 93.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., pp. 472, 473.

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op. cit., 154-155.

La memoria es un proceso psíquico que permite a los seres humanos hacer referencia a los hechos del pasado, los cuales sólo llegan a aparecerse en nuestro propio presente en la forma de un recuerdo. Toda escritura histórica depende de un trabajo de memoria, un anacronismo en el que presente y pasado se encuentran como parte de este proceso de rememoración.

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca o interroga, no exactamente “el pasado”. No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica.<sup>13</sup>

La historia no es producto sino proceso, de igual forma su transmisión. El conocimiento del pasado no permanece estático, ni se encuentra en la información contenida en libros. De nada sirve tener acumulada una reconstrucción exacta de lo que fue, la acumulación de información no está al inicio de ningún conocimiento, éste no se encuentra en el texto inerte, sino que se produce en el sujeto y en el instante histórico. Por esta razón la historia siempre debe reescribirse, para que su conocimiento sirva al presente. Una historia que no se modifica es una historia que ignora las necesidades del tiempo desde donde se la evoca y por ello queda desprovista de toda fuerza para incidir sobre la realidad.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de tiempo del ahora [*jetztzeit*].<sup>14</sup>

Toda investigación histórica está sostenida por un proceso psíquico de memoria, ella “debe ser estratégica y selectiva, no sirve pensar el pasado si no será

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, *op. cit.*, p. 51.

conectado con el presente. [...] La memoria es fuente para el marxismo, implica tradición de las revoluciones.”<sup>15</sup> La memoria ofrece eficacia póstuma a los hechos consumados, ella será eficaz en la medida que permita al sujeto que rememora, percibir las repercusiones que una época anterior tiene en su presente y pueda encontrar el punto crítico donde presente y pasado se necesiten recíprocamente. Sólo de esta manera el recuerdo del pasado se mostrará con la fuerza necesaria para tener impacto en el momento presente.

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. [...] el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante.<sup>16</sup>

Para realizar una nueva escritura de la historia, el historiador materialista debe hacer un trabajo arqueológico de rescate, él debe convertirse “en el trapero de la memoria de las cosas”<sup>17</sup>. El trapero es una figura solitaria del proletariado que recoge los deshechos de la sociedad, lo que ha dejado fuera de su relato la Historia Universal, la basura del historicismo, los documentos de cultura y barbarie que ha dejado a su paso el devenir y el progreso, lo minúsculo e insignificante, aquello que para la sociedad es ínfimo pero el trapero encuentra en estas insignificancias la oportunidad para proponer una nueva escritura de la historia.

Crear la historia con los detritus mismos de la historia.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Enzo Traverso, “Marxismo y memoria”, ponencia presentada en el Seminario Melancolía de Izquierda, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, “Sala de audiovisuales”, miércoles 27 de abril, 2016.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>18</sup> Rémy de Gourmont, *El segundo libro de las máscaras*, París, s/editor, 1924, p. 259. Citado por Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.* p. 557.

Retomar para la historia el principio de montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante.<sup>19</sup>

El historiador materialista como trapero tiene la tarea de recuperar la memoria olvidada, pues en ella anida un conocimiento latente sobre el pasado oprimido y puede ser extraída con un trabajo de análisis, interpretación y montaje. En esto consiste el trabajo de desmontaje y remontaje en que se funda el quehacer del historiador como trapero; desmontaje de los despojos y su remontaje en una nueva escritura de la historia.

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia.<sup>20</sup>

Ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa. Habrá de serlo póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador [...] aprehende la constelación en la que ha entrado su propia época con una muy determinada época anterior.<sup>21</sup>

Los acontecimientos del pasado se vuelven relevantes según la ocasión particular del presente en que recuerden. Por ello es que nada debe darse por perdido para la historia, porque no se sabe en qué momento del futuro será de ayuda recordar algún suceso del pasado que ahora pueda resultar superfluo o pasar inadvertido.

El historiador materialista como trapero no ve en el objeto que recoge su inutilidad singular o fragmentaria, sino que piensa su utilidad siempre en relación con otros objetos. Él busca restituir el valor de estos fragmentos desmontándolos, sacándolos de la basura en que se encuentran y remontándolos de manera que

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>20</sup> Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 58.

en la configuración nueva que constituyan, aporten un conocimiento nuevo o enseñen a mirar, desde una perspectiva antes ignorada, la historia que desea escribirse.

Luego de una jornada de desmontaje, de arqueología material, de recolección y salvamento de la memoria olvidada en los despojos de la historia, el historiador como trapero realiza un juego dialéctico de remontaje de estos fragmentos. El montaje de elementos heterogéneos, de vestigios pertenecientes a distintas épocas de la historia, representa también un montaje de temporalidades discontinuas. De este procedimiento de montaje emana una imagen, que no tiene que ver con la imagen como soporte visual, sino como una configuración en la que diversas épocas del pasado se confrontan dialécticamente, ofreciendo una imagen del tiempo y de la historia, una imagen fragmentaria, sintomática y paradójica, que pone en crisis nuestro conocimiento sobre el pasado y exige que éste sea leído nuevamente con una mirada crítica.

La virtud crítica del montaje reside en su potencia dialéctica. Este procedimiento no concluye con una síntesis, como comúnmente se piensa al hablar de dialéctica, sino que provoca una tensión no sintetizable que vuelve visible un vínculo o muestra la distancia entre los elementos dialectizados. Esto permite la multiplicación de los puntos de vista y la visualización de aquello que no es evidente en el objeto singular pero que emerge claramente al ser confrontado dialécticamente. Aquí los fragmentos no son tomados en cuenta por su unicidad, sino por el lugar que ocupan en el montaje. El montaje dialéctico abre el abanico de posibilidades que existen al mirar al mismo objeto desde distintas perspectivas.

El montaje muestra que las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 87.

Para Benjamin el objeto de la historiografía materialista es el inconsciente de la historia, aquello que no ha sido transmitido, el pasado que no ha podido ejercer su derecho porque no se ha leído críticamente. El presente que recurre a la historia necesita urgentemente de ese saber inconsciente que anida en el pasado y por ello el método de montaje dialéctico se revela como el procedimiento capaz de extraer ese conocimiento no transmitido a partir del choque de tiempos heterogéneos.

En los terrenos que nos ocupan sólo hay conocimiento a modo de relámpago.<sup>23</sup>

La historia como imagen dialéctica se reconfigura en cada momento y ocasión en que se construye y expone, resulta una aparición fulgurante. La presentación de la historia se piensa como una imagen porque, al igual que éstas, aparecen y desaparecen, no contienen un conocimiento absoluto sino que son paradójicas, fragmentarias y sólo el presente nos da las condiciones de su legibilidad. La historia como imagen dialéctica es producto del síntoma del sujeto histórico que recuerda los acontecimientos del pasado al tratar de enfrentar el presente crítico que lo envuelve.

La imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente [*huscht*]. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible, [...] porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.<sup>24</sup>

La imagen dialéctica permite alcanzar el conocimiento histórico en el instante de su captación para luego desaparecer. Este conocimiento sólo es posible en el instante histórico, en el momento en que se realiza la comunicación de la historia, y es alcanzado por los sujetos que la leen y reconocen la relación en que ha entrado su presente con una determinada época del pasado.

---

<sup>23</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 459.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, *op. cit.*, p. 39.

Articular históricamente algo pasado significa reconocer en el pasado lo que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico solo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. El pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad. Hay que definir la imagen dialéctica como el recuerdo obligado de la humanidad redimida.<sup>25</sup>

La humanidad redimida a la que refiere Benjamin, son las personas que no permitirán que otra atrocidad llevada a cabo en nombre del “progreso” caiga en el olvido. Para estas personas recordar es un acto revolucionario, porque el conocimiento sobre el pasado es lo que las impulsa a seguir luchando en el presente por la búsqueda de la verdad y la justicia. La posición que uno adopta frente a la realidad y el pasado es lo que permite hacer una mejor lectura de los acontecimientos históricos. Finalmente la historia es producto de una interpretación, que permite alcanzar mayor conocimiento a quien se sitúa en la posición ética, política y epistémica más firme de sus convicciones. La imagen dialéctica es inútil al fascismo porque el despertar de las conciencias que pretende lograr la comunicación materialista de la historia, se opone radicalmente a los fines de opresión y pobreza intelectual del fascismo.

Sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto en la orden del día, día éste que es precisamente el día del Juicio final.<sup>26</sup>

La historia instrumentada desde el materialismo dialéctico está encaminada a ocasionar un despertar en los pasajeros que viajan durmientes en el tren del progreso, éste que ha llevado a nuestra sociedad a la crisis, a la inestabilidad, a la

---

<sup>25</sup> Walter Benjamin, “Nuevas tesis”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos, op. cit.*, p. 73.

<sup>26</sup> Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos, op. cit.*, p. 37.

violencia. Los pasajeros, al despertar y darse cuenta de la peligrosa situación en la que se encuentran, deben activar el freno de emergencia de la locomotora desbocada en la que viaja su sociedad, es decir, necesitan iniciar con un proceso revolucionario. Es así como se transforman en la humanidad redimida; gente consciente y organizada. La idea del Juicio Final en Benjamin forma parte de la lucha revolucionaria en la que, con la historia como guía, se separa a opresores de oprimidos y se hace justicia.

Determinada con mayor precisión, la imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado que se le aparecen al hombre en un instante de peligro. Son imágenes que vienen, como se sabe, de manera involuntaria. La historia es, entonces, en sentido estricto, una imagen surgida de la remembranza involuntaria; una imagen que se le enfoca súbitamente al sujeto de la historia en el instante de peligro. La capacidad del historiador depende de la agudeza de su conciencia para percibir la crisis en que el sujeto de la historia ha entrado en un momento dado. Este sujeto no es de ninguna manera un sujeto trascendental sino la clase oprimida que lucha en su situación de mayor riesgo. En el instante histórico, el conocimiento histórico es para ella y únicamente para ella. Con esta determinación se le confirma la eliminación del momento épico en la exposición de la historia. Al recuerdo involuntario no se le aparece nunca –y esto lo diferencia de lo arbitrario– un trascurso, sino tan sólo una imagen.<sup>27</sup>

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad, de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la

---

<sup>27</sup> Walter Benjamin, “Fragmentos sueltos”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, op. cit., p. 96-97.



cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.<sup>28</sup>

Las imágenes dialécticas aparecen en los lenguajes porque gracias a su soporte, no únicamente material sino como el lugar *en* que se lleva a cabo la comunicación –y de esto hablaremos puntualmente en el siguiente capítulo–, pueden crearse articulaciones de carácter dialéctico que den forma a una imagen de la historia que vuelva posible el encuentro del presente con el pasado.

La imagen dialéctica expone los resultados de una investigación materialista de la historia, se opone a la idea de una Historia Universal y a un entendimiento del tiempo lineal y cronológico, destruye todo entendimiento unilateral sobre los acontecimientos del pasado, no le interesa crear la imagen eterna de la historia, irrefutable y atemporal, sino que tiene el objetivo de destruir toda empatía con el vencedor y poner la historia al servicio de la lucha de clases. La imagen dialéctica apuesta por la discontinuidad del tiempo histórico, por un entendimiento del pasado que esté en función de socorrer al presente en el momento de su mayor crisis.

La comunicación de la historia como imagen dialéctica apela a la memoria oprimida para ofrecer al presente la oportunidad de leer lo sucedido críticamente. Una imagen dialéctica es la aparición fulgurante de un concentrado de tiempo histórico que se despliega momentáneamente como una constelación cargada de tensiones, produce conocimiento en un instante, en el instante de su cognoscibilidad, busca provocar un despertar de las conciencias en los interlocutores que participan en el proceso de comunicación para que sigan trabajando en las contradicciones que existen en el presente y se remontan desde antaño. La imagen dialéctica es método y exposición, constituye el fenómeno originario en que se efectúa la comunicación materialista de la historia.

---

<sup>28</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, pp. 464, 465.

Para que estos planteamientos puedan encontrar su realización en la vida material, se deben explorar las posibilidades que los diferentes tipos de lenguaje humano ofrecen para crear imágenes dialécticas.

## II

### La potencia dialéctica del lenguaje audiovisual

Las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales.

Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*.

## II. La potencia dialéctica del lenguaje audiovisual

Hay una cuestión que no puede pasar inadvertida en el proceso de reconstrucción y exposición histórica que implica la imagen dialéctica:

Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje.<sup>29</sup>

Poniendo en perspectiva estas palabras de Benjamin para los fines de esta investigación, entiendo que las imágenes dialécticas son imágenes de actualidad porque causan en quienes las reciben, una impresión en el presente sobre algún acontecimiento del pasado. La imagen dialéctica es una imagen histórica que no busca ser eternamente aceptada, sino trascendente en el instante de su aparición y su objetivo es ayudar en las tareas de transformación del presente en que es leída.

Al ser imágenes de actualidad, las imágenes dialécticas necesitan sostenerse en una forma de lenguaje para que puedan ser comunicables, por ello, hay dos preguntas que considero necesario responder para los fines de esta investigación: ¿Qué es para el filósofo judeo alemán un lenguaje?, y ¿existe el lenguaje audiovisual? La idea de lenguaje de Benjamin es muy compleja y esclarecerla excede los fines de esta investigación, aquí sólo la abordaremos tangencialmente, en la medida en que nos ayude a conocer si podemos hablar de la existencia de un lenguaje audiovisual.

Walter Benjamin tiene un texto publicado después de su muerte, escrito en sus años de juventud y que lleva por título: *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916). En él, su autor propuso una idea de lenguaje contraria a la concepción saussureana del signo lingüístico y a la arbitrariedad en la que éste se constituye, por considerarla una idea instrumental, “burguesa” del

---

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 464.

lenguaje,<sup>30</sup> donde éste es visto como una herramienta que busca provocar en otros ciertos comportamientos. Al momento en que Benjamin escribía *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, él pensaba que en Alemania, el lenguaje estaba siendo usado con fines instrumentales, pues veía cómo las expresiones humanas se encaminaban en apoyar los esfuerzos bélicos de este país, fines que no eran los propios del lenguaje.<sup>31</sup>

Benjamin considera al lenguaje la manera en que las cosas existen en el mundo, es decir, el lenguaje es un modo de ser de los entes y no una facultad exclusiva de los seres humanos. El lenguaje de las cosas expresa lo que ellas son, su esencia, y a partir de ello es que los humanos podemos identificarlas y nombrarlas.

No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual.<sup>32</sup>

Para Benjamin, todos los entes de la naturaleza, vivos o inanimados, tienen un lenguaje propio, y todos ellos cuentan con dos tipos de entidades, una entidad espiritual y una entidad lingüística. La entidad espiritual es la esencia de la cosa, lo que ella es. Y la entidad lingüística es todo lo que puede ser comunicable de la entidad espiritual. El lenguaje existe cuando una entidad espiritual trasluce plenamente en su entidad lingüística, esto implica un proceso de traducción, donde la entidad espiritual de cada ser vivo o inanimado, debe resolverse en su respectiva entidad lingüística. La comunicación consiste en compartir contenidos espirituales a través de sus respectivas entidades lingüísticas.

---

<sup>30</sup> Véase: Esther Cohen, "Lenguaje", en: Esther Cohen (editora), *Glosario Walter Benjamin conceptos y figuras*, México, UNAM, 2016, pp. 119, 123.

<sup>31</sup> Marianela Santoveña, "El concepto de lenguaje en Benjamin", ponencia presentada en el curso *Introducción al pensamiento de Walter Benjamin*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, jueves 2 de junio, 2016.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos" en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, D.F., Taurus, 1998, p. 59.

La entidad espiritual es idéntica a la lingüística sólo en la medida de su comunicabilidad; lo comunicable de la entidad espiritual es su entidad lingüística. Por lo tanto, el lenguaje comunica la entidad respectivamente lingüística de las cosas, mientras que su entidad espiritual sólo trasluce cuando está directamente resuelta en el ámbito lingüístico, cuando es comunicable.<sup>33</sup>

Al traducir su entidad espiritual en entidad lingüística, los entes se comunican *en* el lenguaje y no *a través* de él, esto quiere decir que hay una estrecha relación entre el ser de los entes y el lenguaje *en* el que se comunican. Para Benjamin, el lenguaje no debía buscar producir ciertos comportamientos en los otros, lo que corresponde a un uso burgués del lenguaje pues se apega a la obtención de ciertos fines *por medio* del lenguaje, sino que “el lenguaje es un lugar *en* el que se da la existencia. El lenguaje no sería una herramienta de conocimiento sino de relación objetiva y política con el mundo, por lo tanto si existe una transformación en el lenguaje puede haberla en la esfera de la existencia”.<sup>34</sup>

Puede hablarse de un lenguaje de la música y de la plástica; de un lenguaje de la justicia, que nada tiene que ver, inmediatamente, con esos en que se formulan sentencias de derecho en alemán o en inglés; de un lenguaje de la técnica que no es la lengua profesional de los técnicos. En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión. En una palabra, cada comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular de lenguaje humano.<sup>35</sup>

En esta investigación no hago referencia al *medio* audiovisual, esto significaría caer en la idea del uso instrumental del lenguaje, en su concepción burguesa;

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>34</sup> Marianela Santoveña, “El concepto de lenguaje en Benjamin”, *op. cit.*

<sup>35</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, op. cit.*, p. 59.

justamente la posición de la que trato de alejarme lo mayor posible en este proyecto. Si hablase de *medio* audiovisual querría decir que mi pretensión sería comunicarme sólo *a través* del lenguaje y no *en* el lenguaje audiovisual. Sin adentrarme en la cuestión metafísica que la concepción benjaminiana del lenguaje compromete, me adhiero a esta idea del autor judeo alemán por la posición política que representa su planteamiento, de reivindicar, de redimir el lenguaje de su uso enajenado, de su uso burgués e instrumental.

En su texto de 1921, *La tarea del traductor*, Benjamin asigna al crítico, pero particularmente al traductor, la labor de rescatar al lenguaje del uso enajenado en que ha caído<sup>36</sup>. El estudio de la realidad a partir del cine de no ficción, es también en sentido benjaminiano, un problema de traducción, que consiste en llevar del lenguaje de las cosas, lenguaje de la realidad social, a un lenguaje audiovisual.

El lenguaje de una entidad es el médium en que se comunica su entidad espiritual.<sup>37</sup>

Para el lenguaje audiovisual, la técnica fílmica es el médium que sostiene la comunicación de contenidos espirituales, esta técnica corresponde a la reproducción fotográfica, “el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario”<sup>38</sup> y al procedimiento de montaje, que une y colisiona una imagen tras otra en la banda cinematográfica.

En el cine “tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad”.<sup>39</sup> “La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de

---

<sup>36</sup> Véase: Esther Cohen, “Lenguaje”, en: Esther Cohen (editora), *Glosario Walter Benjamin conceptos y figuras*, op. cit., p. 120.

<sup>37</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, op. cit., p. 74.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 50.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 61.



arte en la fotografía”.<sup>40</sup> El cine conforma su arte a partir la técnica de reproducción fotográfica y un procedimiento de montaje. La cámara desmonta la realidad en una imagen y el montaje le otorga un lugar específico a cada toma en la configuración de la obra artística cinematográfica. En esta dialéctica de desmontaje y remontaje se funda el quehacer de los productores cinematográficos. La técnica de reproducción fotográfica y el método de montaje conforman el soporte del lenguaje audiovisual.

El concepto de técnica ofrece al mismo tiempo el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido.<sup>41</sup>

El ser humano se representa a sí mismo y se crea una representación del mundo circundante con un sistema de aparatos que juntos llamamos técnica audiovisual. Este sistema de aparatos tiene la misión de reproducir (traducir) una historia en imágenes, para que pueda ser comunicable. El aporte revolucionario de la fotografía reside en que, sin importar que la historia sea documental o ficción, la representación audiovisual amplía el espectro de nuestra mirada, “con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. [...] Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Sólo gracias a ella [técnica audiovisual] tenemos la experiencia de lo visual inconsciente.”<sup>42</sup>

Este hecho –y esta es su principal importancia– trae consigo la tendencia de promover la interpenetración del arte y la ciencia. [...] Una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía, mismas que antes se encontraban separadas<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>41</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, D.F., Ítaca, 2004, p. 25.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 85.

Únicamente cuando las formas audiovisuales comunican contenidos espirituales, relativos a los asuntos que tratan, puede hablarse verdaderamente de un lenguaje audiovisual. En otras palabras, cuando los temas tratados en la exposición audiovisual pueden volver perceptibles la esencia de sus problemáticas, su complejidad, su carácter dialéctico, se puede hablar de lenguaje, porque se ha podido comunicar un contenido espiritual, a partir de una entidad lingüística.

Dicho lo anterior, que no quede la menor duda que para este proyecto de investigación, la idea de lenguaje audiovisual nada tiene que ver con la lengua profesional de los técnicos que trabajan en la producción cinematográfica, quienes equiparan la idea de lenguaje audiovisual con las reglas de construcción formales y narrativas que se enseñan en las escuelas de cine, reglas de continuidad y composición de planos, etc. En este caso se confirma cómo la idea de lenguaje es corrupta, pues cuando se enseña que el lenguaje audiovisual se corresponde con reglas de construcción formal para representar una historia audiovisualmente, se enseñan procedimientos técnicos para continuar abasteciendo al sistema de producción cultural burgués, para que las situaciones que buscan ser representadas en el cine se resuelvan fácilmente en la realización audiovisual y se pueda producir masivamente al menor costo.

En la actualidad se habla de una industria cinematográfica que tiene en el cine de Hollywood a su más grande exponente. Las industrias hoy, persiguen el mismo objetivo: producir masivamente para obtener las mayores ganancias. El hecho de que la práctica cinematográfica sea pensada como industria, revela la visión burguesa que hace uso del sistema de aparatos, de la técnica audiovisual. A la industria cinematográfica no le importan las necesidades de comunicación e información que su sociedad necesita, lo que a ellos les importa es el dinero. Para la industria cinematográfica, el lenguaje audiovisual es un *medio* para obtener ganancias monetarias, la comunicación de contenidos espirituales no es su prioridad.

[La explotación capitalista del cine] excluye de la producción a grandes masas que tendrían derecho a ser reproducidas ante todo en su proceso de trabajo. En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas. Para lograr este efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario: ha puesto a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas, ha organizado consultas populares, ha convocado concursos de belleza. Explota así un elemento dialéctico en la formación de la masa: lo que aglomera a las masas espectadoras de las proyecciones es precisamente la aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar del *star*, es decir, a separarse de la masa. Todo ello para falsificar, por la vía de la corrupción, el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el auto conocimiento y así también en el conocimiento de su clase.<sup>44</sup>

La industria cinematográfica moviliza los medios técnicos no con el fin de iniciar un proceso de comunicación sino con el de conseguir un bien económico, así se abre paso una fantasmagoría<sup>45</sup>. Las películas de ficción espectaculares del cine comercial, construyen una narración audiovisual en el que se cuentan las historias más fantásticas que se podrían imaginar. Este tipo de cine llamado “cine espectáculo” por Mario Pezzella en su libro *Estética del cine*, oculta el proceso de su propia producción con el objetivo de dar lugar a una ilusión de movimiento, de continuidad y tiempo cronológico en la historia relatada audiovisualmente, para que se produzca un efecto de mimesis con el mundo real y el espectador se sumerja en la narración.

El montaje no será nunca más –como auguraba Benjamin– un enlace de fragmentos irreducibles a una unidad inmediata: será lo contrario, es decir, una técnica refinada

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>45</sup> [La fantasmagoría] Wiesenrund la define “como un bien de consumo en el que nada debe recordar cómo llegó a ser. Se la hace mágica en la medida en que el trabajo acumulado en ella aparece en el mismo instante como sobrenatural y sagrado, dado que ya no se le puede reconocer como trabajo” (T. W. Adorno, “Fragmente über Wagner” [“Fragmentos sobre Wagner”], en *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII, 1939, 1-2, p. 17. Citado por Walter Benjamin en *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 681.

para ocultar el salto entre una imagen y otra, para hacer homogénea la recitación, para resucitar los antiguos procesos de identificación del espectador con el actor (quizás sólo con su sombra). El aparato técnico, ciertamente, está presente en el momento de la filmación: pero acaba por pasar inadvertido en el producto final, separado radicalmente de la conciencia del espectador de la del productor. [...] En el cine-espectáculo, el montaje impide la experiencia de la discontinuidad y lo aleja de su potencial crítico.<sup>46</sup>

La sala de cine está diseñada en función de que el sujeto abstraiga su persona momentáneamente y forme parte de la ilusión que se presenta en pantalla, por ello el sonido envolvente, la total oscuridad que sólo permite ver hacia una sola dirección. Este tipo de producciones audiovisuales fomentan la pasividad del espectador y una percepción distraída en él, quien no necesita esforzarse por reflexionar ya que el sentido está dado en la narración de manera evidente. La inmersión que el cine espectáculo induce en su público, inhibe su capacidad crítica.

Benjamin saca a la luz la función principal de esas “imágenes de deseo (*Wunschbilder*)”, que es la de velar la realidad económica y las relaciones de poder inherentes a la sociedad burguesa. Las fantasmagorías compensan la ausencia de progreso [desarrollo] social que las nuevas “virtualidades técnicas” no supieron aportar y atenúan el impacto violento de la modernización desenfrenada sobre la sociedad.<sup>47</sup>

La relación con los fantasmas de la ficción sustituye en cierto modo la relación con los objetos de deseo real [...] El fantasma proyectado le ofrece [al espectador] la ocasión propicia para aliviarse del peso de la realidad, de las pulsiones objetuales y de las complejas mediaciones que todo esto requiere.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Mario Pezzella, *Estética del cine*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004, pp. 29-30.

<sup>47</sup> Christine Schmider, “Fantasmagoría”, en: Esther Cohen (editora), *Glosario Walter Benjamin Conceptos y figuras*, op. cit., p. 81.

<sup>48</sup> Mario Pezzella, *Estética del cine*, op. cit., p. 74.

El cine, teniendo la posibilidad de iniciar con un proceso crítico de comunicación, por su capacidad de montaje y reproducción de imágenes en movimiento, termina con toda su fuerza revolucionaria al ser pensado como industria, ésta refuerza los valores de la ideología capitalista, justifica la desigualdad y mantiene el dominio de los medios de producción de la cultura.

El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de estas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.<sup>49</sup>

El problema no está en el cine de ficción, éste forma parte importante de las expresiones artísticas de la historia de la humanidad desde hace más de un siglo. La cuestión es que como público, uno debería poder reconocer las producciones fílmicas que transmiten un contenido verdadero, de las que constituyen una fantasmagoría. Un público crítico, consciente de su fuerza colectiva como consumidor de cultura, sería capaz de retomar las riendas del proceso de producción cultural, y determinar los tipos de contenidos que quiere que se realicen, al ser ellos con su consumo los que aprueben o rechacen las producciones artísticas que buscan emerger como fenómenos comunicativos. Sin embargo, el sistema de producción de cultura al servicio de la burguesía cierra filas a los contenidos contrarios a sus fines utilitarios, y los públicos disfrutan de la enajenación insuflada por la industria del espectáculo.

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De esto se trata en la estetización de la*

---

<sup>49</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 96.

*política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.*<sup>50</sup>

Las obras del cine de ficción espectacular se muestran a sí mismas como realidad, o cuando menos, buscan aparentarla, ellas hacen uso del procedimiento de montaje para suprimir toda marca del proceso de producción en la obra cinematográfica y crear así el efecto mimético de lo representado con la realidad. La técnica que formó la película no aparece en ella en el producto final y por lo tanto enmudece, es una técnica que no habla al público del trabajo que ha realizado en su propia obra. Es así como el lenguaje audiovisual se liquida a sí mismo en manos de una visión burguesa.

El lenguaje transmite la entidad lingüística de las cosas, y la más clara manifestación de esto es el lenguaje mismo. La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje?, sería: *cada lenguaje se comunica a sí mismo.*<sup>51</sup>

Para que el audiovisual se comunique a sí mismo como lenguaje es imperativo que su técnica sea manifiesta, que el montaje no trabaje para ocultar la discontinuidad inherente al proceso de su producción; esto es, el desmontaje de la realidad en la imagen realizado por la cámara y su respectivo remontaje en la obra cinematográfica llevado a cabo en la sala de edición. Esto no significa que los productos audiovisuales deban necesariamente hacer referencia a ellos mismos como los resultados de un proceso de producción, sino que sean construidos bajo este principio de discontinuidad en que se funda la técnica cinematográfica; auténtico espíritu del lenguaje audiovisual y la trinchera donde éste resiste aguardando su oportunidad revolucionaria.

El cine puede pasar de ser una industria de la enajenación del hombre por el hombre y transformarse en un verdadero lenguaje, impulsor del desarrollo social,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

<sup>51</sup> Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *op. cit.*, p. 61.

al servicio de la ciencia, el arte, la comunicación de ideas y la difusión de la cultura. La redención del lenguaje depende enteramente del uso que se haga de la técnica que lo sostiene, mientras ésta se encuentre sometida a los intereses del capital y sea utilizada con fines burgueses y utilitarios, el lenguaje no podrá ejercer nunca su verdadera capacidad comunicativa.

La expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado.<sup>52</sup>

No se puede enfrentar a la industria cinematográfica en su propio terreno, al entrar en éste la producción queda sometida sus intereses utilitarios. Para liberar a la técnica audiovisual del uso enajenado en que ha caído a manos de la burguesía, el proceso de producción debe ser transformado, tiene que haber una modificación dentro de sí mismo, en su propio proceso productivo. No se puede liberar al lenguaje audiovisual de su uso utilitario, reproduciendo el mismo modelo de producción que lo mantiene atado.

El aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo tiene en propiedad [...] por lo menos mientras el aparato de producción siga siendo abastecido por rutineros. Defino al rutinero como el hombre que renuncia básicamente a introducir en el aparato de producción innovaciones dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo.<sup>53</sup>

Además del trabajo intelectual que implica construir imágenes dialécticas, el productor audiovisual debe enfrentarse a los obstáculos y dificultades que conlleva la producción material. La primer batalla que el productor enfrenta en su quehacer, consiste en conseguir los medios técnicos que le permitan iniciar con un proceso

---

<sup>52</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 78.

<sup>53</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., p. 39.

de producción; de las últimas contiendas e igualmente complicada para él, es la búsqueda de un espacio de distribución en el que pueda exhibir adecuadamente los frutos de su trabajo.

Aquí el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político.<sup>54</sup>

Mientras más se aleje el productor audiovisual de un modelo industrial de producción, tendrá mayor oportunidad de transformar la técnica audiovisual y hacer un uso revolucionario de ella. El productor audiovisual no puede convertirse tal cual en el trapero, recordando al historiador materialista que Benjamin pensó para cepillar la historia a contrapelo, porque aunque ambos tienen la necesidad de proponer una nueva escritura de la historia, compartir un contenido verdadero, que los obliga a iniciar con un proceso productivo a como dé lugar, el productor audiovisual necesita los medios técnicos para realizar su trabajo y no podría hacerlo si su situación es de mendicidad.

Brecht ha elaborado el concepto de refuncionalización. Él fue el primero en plantear a los intelectuales esta exigencia de gran alcance: no abastecer el aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en medida de lo posible, en sentido del socialismo.<sup>55</sup>

“El intelectual revolucionario aparece en primer lugar y ante todo como traidor a su clase de origen”. Esta traición consiste, en el caso del escritor [productor audiovisual], en un comportamiento que lo transforma, de abastecedor del aparato de producción, en ingeniero dedicado a la tarea de adaptarlo a los fines de la revolución proletaria.<sup>56</sup>

Como ya lo dijo Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la utilidad artística y científica de la fotografía constituyen una de las funciones revolucionarias del cine. Pero esta función revolucionaria no se da

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 59.



espontáneamente, sino a partir de un trabajo de montaje, método que el cine espectacular ha relegado a una función ínfima, pero cuyo potencial revolucionario (artístico y científico) puede ser restituido si el historiador, productor audiovisual o escritor, retoma en su proceso de producción el principio de montaje dialéctico.

Nunca importan los “grandes” contrastes, sino sólo los contrastes dialécticos, cuyos matices, a menudo para confusión, parecen semejantes. Pero de ellos se engendra la vida siempre de nuevo.<sup>57</sup>

El montaje dialéctico es el procedimiento capaz de liberar a la técnica de su uso enajenado debido a su doble movimiento de desmontaje y remontaje, en este ejercicio es posible desarticular las fuerzas que en un inicio impulsaron un objeto y aplicarle una dirección radicalmente opuesta en su remontaje.

La primera función política del montaje sería pues recomponer las fuerzas y los terrenos de la producción.<sup>58</sup>

Elementos lejanos, heterogéneos, que por principio no comparten ningún vínculo, son puestos en relación por el montaje dialéctico. En la banda cinematográfica podrían ser imágenes que no comparten espacio, ni tiempo, ni tema pero que al ser puestos en confrontación por el montaje, vuelven visible un vínculo entre los elementos dialectizados que permite ir más allá de lo que cada uno representa en su singularidad.

El montaje muestra que las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera.<sup>59</sup>

El montaje dialéctico enlaza dos elementos entre los que produce un intervalo, un contraste, una tensión, que no es simplemente sintetizable sino compleja pero manifiesta, y que en su visualización confirma que se ha podido dar una entidad

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 462.

<sup>58</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 149.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 87.

lingüística a un contenido espiritual, es decir, que se ha podido dar una forma comunicable a conceptos abstractos que antes no la tenían. Sólo en estos casos es que el cine se constituye como un verdadero lenguaje.

A partir de la combinación de dos 'representables' se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.<sup>60</sup>

Lo que se busca es que el audiovisual conduzca un ejercicio de pensamiento que posibilite ir más allá, ver más allá de lo que dos imágenes en sucesión puedan mostrar evidentemente. La extensión de la visualidad y el acceso que ésta nos permite al inconsciente visual por medio de la reproducción fotográfica, aunado al principio de montaje dialéctico, logran abrir la brecha de la mirada única sobre los acontecimientos históricos.

El montaje dialéctico revela claramente la naturaleza discontinua del cine, pues al relacionar elementos heterogéneos, al buscar los contrastes dialécticos, la sucesión de imágenes en la banda cinematográfica rompen con la ilusión de tiempo cronológico y mimesis con el mundo real. Se produce el efecto contrario a la inmersión provocada por el cine espectáculo, al público le resulta imposible sumergirse en lo mostrado pues no existe una continuidad espacial o narrativa de causas y efectos en la que el espectador pueda involucrarse o identificarse con algún personaje. La interrupción de las acciones, el choque de fragmentos heterogéneos propiciado por el montaje dialéctico le recuerdan constantemente al espectador que lo que está viendo no es la realidad misma sino el producto de una construcción. El extrañamiento se apodera del público, quienes no encontrarán un sentido evidente en lo expuesto, ellos se verán forzados a realizar un trabajo de lectura activa, de interpretación, para encontrar las relaciones que el montaje dialéctico busca hacer perceptibles.

En un trabajo de montaje como éste [dialéctico], se crean en todas partes intervalos que tienden a perjudicar la ilusión y están reservados a la toma de posición crítica. No

---

<sup>60</sup> Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, México, Siglo XXI editores, 2010, p. 34.

se recomponen las fuerzas sin crear –la obra de arte sirve para esto– *formas eficaces* y sin crear –el montaje sirve para esto– *choques eficaces*.<sup>61</sup>

El proceso de cognición depende en su formación misma de lo que no ha sido completamente comprendido. Si la comprensión total de un hecho ha ocurrido, no habría ya un proceso activo de lectura o interpretación cognitiva, sino solo la traicionera estasis de un supuesto conocimiento seguro.<sup>62</sup>

Bertolt Brecht captó el potencial crítico que existía en el montaje de discontinuidades y lo incorporó en el ejercicio de su teatro épico, a este montaje de la complejidad él lo llamó el *distanciamiento*,<sup>63</sup> planteamiento que de igual forma es aplicable al audiovisual.

*Distanciar es mostrar*, afirma primero Bertolt Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa. [...] Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión. [...] distanciar es mostrar, es decir adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan al primer plano. Eso que Brecht llama un *arte de la historización*: un arte que rompe con la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente “crítico” de toda historicidad. Distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real [...]. En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de *mirada crítica* sobre la historia: “La finalidad del *efecto distanciadador* consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. [...] *Distanciar es demostrar mostrando* las

---

<sup>61</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 150.

<sup>62</sup> Gerhard Richter, “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes”, en: *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia editora, 2010, p. 265.

<sup>63</sup> Véase: Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 74.

relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y recomposición de toda cosa.<sup>64</sup>

La técnica cinematográfica puesta en marcha desde la visión del materialismo histórico, es capaz de liberar al lenguaje audiovisual del uso enajenado en que se mantiene bajo el yugo de la industria del espectáculo y permitirle alcanzar su verdadera capacidad comunicativa como lenguaje, al trabajar en ella con el método de reconstrucción y exposición histórica de la imagen dialéctica.

Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio de montaje.<sup>65</sup>

Gracias al método de montaje dialéctico y a la técnica de reproducción de imágenes en movimiento, la técnica audiovisual puede realizar en su soporte el método marxista de reconstrucción histórica de la imagen dialéctica y permitir la comprensión marxista de la historia a partir de su captación plástica.

Ante la imposibilidad de la cámara fotográfica para capturar absolutamente la realidad, y de la imagen para ser registro objetivo de ella, el llamado cine *documental* o *de no ficción* ha encontrado diversos recursos narrativos y metodológicos para abordar el estudio de lo real en la producción audiovisual, explorando las posibilidades comunicativas propias de la técnica cinematográfica y fomentando su desarrollo como lenguaje. El *cine ensayo*, más que un género del *cine de no ficción* es una tendencia<sup>66</sup> que cineastas y documentalistas han seguido

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 76-81.

<sup>65</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>66</sup> Véase: Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, Madrid, T&B editores, 2004, p. 98.

en la realización de su trabajo con el fin de convertir al audiovisual en un espacio de diálogo, argumentación y discusión de ideas.<sup>67</sup>

Para el materialismo histórico la única objetividad histórica es la que se realiza en su propio objeto. La historia es una configuración hecha por el sujeto histórico al momento de recordar los hechos del pasado y ponerlos en perspectiva desde su propia temporalidad, de esta manera se forma la imagen del recuerdo, que sólo puede ser leída en el instante de su aparición, y tiene la forma de una crítica o un comentario, porque el sujeto histórico no puede exponer lo pasado sin formarse una opinión sobre éste.

La práctica del cine ensayo se corresponde con un estudio materialista de la historia en la medida en que ambos construyen su propio objeto de estudio, éste aparece en la configuración de elementos que el autor ha dispuesto con un trabajo de montaje para reconstruir la realidad.

A diferencia del documental que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye.<sup>68</sup>

Quien se ha dado a la tarea de ensayar no pretende abarcar una totalidad o llegar a un conocimiento irrefutable, sino que su interés, y por eso es que se ha dado a esta tarea, es abordar una cuestión que desconoce y busca esclarecerla en el mismo ejercicio ensayístico que emprende. El ensayista tiene la tarea de enfrentarse a lo que ignora y lo hace provocando una discusión, esta es una tarea dialéctica porque para iluminar la penumbra, lo ignorado que quiere conocerse, se confrontan diversos puntos de vista que desde su particular posición, cada uno arroja luz a al asunto tratado y lo ilumina parcialmente. Al multiplicar las visiones sobre la misma cuestión, ésta se va aclarando al ser abordada desde distintas perspectivas.

---

<sup>67</sup> Véase Weinrichter, *Desvíos de lo real*, op. cit., p. 87.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 88, 89.

La exposición por el montaje renuncia por adelantado a la comprensión global y al “reflejo objetivo”. *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie.<sup>69</sup>

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; (...) y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Quien de este modo “intenta” algo en el Ensayo no es propiamente la subjetividad que escribe, no, ella produce las condiciones bajo las cuales un objeto llegará a situarse en la conexión de una configuración literaria. No se ha intentado escribir o conocer, se ha intentado que un objeto se relacione literariamente, se ha establecido una cuestión, se ha experimentado con un objeto. Lo ensayístico no sólo se encuentra en la forma literaria, en algo que se redacta, sino que el contenido, el objeto que se trata aparece como “ensayístico”, pues aparece bajo ciertas condiciones.<sup>70</sup>

El cine ensayo no tiene estructura ni forma definida, el cineasta o productor debe darse condiciones de experimentación para poder dar forma audiovisual a las proposiciones y argumentos con los que pretende dirigir la reflexión y el pensamiento de su público. Sin olvidar que en el caso de una investigación materialista de la historia, de reconstrucción de los hechos pasados, el principio de montaje dialéctico está en la base de todo el trabajo.

Algunos cineastas han intentado mantener su práctica al nivel de lo que podría llamarse un *montaje crítico* de las imágenes: un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 127.

<sup>70</sup> Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, p. 45.

<sup>71</sup> Georges Didi-Huberman, “¿Cómo abrir los ojos?”, en prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 27.

En el seguimiento de esta tendencia ensayística del cine, productores y documentalistas han realizado, consciente o inconscientemente, el método marxista de reconstrucción histórica de la imagen dialéctica, pues han puesto en práctica su metodología y trabajado bajo el principio de montaje dialéctico.

Debido a la digitalización de sus procesos técnicos, el audiovisual puede incorporar en su soporte cualquier cosa, al menos su reproducción en imágenes, por tanto el trabajo con material de archivo es de importancia fundamental para quien busca crear una imagen dialéctica audiovisual. El productor audiovisual puede realizar en el material de archivo el mismo trabajo que el historiador como trapero pensado por Benjamin, en la medida en que cumpla con la realización de una arqueología material, una arqueología histórica que busque, rescate y analice dentro de un infinito universo de imágenes las que le ayuden a pensar y reconstruir la realidad y la historia que quiere estudiar.

[El material de archivo es] un material que no sólo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al documentalista que se apresta a utilizarlo.<sup>72</sup>

De las novedades de trabajar con imágenes producto de la técnica fotográfica está en que ellas permiten acceder a lo que Benjamin llamó el inconsciente óptico; aquello que escapa a la visión humana pero el ojo de la cámara puede capturar y nos revela en las imágenes.

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, op. cit., p. 77.

<sup>73</sup> Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía" en: *Discursos interrumpidos*, Taurus, Distrito Federal, 1994, p. 67.

La técnica cinematográfica ofrece una visualidad propia del dispositivo tecnológico del que el ser humano se sirve para expandir su campo de visión. En la fotografía pueden verse cosas que el ojo humano no llega a percibir. Este ver mejor que facilita el inconsciente óptico, puede crear un punto de acceso para que a partir de lo visual, se abra la brecha de la historia. Realizar una arqueología histórica de las imágenes del mundo que trabaje en su análisis con el inconsciente óptico y proceda con el montaje dialéctico, puede encontrar nuevas visualidades sobre lo pasado que manifieste un punto de vista no considerado antes para leer los hechos pasados o revelar una chispa de azar tan iluminadora que el presente deba cambiar su entendimiento por lo pasado.

Para saber hay que saber ver. [...] La fotografía *documenta* sin duda un momento en la historia [...] pero una vez montada con las otras [imágenes] –y con el texto que la acompaña–, induce eventualmente una reflexión más avanzada. [...] El montaje de imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria. [...] las imágenes forman al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales.<sup>74</sup>

Evidentemente no existe sentido único en una obra construida por montajes dialécticos, porque en ella pueden darse múltiples lecturas. Al colisionar dos elementos dialécticamente, éstos no se sintetizan definitivamente, sino que como en un choque, el sentido se desprende en múltiples direcciones y es imposible percibir en una primer lectura todas las tensiones que se han suscitado. Con un trabajo de interpretación, cada lector encuentra el sentido de lo que se le presenta en un montaje de diferencias y construye su propia opinión. De esto también trata el cine ensayo, de permitir a los espectadores formar su propio criterio al exponer la complejidad del asunto tratado.

La base del potencial ensayístico del cine puede estar, en efecto, en el montaje considerado en el sentido amplio, entre planos y entre la imagen y la banda de sonido. [...] En el caso que nos ocupa, se puede hablar de un montaje de proposiciones, que

---

<sup>74</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 41–43.



ensambla los planos según una continuidad de lógica discursiva. [...] El montaje puede servir para establecer una continuidad entre proposiciones, saltando con fluidez por el espacio y tiempo y recurriendo al tipo de imágenes que convengan para construir el hilo de una progresión mental.<sup>75</sup>

El producto del montaje dialéctico es la imagen dialéctica, ella establece las condiciones en que debe ser leída, despierta la curiosidad de quienes la consumen por el efecto de distanciamiento, y sin dar sentencia sobre su objeto de estudio pero sí poniéndolo en perspectiva y dirigiendo la mirada de sus lectores, fomenta en ellos una visión crítica, producto del proceso reflexivo que busca inducir.

Ahora bien, lo que unos choques de este tipo liberan debe llamarse una imagen: una “dialéctica detenida”. [...] La imagen debería entonces pensarse como una “chispa” (es breve, es poco) de una “verdad” (es mucho), contenido latente “llamado un día a devorar” el orden político establecido (es, eventualmente, eficaz). El montaje en cuanto toma de posición tópica y política, el montaje en tanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería por lo tanto una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas. Ahora bien, en la brecha abierta por dicha explosión, esta imagen –desde la captación de lo visible en la cámara hasta el dispositivo de montaje– “nos abre el acceso al inconsciente visual, como el psicoanálisis nos abre el acceso al inconsciente pulsional”. Una manera de decir que reexpone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados.<sup>76</sup>

El ejercicio intelectual que estas formulaciones buscan ver realizado, es el estudio de temas complejos de nuestra realidad social, que puedan ser entendidos y comunicados con ayuda de la técnica audiovisual. Este sistema de aparatos ha probado ser capaz de realizar un proceso revolucionario de comunicación, al

---

<sup>75</sup> Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, op. cit. p. 92, 93.

<sup>76</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 150-151.

poder conjugar en una misma forma lingüística, las cualidades científicas y estéticas de la reproducción fotográfica y el montaje dialéctico.

El productor audiovisual tiene la difícil tarea de traducir los fenómenos complejos y dialécticos en una forma audiovisual transmisible. No basta con la simple documentación y exposición de las problemáticas que en cada caso constituyan un objeto de estudio, sino que éste debe construirse cuidando el enfoque ético, estético y epistemológico con el que se abordan los asuntos tratados. Quien busque iniciar con un proceso de comunicación como el que describimos aquí, debe tomar posición, para poner en perspectiva y actualidad los fenómenos que busca conocer, y a la vez, debe dejar que las problemáticas mismas comuniquen su esencia. La tarea del productor audiovisual, en este caso, es traducir al lenguaje del cine, el complejo lenguaje de la realidad social. Únicamente podemos hablar de lenguaje audiovisual, cuando la entidad espiritual de las problemáticas que forman nuestro objeto de estudio, es decir, su esencia, pueden comunicarse en su respectiva entidad lingüística, en este caso, a través de una forma audiovisual.

Pero para que el lenguaje audiovisual sea un verdadero lenguaje, debe también transmitir su propia esencia lingüística. El sistema de aparatos debe comunicar también cómo es que él mismo observa y reproduce la realidad, cómo la vuelve comunicable. Benjamin escribió que “la respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje?, sería: cada lenguaje se comunica a sí mismo”,<sup>77</sup> por lo tanto, el lenguaje audiovisual, además de comunicar la esencia de los fenómenos que estudia, debe explicar también cómo es que él mismo entiende y construye esa realidad que busca comunicar. Para lograr esto, el audiovisual debe dejar que su técnica hable. El rasgo característico de la práctica audiovisual es la discontinuidad en que se funda su técnica; el desmontaje de la realidad en imágenes y su remontaje en una secuencia fílmica, estos dos movimientos deben

---

<sup>77</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, op. cit.*, p. 61.

formar parte del mismo proceso de comunicación y no tendrían por qué pasar inadvertidos. Se busca que la filtración de la realidad por el lente de la cámara y el sistema de aparatos no sea un obstáculo para comunicar la esencia de las cosas, sino que trabaje en función de ello.

El montaje dialéctico de imágenes será finalmente lo que resuelva todo: que la práctica audiovisual sea científica, que el audiovisual se exprese como audiovisual y que éste se eleve a la condición de lenguaje. Así, será posible la construcción y comunicación de imágenes dialécticas en lenguaje audiovisual.

Todas estas cuestiones teóricas, metodológicas y filosóficas deben encontrar su justa aplicación en la vida práctica, porque para eso han sido formuladas, para que el sujeto histórico comprometido con su realidad social, busque resolverlas. Y es aquí, donde todo este conocimiento debe pasar por el tino y la agudeza de la mirada justa.

### III

#### La mirada de Harun Farocki



Harun Farocki, *Die Worte des Vorsitzenden [Las palabras del Presidente]*, Alemania del Oeste: DFFB, 1969.

El hecho es que uno no debería entregar nunca  
ni la más mínima parte del bien común al enemigo político.

Georges Didi-Huberman, “¿Cómo abrir los ojos?”

### **III. La mirada de Harun Farocki**

La mirada es lo más íntimo que uno posee, se forja en el transcurso de la vida, con las experiencias personales y la percepción sensorial que realizamos diariamente para interactuar con nuestro entorno. La mirada construye el entendimiento que cada quien se forma respecto del mundo, ella no existe en la realidad como hecho objetivo sino al interior de un sujeto, es parte integrante de la subjetividad del individuo. Uno no tiene realmente la posibilidad de mirar como otro, la manera de mirar de otro sólo puede rastrearse a través de sus huellas, en el producto de su trabajo, y así, apenas sería posible imaginarse cómo es que el otro miraba, porque al final, uno siempre mirará desde su propia subjetividad, sostenido por su pasado y su presente, determinado por su propio contexto socio histórico, desde su mirada subjetiva. La mirada no puede compartirse, lo que se comparte y debe ser compartido es la posición ética, estética y epistémica desde donde uno mira, piensa y actúa frente al mundo.

Harun Farocki (1944-2014) fue un autor y productor checo alemán cuya vasta obra audiovisual incluye más de 120 producciones realizadas para cine, televisión e instalación museística. Este autor acompañó su producción cinematográfica con trabajo teórico escrito, actividades que él consideraba complementarias como parte de su quehacer. Lo característico de la obra de este autor es la crítica que en ella hace a la violencia que subyace al proceso de producción de nuestra sociedad, la cual puede observarse en el uso que el ser humano hace de la técnica y que mayormente se ve acompañada de la producción y uso de imágenes.

Para esbozar la mirada de Harun Farocki tendríamos al menos que analizar toda su obra audiovisual y literaria, e indagar exhaustivamente su biografía, cosa que no haremos en este trabajo de tesis. Aquí únicamente identificaré algunos momentos de su obra, que nos permitan conocer cuál fue el posicionamiento ético,

estético y epistémico que adoptó este autor y productor checo alemán para realizar su trabajo.

Harun Farocki nació en 1944, en un tiempo en que el mundo entero todavía vivía bajo la amenaza de una violencia política y militar sin precedentes. Es como si no solo hubiesen sido las cenizas de las ciudades bombardeadas las que parecieran haber aterrizado directamente sobre su cuna; además, junto con ellas, parecerían haber aterrizado también los pensamientos que fueron escritos, para acompañarlas pero en el otro extremo del mundo, por unos pocos exiliados alemanes [...] es como si estos exiliados se le hubieran ofrecido durante toda su vida. Pienso en Bertolt Brecht, por supuesto, y su *Diario de trabajo*, en el que casi todas y cada una de las páginas reflexionan sobre la cuestión de la política de la imagen. Pero También pienso en la *Dialéctica de la Ilustración* escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer durante su exilio en los Estados Unidos.<sup>78</sup>

Georges Didi-Huberman no lo menciona aquí, pero a mi parecer, de quien Farocki heredó gran parte de su pensamiento es de Walter Benjamin y consciente o inconscientemente realizó con su práctica fílmica el método de reconstrucción y exposición histórica de la imagen dialéctica. La imagen dialéctica es el método revolucionario para realizar trabajo de investigación y exposición histórica, por lo tanto podría decirse que la obra de Farocki es revolucionaria. Dos preguntas que trataré de responder a continuación: ¿qué cualidades de su trabajo audiovisual vuelven su obra revolucionaria?, ¿y qué nos dice ésta respecto a la mirada de su autor?

Farocki encarna la figura del escritor operante descrita por Serguei Tretiakov, literato ruso retomado por Benjamin en su texto de 1934: *El autor como productor*. “Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente”.<sup>79</sup> Ante la barbarie del mundo que Farocki pudo reconocer con su mirada, él no permaneció indiferente, esto constituye una toma

---

<sup>78</sup> Georges Didi-Huberman, “¿Cómo abrir los ojos?”, en prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>79</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 26.

de posición respecto del momento socio histórico que a este autor le tocó vivir, este autor buscó incidir en la esfera pública, desde su juventud se comprometió con las causas sociales de su época y debido a su participación en la movilización política fue expulsado de la primera escuela de cine de Alemania Occidental.

Me pronunciaba a favor de que las películas fueran como los volantes, los megáfonos, las pancartas o como nuestras manifestaciones, que interrumpían el curso normal del negocio en locales y cafés. Películas que surgieran claramente de nuestro movimiento de protesta: *nuestras películas como nuestras acciones*. Tenían que ser una intervención, una incomodidad, y debían servir de recriminación a la programación usual de cine y televisión.<sup>80</sup>

Con su práctica audiovisual Harun Farocki quiso denunciar la violencia que el ser humano ejerce contra otros individuos, sus trabajos fílmicos son considerados ensayos audiovisuales porque constituyen ejercicios en los que se busca provocar una reflexión en el público, para que ellos se formen una propia opinión respecto de los temas tratados en el filme. En este caso el cine deja de ser un lugar de fantasía e ilusión para transformarse en un espacio de crítica y reflexión. El pensamiento de Farocki se reproduce en el producto cinematográfico, sus montajes reconstruyen la realidad y la historia en la forma de una crítica a la violencia, a los fenómenos de autodestrucción que el ser humano pone en práctica con la ayuda del uso y producción de imágenes.<sup>81</sup> Recordemos que para el materialismo histórico el estudio y la reconstrucción de los hechos pasados deviene en una crítica o en un comentario y no existe tal cosa como una reconstrucción exacta, “objetiva” de lo sucedido.

Romper con el naturalismo histórico vulgar, captar la construcción de la historia en cuanto tal: en estructura de comentario.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 47.

<sup>81</sup> Véase Georges Didi-Huberman, *¿Cómo abrir los ojos?*, op. cit., p. 26.

<sup>82</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 463.



*Fuego inextinguible*, uno de los primeros trabajos cinematográficos de Harun Farocki, es un filme que considero ilustrativo respecto la mirada de su autor, por lo que a continuación, sin hacer un análisis a profundidad de la película mencionada, realizo un seguimiento del posicionamiento que este cineasta checo alemán adoptó ante el sistema de aparatos para realizar su obra, abordando sólo algunos momentos puntuales de esta película.

Trabajar con Harun es una empresa a la vez difícil y estimulante [...], una perspectiva antinihilista y un impulso materialista determinan la ética y estética de su trabajo.<sup>83</sup>

La perspectiva antinihilista de Farocki puede apreciarse claramente al inicio de su película *Fuego inextinguible* (1969), en la que el cineasta toma partido del lado de las víctimas. El autor comienza este filme leyendo el testimonio de Thai Bihn Dan, un vietnamita que sufrió en carne propia los efectos del napalm.

El 31 de marzo de 1966 a las siete de la tarde, mientras lavaba los platos, escuché aviones acercándose. Corrí hasta el refugio subterráneo, pero fui sorprendido por una bomba de napalm, que explotó muy cerca de mí. Las llamas y el calor insoportable me envolvieron y perdí la conciencia. El napalm me quemó la cara, los dos brazos y ambas piernas. Mi casa también se quemó. Estuve inconsciente por trece días, luego desperté en la cama de un hospital del Frente Nacional de Liberación.<sup>84</sup>

Al terminar de leer este testimonio, Farocki toma con su mano derecha un cigarrillo encendido y lo apaga quemándose el brazo izquierdo, al momento se escucha una voz que dice:

---

<sup>83</sup> Hans Zischler, "Travailler avec Harun", publicado en la revista *Trafic* n° 43, 2002. Citado por Georges Didi-Huberman en: "¿Cómo abrir los ojos?", *op. cit.* p. 17.

<sup>84</sup> Harun Farocki, *Nicht löschesbares Feuer [Fuego Inextinguible]*, (Alemania del Oeste, 1969), min. 00:10.

Un cigarrillo quema a 200 grados. El Napalm quema a 1.700 grados.<sup>85</sup>



Este quemarse a sí mismo acerca al autor a las personas que sufrieron en su piel los efectos del napalm, no importa que la quemadura de Farocki no se compare en magnitud al dolor al experimentado por las víctimas de la Guerra de Vietnam, sino que es un gesto que manifiesta su compromiso ante los hechos, su solidaridad con las víctimas.

Para mí lo importante era el aquí y ahora: Vietnam estaba lejos y el contacto puntual con el calor lo acercaría. Esta pequeña acción tenía una intención iconoclasta, se dirigía contra la imaginaria iconoclasta y, sin embargo, como secuencia sin editar, conseguía probar la fuerza testimonial de una imagen fílmica.<sup>86</sup>

Más adelante en este trabajo podremos verificar con su película *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* la permanencia del cineasta en esta misma postura antinihilista, solidaria con las víctimas de la guerra.

En las producciones cinematográficas de Farocki existe siempre un cuestionamiento a los diversos procesos de producción que pone en práctica el

---

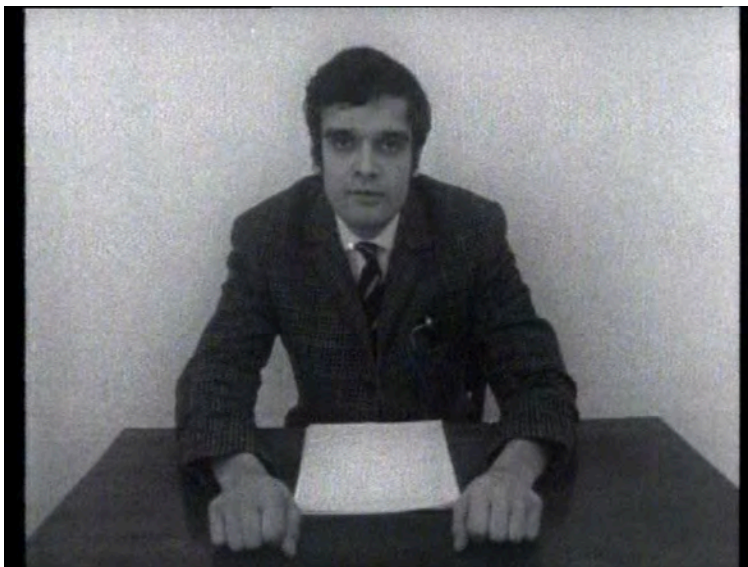
<sup>85</sup> *Ibid.*, min 02:14.

<sup>86</sup> Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, *op. cit.* pp. 159-160.

ser humano en la reproducción de su vida social, estos fenómenos constituyen el objeto de estudio del materialismo histórico, que se empeña en entender el ser social humano a partir de las relaciones que surgen de su proceso de producción. Por lo tanto considero a Harun Farocki un investigador materialista que trabaja desde el lenguaje audiovisual.

Toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa.<sup>87</sup>

La manera en que este cineasta pretende intervenir la esfera social es con su trabajo fílmico, con él busca provocar en su público un despertar de las conciencias. Y la exposición histórica desde una posición materialista no tiene otra estructura sino el de una crítica, igual que en el trabajo de Farocki. Este autor observa la violencia que existe en el mundo, la cual se manifiesta tan brutal y despiadadamente como en el caso de las víctimas del napalm en la Guerra de Vietnam, así como subrepticamente en nuestra cotidianidad, con dispositivos aparentemente inofensivos que nuestra sociedad ha incorporado en la reproducción de la vida social para perpetuar la opresión. Retomemos la secuencia inicial de *Fuego Inextinguible* para demostrar esto. Posterior a la lectura del testimonio de Thai Binh Dan, Farocki cuestiona directamente a su público:



---

<sup>87</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes, op. cit.*, p. 467.

¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos.<sup>88</sup>

En este filme, el autor busca sensibilizar al público por su participación y responsabilidad en las atrocidades que suceden en el mundo, y que se llevan a cabo en esos momentos en la guerra de Vietnam con la producción y uso del napalm. La producción de plásticos, detergentes, insecticidas, gasolinás, etcétera, contribuyeron al desarrollo de esta arma de destrucción masiva. Esta película busca concientizar a sus espectadores del lugar que ocupan en el proceso de producción, que es a su vez el proceso de producción de la guerra, o sea, su papel en el proceso de destrucción.

A la vista de los crímenes cometidos en Hiroshima y Vietnam, muchos técnicos y científicos comprobaron que su trabajo en el ámbito de la destrucción también era un crimen: DEMASIADO TARDE.<sup>89</sup>



---

<sup>88</sup> Harun Farocki, *Fuego inextinguible*, op. cit., min. 01:17.

<sup>89</sup> *Ibid.*, min 9:15.

Los estudiantes de la universidad de Harvard escriben que debo abandonar el consorcio Dow por criminal. Soy químico. ¿Qué debo hacer? Desde el momento que trabajo en una sustancia, puede venir alguien y servirse de ella. Puede ser bueno para la humanidad o puede ser malo. Además de napalm la Dow-Chemical fabrica otros 800 productos. Los insecticidas que fabricamos ayudan al hombre, los herbicidas que fabricamos queman sus cosechas y le perjudican.<sup>90</sup>

¿A quién beneficia? ¿A quién perjudica?<sup>91</sup>

Preguntémosnos: ¿a quién sirvió esa técnica?<sup>92</sup>



Lo que producimos depende de los obreros, estudiantes e ingenieros.<sup>93</sup>

La película [*Fuego Inextinguible*] debía mostrar que en los países ricos encendemos a la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnam. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción.<sup>94</sup>

La práctica cinematográfica de Farocki puede circunscribirse dentro de su propio activismo político. “El objetivo a perseguir debía ser la utilidad política de nuestro

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, min 16:24.

<sup>91</sup> *Ibid.*, min. 16:54.

<sup>92</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>93</sup> Harun Farocki, *Fuego inextinguible*, *op. cit.*, min. 21:08.

<sup>94</sup> Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, *op. cit.*, p. 40.

trabajo y la discusión política colectiva”.<sup>95</sup> Harun Farocki no buscó abastecer al sistema de producción, a la industria del espectáculo, sino que él es autor y productor en sentido benjaminiano, que transforma la técnica de la que dispone para realizar su trabajo para ofrecer un aparato mejorado a otras personas que quieran pasar de ser consumidores y convertirse en productores.

Hartmut Bitomsky y yo también habíamos intentado crear en torno nuestro una organización de masas para realizadores de películas didácticas, reclutando a esos estudiantes de arte a los que la universidad no conseguía sacar de la cama. Habíamos querido despertar su compromiso con una reivindicación como: *hacer del cine una ciencia —politizar la ciencia.*<sup>96</sup>

Esta intención de hacer del cine una ciencia y politizar la ciencia debe resolverse a nivel práctico con la transformación de la técnica audiovisual, cuestión que en breve abordaremos. Pero antes debemos mencionar que las intenciones de llevar a otras personas a iniciar un proceso de producción estuvieron presentes a lo largo de toda la vida de Farocki, desde sus inicios, como lo indica la cita anterior que corresponde al pensamiento del cineasta durante su época como estudiante de la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (DFFB),<sup>97</sup> hasta el final de su carrera cinematográfica, en el último proyecto que desarrolló: *El trabajo en una sola toma*, el cual consistió en la realización de talleres alrededor del mundo, donde Farocki impulsó a cineastas y estudiantes de cine para documentar cualquier tipo de trabajo en una sola toma de máximo dos minutos.

Un autor que no enseña nada a los escritores [productores], no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>97</sup> *Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin.*

<sup>98</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 49.

La manera en que Farocki ofreció a otros productores un aparato de producción mejorado, fue impulsándolos a la creación y con el ejemplo de su trabajo. El autor y productor checo alemán tomó el sistema de aparatos audiovisuales y lo convirtió en una herramienta de comunicación en fomento del pensamiento crítico, solidaria con el proletariado, comprometida con el despertar de esta clase social y con proyección a la transformación de las relaciones de producción. Este uso de la técnica puede llamarse revolucionaria, porque concretó la fusión de lo estético con lo científico, al haber puesto en práctica el procedimiento de montaje dialéctico.

*Dialektik* [Dialéctica] describiendo del modo más preciso posible su propio método de trabajo, su manera de editar.<sup>99</sup>

El abordaje de la cuestión materialista a partir de un tratamiento dialéctico es la manera en que se vuelve posible reivindicar el uso burgués de la técnica audiovisual y transformarlo en revolucionario. La puesta en práctica del montaje dialéctico alejó a Farocki de los modos burgueses de representación cinematográfica, en sus montajes fílmicos este autor aprovecha el carácter discontinuo de la técnica audiovisual para lograr multiplicarlos puntos de vista sobre la cuestión que busca conocerse.

Harun Farocki realizó con la técnica audiovisual un estudio materialista de la realidad. En su obra siempre está presente un cuestionamiento a los procesos de producción del hombre, asunto que aborda a partir de un procedimiento dialéctico de montaje, el cual consiste en la observación minuciosa y confrontación dialéctica de distintos momentos y procesos técnicos que integran el sistema humano de producción, con el objetivo de conocer las relaciones sociales que subyacen a éste.

---

<sup>99</sup> Georges Didi-Huberman, “¿Cómo abrir los ojos?” en: prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 24-25.

Para crear sus películas este autor utilizó imágenes que no estaban destinadas para ser parte de un filme, imágenes de un solo uso, imágenes operativas,<sup>100</sup> ilustraciones de libros, dibujos, material de archivo, registro de obras teatrales, fragmentos de películas, en fin, todo material gráfico que en su remontaje sirviera a Farocki para dar cauce a un discurso reflexivo y construir el espacio de la crítica.

*Una crítica de las imágenes* no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*. Las imágenes, no importa cuan terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo. Desde este punto de vista, Harun Farocki construye otras imágenes que, al contrarrestar las imágenes enemigas, pasan a estar destinadas a transformarse en parte del bien común.<sup>101</sup>

Esta práctica se corresponde con la del historiador como trapero pensado por Walter Benjamin, personaje epistemológico que extrae un objeto de deshecho del lugar en el que se encuentra y al remontarlo, éste ocupa un lugar fundamental en una nueva reescritura de la historia.

Denunciar: elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo. Protestar. Separar, voltear las cosas que parecen caer de suyo. Pero también establecer, en un nivel, una relación entre cosas que, en otro nivel, parecen completamente antagónicas. Esto es, entonces, un acto de montaje.<sup>102</sup>

El uso dialéctico materialista que Farocki hizo de la técnica audiovisual, aunado a la experimentación formal que llevó a cabo en sus producciones con la utilización de pantallas dobles o múltiples en la exposición de sus trabajos, terminaron por desplazar a este autor y productor fuera de los espacios convencionales de exposición audiovisual como las salas de cine y las pantallas de televisión, llevándolo al espacio museístico.

---

<sup>100</sup> Imágenes operativas: imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación. Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>101</sup> Georges Didi-Huberman, “¿Cómo abrir los ojos?”, *op. cit.* p. 28.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 33.



*Intersección* estuvo tres meses en exhibición en el Centro Pompidou, en un cobertizo de madera con un banco para cinco personas y dos monitores. Ahí calculé que el trabajo llegaría a más espectadores que en los cineclubs o en otros lugares de proyección vinculados más íntimamente con "el cine". Me han preguntado muchas veces por qué dejaba "el cine" para ingresar en museos o galerías y mi primera respuesta solo puede ser que no me queda otra opción. Cuando se estrenó mi última película en dos cines de Berlín (*Videogramas de una revolución*, realizada con Andrei Ujica, Alemania, 16 mm, 147 min., 1992), solo se presentó un espectador en cada sala. La segunda respuesta debe ser que el público de los espacios de arte tiene una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos. Están más predispuestos a encontrar en cada trabajo su escala propia.<sup>103</sup>

Muchas más cosas se pueden decir sobre Harun Farocki, me limitaré a definir su postura ética de antinihilista, como dijo Hans Zischler (cita 83), la estética de su trabajo como discontinua, producto del método de montaje dialéctico, y su posición epistemológica como materialista, debido al constante cuestionamiento sobre los procesos humanos de producción material.

A continuación presento el análisis de la película *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*, con lo que espero todas estas cuestiones terminen por ser más fácilmente reconocibles. Este análisis tiene por objeto describir cómo el cineasta ha realizado el método de reconstrucción y exposición materialista de la historia de la imagen dialéctica en este filme.

*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* más que una película constituye la exposición de los resultados de una investigación materialista que se pregunta por la producción y el uso de imágenes en distintos momentos del desarrollo histórico de nuestra sociedad. Esta cuestión Farocki la aborda dialécticamente; en su ensayo audiovisual el autor muestra diversos usos y aplicaciones que el ser humano ha dado al conocimiento por el estudio de las imágenes, y la manera en

---

<sup>103</sup> Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 117-118.

que ha instrumentalizado este conocimiento con un específico uso de la técnica en el arte, la producción manual, la producción industrial automatizada y la guerra. Con esta exposición Harun busca revelar a su público los intereses que persiguen quienes disponen del conocimiento y la técnica, y dar paso a la construcción de la crítica que este filme realiza conjuntamente con un trabajo de lectura activa por parte del espectador.

Harun Farocki formula incansablemente la misma pregunta terrible [...]. La pregunta es la siguiente: ¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?<sup>104</sup>

Si este filme constituye una imagen dialéctica, su estructura no puede ser otra sino la de una constelación llena de tensiones y para construirla, Farocki ha puesto a su disposición una gran diversidad de material gráfico: fotografías, documentos, registro audiovisual de procesos técnicos, etcétera. Estos elementos que integran la película no nos interesa pensarlos en su singularidad, sino siempre en relación con los demás elementos que integran el ensayo audiovisual. Este análisis busca identificar el lugar específico que cada fragmento ocupa en el montaje y cómo a su vez la totalidad de la obra constituye una imagen dialéctica.

En este trabajo se habla de “relatos” para hacer referencia a las narraciones breves que aparecen en *Imágenes del mundo...* y que nos cuentan una pequeña historia de algún acontecimiento del pasado. No se contradice con la idea de Benjamin de que “la historia se descompone en imágenes, no en historias”<sup>105</sup> porque aquí los relatos no representan una totalidad, un desarrollo de causas y fines en la historia, sino únicamente un fragmento constitutivo de la historia que quiere contarse, su función sigue siendo la de una imagen.

---

<sup>104</sup> Georges Didi-Huberman, “¿Cómo abrir los ojos?” prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 28.

<sup>105</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 478.

Este análisis procede de la siguiente manera: En primer lugar se realiza una breve descripción de las formas audiovisuales con el objetivo de reconocer la naturaleza de lo mostrado, la materialidad de las imágenes y lo que representan. El análisis formal también busca identificar los procedimientos y recursos del montaje cinematográfico que Farocki utilizó para establecer las relaciones entre los elementos que integran su investigación. Habiendo hecho esto se hace una lectura interpretativa de lo expuesto para reconocer cómo la película construye su sentido, dirige la reflexión del público y busca ocasionar en éste el despertar que tiene como objeto toda exposición materialista de la historia.

De ninguna manera el análisis de *Imágenes del mundo...* que presento a continuación busca agotar el sentido de esta obra, no es mi intención hacerlo, de hecho una pretensión de este tipo contravendría la idea de que el cine puede convertirse en un espacio de reflexión y discusión de ideas porque no se permitiría la pluralidad de lecturas al determinar la univocidad del sentido. El objetivo de este análisis es identificar los ejes temáticos, inflexiones significativas y grandes contrastes que sostienen la reflexión que el autor busca suscitar con su trabajo en su público y que en conjunto forman una imagen dialéctica.

Con la finalidad de ayudarle a usted a distinguir las citas de fuentes bibliográficas de las referencias enunciadas por la voz narradora extraídas de este filme, estas últimas aparecerán citadas en este texto con la fuente *Courier*. En la primera cita se pondrá al pie de página la referencia completa de la película y en las siguientes, al pie de página sólo aparecerá el minuto en que éstas se encuentran en el filme, en el entendido de que lo citado pertenece a un fragmento de *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*.

Esta película inicia mostrando un lugar en el que se producen olas artificialmente: el canal de grandes olas del Centro de Investigación Costera de Hannover, Alemania, un laboratorio donde se realizan estudios sobre el movimiento del agua.

Se escucha la voz de una mujer que no aparece en pantalla, es la narradora que enuncia la voz del autor y nos acompañará durante toda la película.

La visión y postura de Farocki en este ensayo audiovisual puede verse reflejada en la voz más claramente que en ningún otro recurso audiovisual. Este texto articulado por la voz narradora encarna la voz del autor, sus reflexiones, proposiciones y argumentos, lo que revela la postura desde donde se construye la crítica.

Cuando el mar se quiebra en la costa, irregularmente, pero no sin reglas, este movimiento atrae la mirada sin fijarla y deja libres los pensamientos. 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.<sup>106</sup>



---

<sup>106</sup> Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Imágenes del mundo y epitafios de la guerra]*, (Berlín, 1998), min. 00:08.



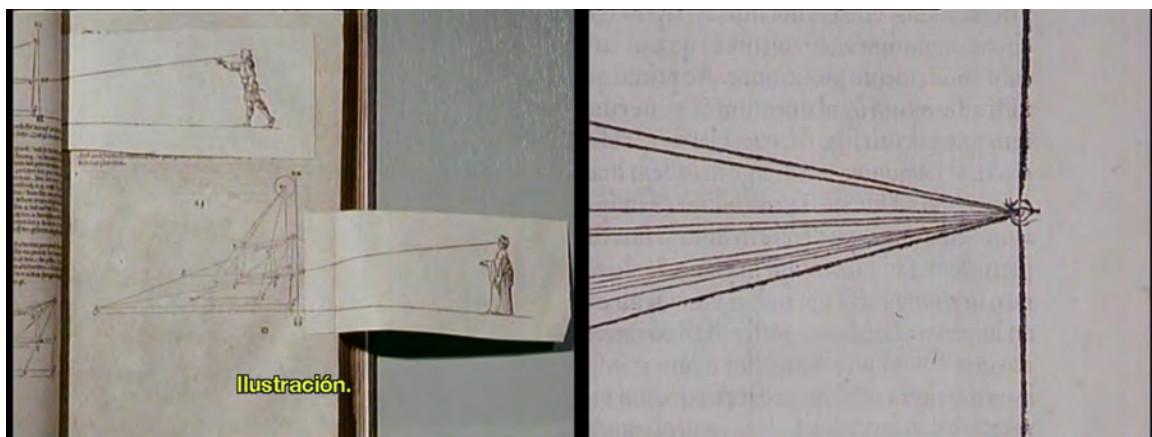
A manera de una metáfora esta secuencia inicial de la película es una advertencia al espectador sobre lo que a continuación va a ver. El oleaje impulsado artificialmente por las máquinas es como el montaje cinematográfico en este filme, se muestra a sí mismo como el resultado de una intervención. La película hace alusión a sí misma tácitamente como una investigación, el montaje cinematográfico como las olas “atraerá la mirada sin fijarla”, es decir, dirigirá una reflexión pero dejará libres los pensamientos para que cada quien forme sus propias conclusiones a partir de lo expuesto.

Esta secuencia termina con una toma que muestra una instalación con agua inmóvil, parece ser el mismo Centro de Investigación Costera de Hannover. Un sonido como de máquinas –no se aprecia en pantalla la fuente que genera el sonido–, se empieza a intensificar y al unísono el agua comienza a moverse. El agua pasa de la inactividad al movimiento, lo entiendo como el efecto que busca provocar la película en nuestro pensamiento: inicia la película, inicia el movimiento.



Esta secuencia introductoria termina para dar inicio propiamente a los temas que serán objeto de reflexión en el filme. En este prefacio audiovisual y casi al final de la película, vuelve a aparecer este laboratorio en el que se estudian los movimientos del agua. Son los únicos dos momentos en el filme en los que la voz narradora acompaña a la imagen en movimiento, se distingue del resto de la película donde la voz acompaña con su narración únicamente cuando en pantalla aparecen imágenes fijas. Esta distinción tiene por objetivo apoyar el señalamiento de que lo que estamos presenciando es un ejercicio de reflexión y no la realidad misma.

Ilustración. Es un concepto en la historia intelectual.  
Ilustración.<sup>107</sup>



---

<sup>107</sup> min. 02:51

La voz de la narradora se refiere a este concepto de ilustración mientras aparece en pantalla la imagen fija de un dibujo extraído de un libro que representa la visión de la perspectiva central. Corte. Vemos el dibujo de un ojo que sin estar ningún cuerpo o cara está mirando algo, lo que su mirada alcanza a ver se representa por líneas rectas que convergen en el ojo y que provienen del lado izquierdo del dibujo.

La ilustración, en el más amplio sentido del pensamiento continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia.<sup>108</sup>

La narradora habla de la ilustración como un concepto de la historia intelectual mientras aparecen imágenes que representan la acción de ver. Se establece una relación entre el concepto de ilustración, la luz del conocimiento que viene a iluminar a los hombres en tinieblas, y la acción de ver.

Inicia el primer relato de la película que cuenta cómo el maestro de obras del gobierno de Prusia, Meydenbauer, arriesgó su vida en 1858 mientras trabajaba haciendo las mediciones de la fachada de la catedral de Wetzlar, y debido a un accidente que casi le cuesta la vida, inició los fundamentos de la fotogrametría. Esta narración va acompañada de documentos que atestiguan los hechos: una fotografía en blanco y negro de la catedral de Wetzlar en la que se señala con una flecha dibujada sobre la fotografía –tal vez hecha por el propio Meydenbauer– el lugar desde donde se colgó para medir el edificio, el dibujo de un aparejo y un manuscrito, son documentos del pasado que Farocki recupera para poder narrar cinematográficamente este suceso.

---

<sup>108</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 2005, p. 59,



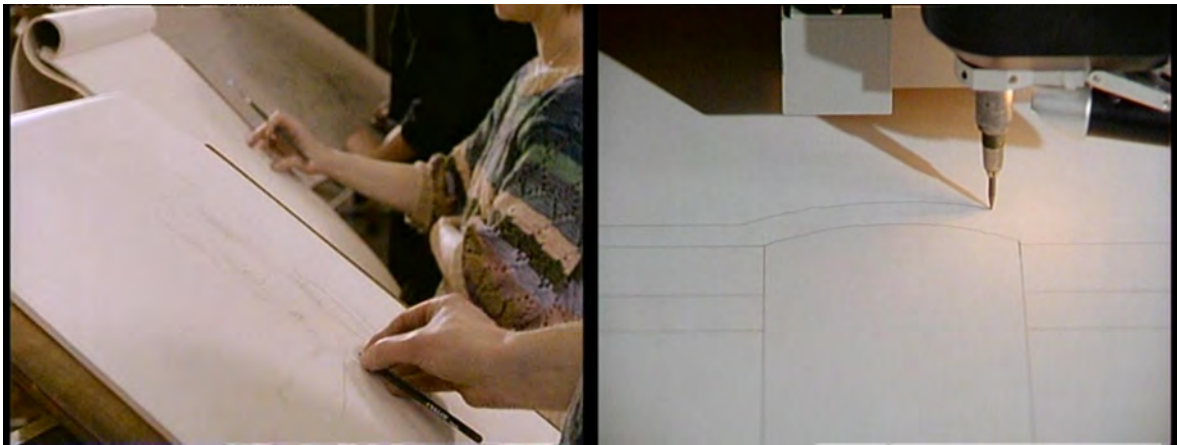
La estética de *Imágenes del mundo...* se caracteriza por la discontinuidad entre los elementos montados. Aquí no se desarrollan acciones según las reglas de la causalidad, ni narraciones con inicio y fin, éstas siempre se verán interrumpidas por otras acciones, narraciones, procesos técnicos, etcétera, también fragmentarios en los que cada imagen aporta de a poco un elemento para la reflexión, un punto en la constelación que conforma la imagen dialéctica.

Esta interrupción de las acciones y narraciones se acentúa por un recurso de montaje que se encuentra en toda la película, excepto en los momentos en que aparece el Centro de Investigación Costera de Hannover; la voz narradora sólo interviene cuando en la imagen se muestran fotografías fijas, mientras que cuando aparecen imágenes en movimiento el sonido es directo de la toma que vemos en pantalla. El paso del sonido directo al silencio sobre el que se enmarca la voz



narradora o a la música que aparece por momentos, hace más evidente el corte y la interrupción producida por el montaje.

Inmediatamente después de aparecer en pantalla los documentos que atestiguan la narración sobre el accidente que llevó a Meydenbauer al descubrimiento de la fotogrametría, vemos el ojo de una mujer en primer plano que está siendo maquillado. Corte. aparece el tronco y las manos de tres dibujantes que trabajan sobre sus restiradores con lápiz y papel, uno dibuja y otro parece medir proporciones con sus manos. Corte. Un brazo mecánico con una punta de grafito realiza un trazo.

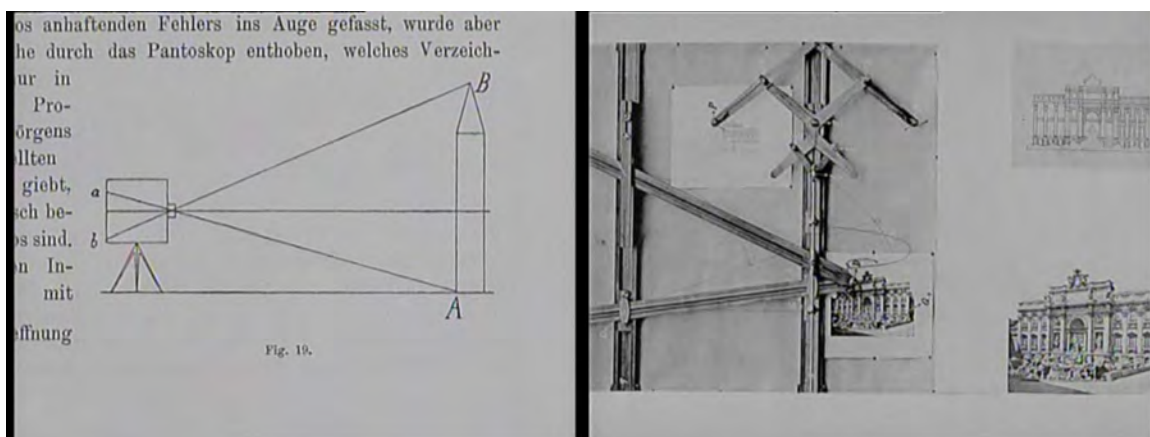


Vemos acciones distintas, inacabadas, planos cerrados que nos impiden conocer la totalidad de la acción que sucede, fragmentos que parecen inconexos en una primera apreciación. Esta interrupción de las acciones proviene del teatro épico de Bertolt Brecht y Farocki la ha incorporado en su práctica cinematográfica, la cual cumple una función esencial: desarticular la percepción automatizada del público y provocar en ellos la extrañeza. No son insólitas las imágenes que vemos, no hay nada de sorprendente en ver una mujer siendo maquillada, unas personas dibujando o el trazo que realiza un pantógrafo, lo inusual radica en que no existe una relación evidente entre ellas, al menos hasta este momento. Al no ser manifiesto el sentido de lo mostrado, el público debe preguntarse por lo que está observando, realizar un esfuerzo cognitivo para encontrar las relaciones que

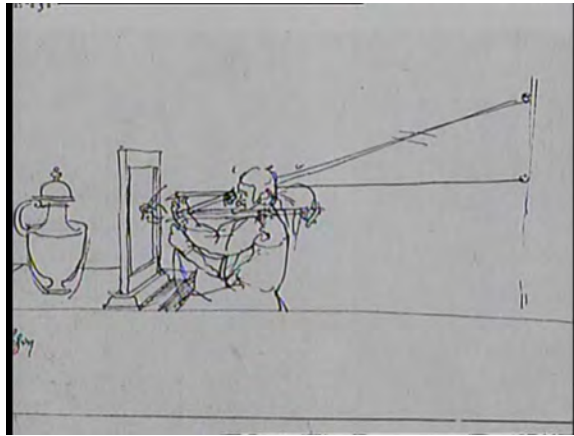
guarda una imagen con la otra. Así es como la interrupción de las acciones fomenta en el público una actitud reflexiva, desarticulando la percepción automatizada y provocando en ellos la extrañeza.

El teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. (Podrá igualmente decirse: se trata de extrañarlas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción.<sup>109</sup>

La narradora retoma el relato sobre el accidente que llevó a Meydenbauer a descubrir la fotogrametría. Esta narración va acompañada por tres imágenes donde cada una realiza la representación del mundo según una técnica distinta. En la primera, de manera muy esquemática, el principio de la fotogrametría; en la segunda el plano y la ampliación que ha podido sacarse de la fotografía con ayuda de un pantógrafo; y la tercera el procedimiento que se realizaba antes de la fotografía para representar el mundo según las reglas de la perspectiva central.



<sup>109</sup> Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?” (2ª versión), en: *Tentativas sobre Brecht*, España, 1998, p. 36.



Al descender se me ocurrió la idea: "¿No se puede sustituir la medición a mano por la inversión de la perspectiva captada por la imagen fotográfica?" Este pensamiento, que excluía el esfuerzo personal y el peligro en la medición de edificios, fue el origen de la fotogrametría. La idea de usar fotografía para la medición la tuvo Meydenbauer, después de haber estado a punto de perder la vida. Esto quiere decir: es peligroso estar en el lugar de los hechos; más seguro es tomar una foto.<sup>110</sup>

Se vuelve a interrumpir la narración sobre Meydenbauer y regresan las acciones inacabadas descritas anteriormente: vemos la mano izquierda y los pies de una persona que giran unos discos de lo que anteriormente llamamos el brazo mecánico con una punta de grafito; al ver más aspectos de este dispositivo ahora podemos decir que se trata de un pantógrafo industrial. Corte. vemos de frente a una modelo desnuda fuera del foco de la toma, éste apunta al dibujo en primer plano que dos estudiantes hacen de ella; ahora queda claro que lo que vemos es el registro audiovisual de una sesión de dibujo al desnudo. Lo desconocido se va volviendo conocido, estas acciones discontinuas en espacio y tiempo, mostradas fragmentariamente forman un vínculo con Meydenbauer, comparten entre ellas que cada una representa un objeto del mundo real en una imagen.

---

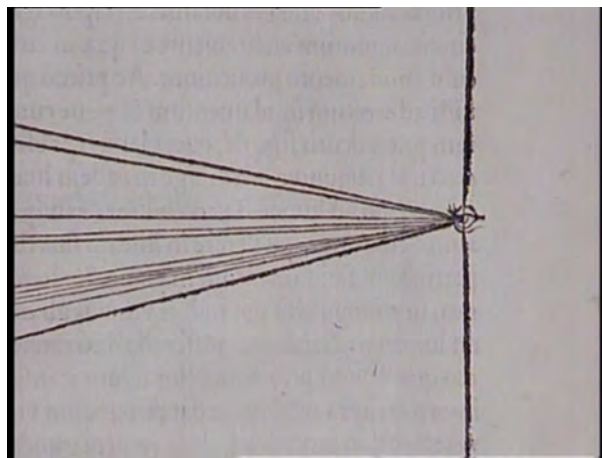
<sup>110</sup> min. 04:23.



La voz de la narradora continúa con el relato sobre Meydenbauer mientras se muestran tres documentos históricos que atestiguan los hechos referidos por la voz. La relación que establece la voz con la imagen es referencial e ilustrativa de un momento histórico.



Después de la publicación de este pensamiento, el Ministerio Prusiano de Guerra ofreció asumir los costos para un experimento que nunca llegó a realizarse por causa de la guerra. La primera gran medición utilizando fotografías tuvo lugar en la fortaleza de Saarlouis, en 1868. Más tarde, Meydenbauer impulsó la fundación de archivos de monumentos, lo que tiene sentido, ya que los militares destruyen y los otros conservan los monumentos.<sup>111</sup>



Meydenbauer escribió: "Parecerá increíble pero la experiencia lo ha probado: en la imagen de medición no se ve todo, pero muchas cosas mejor que en el lugar."<sup>112</sup>

En este momento, cuando la narradora cita a Meydenbauer se vuelve a ver el dibujo del ojo que apareció al inicio del filme, cuando la voz habló de la ilustración como un concepto de la historia intelectual. Aquí el vínculo de la voz con la imagen no es referencial ni ilustrativo, sino que el dibujo del ojo que mira remite al concepto de ilustración y al ir acompañado de las formulaciones hechas por Meydenbauer, se establece una relación: el descubrimiento de la fotogrametría

---

<sup>111</sup> min. 05:21.

<sup>112</sup> min. 05:53

como parte de la luz de la ilustración, que viene a iluminar al hombre y a salvar a Meydenbauer de volver a arriesgar su vida en la realización de su trabajo.

Hasta este momento de la película, el conocimiento por la medición de imágenes que lleva a cabo la representación del mundo se muestra casi neutral, así como llanamente Farocki se ha referido a la ilustración como “un concepto de la historia intelectual”, los nuevos descubrimientos aparecen sin estar al servicio de ningún poder.

La tesis que Farocki sostiene en *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* se corresponde con la de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración* respecto a la autodestrucción de la ilustración, “solo que Farocki las ataca desde el punto de vista privilegiado de la observación específica e intensiva: todos estos fenómenos de autodestrucción implican, hoy –ciertamente tanto como ayer, pero así y todo también hoy más que nunca–, un cierto trabajo sobre las imágenes”.<sup>113</sup>

El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para los señores del mundo. [...] Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna cosa cuenta. Sin consideración para consigo misma, la ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia.<sup>114</sup>

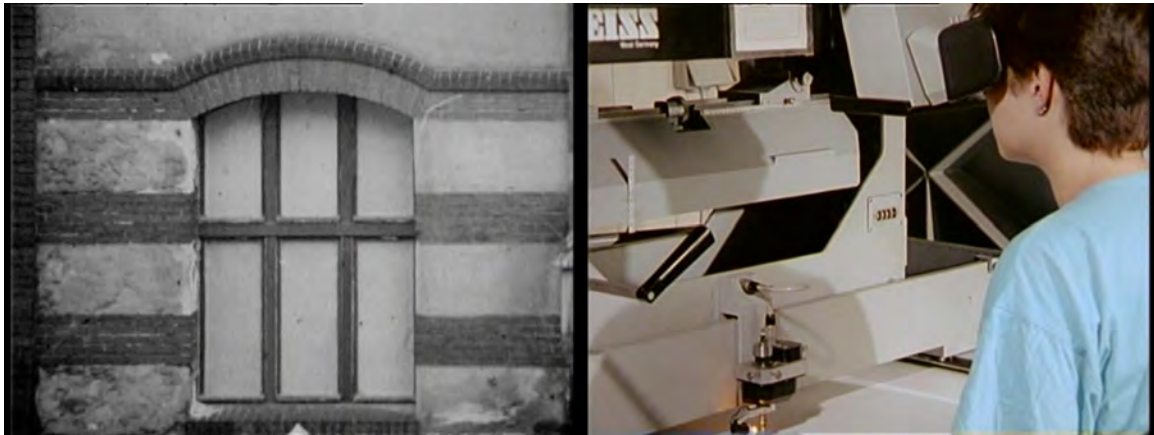
Hasta este momento de la película, la técnica que lleva a cabo la representación del mundo se muestra neutral, así como llanamente Farocki se ha referido a la ilustración como “un concepto de la historia intelectual”, los avances técnicos se nos muestran hasta este momento sin estar al servicio de ningún poder. Los nuevos descubrimientos son la luz de la ilustración que viene a iluminar al hombre en tinieblas, como la fotogrametría que salva a Meydenbauer de volver a arriesgar su vida en la realización de su trabajo.

---

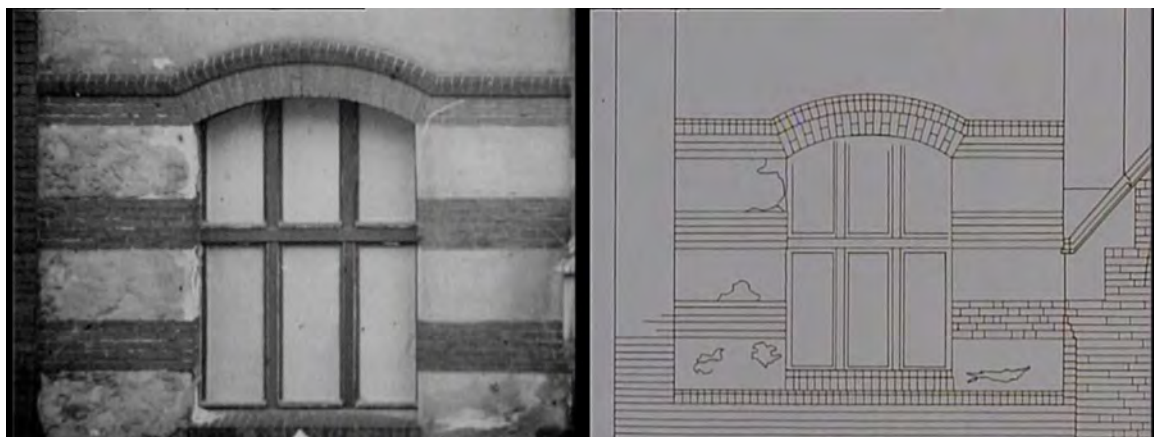
<sup>113</sup> Georges Didi-Huberman, *¿Cómo abrir los ojos?*, op. cit., p. 26.

<sup>114</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, op. cit., p. 60.

Este "ver mejor" es el lado inverso del peligro de la muerte.<sup>115</sup>



Observamos una fotografía en blanco y negro de una ventana de algún edificio en ruinas. Corte. Aparece la mujer que trabaja con el pantógrafo industrial, ella utiliza manos y pies para mover unos discos y un pedal que controlan el dispositivo; realiza cuidadosamente un trazo. La mujer hace el mismo trabajo que Meydenbauer: extrae el plano a partir de la fotografía. El montaje contrasta el dibujo finalizado con la fotografía que le dio origen, se confirma este *ver mejor* que la reproducción técnica permite, pues se observan detalles en el dibujo que no podían apreciarse en la foto, de igual forma se comprueba la seguridad que ofrece trabajar con imágenes en la mesa de trabajo. Farocki ha sostenido su argumento con esta breve demostración.



---

<sup>115</sup> min. 06:06.

Apreciamos una fotografía sobre la que se ha trabajado para realizar la medición de un edificio, líneas convergen desde distintos puntos de la construcción a uno solo en el suelo. En este momento la voz de la narradora dice: “Es difícil y peligroso estar personalmente en el lugar. Más seguro tomar una foto y evaluarla más tarde, protegido del mal tiempo, en la mesa de trabajo”.<sup>116</sup> Hay un corte, vemos a dos hombres que observan minuciosamente una serie de fotografías en negativo sobre una caja de luz, el diálogo entre estas personas nos revela lo que hacen: buscan en el terreno amenazas para las fuerzas armadas a las que sirven.



Al igual que en la escena anterior hay un salto temporal, aproximadamente cien años hay entre los primeros trabajos en que se aplicó la fotogrametría para medir edificios y los hombres que analizan los negativos sobre la caja de luz. El montaje relaciona imágenes lejanas temporal y espacialmente pero íntimamente unidas porque en ellas se observa la seguridad que ofrece trabajar con imágenes fuera del peligro en la mesa de trabajo.

Aparece por primera vez en la película uno de los usuarios más poderosos que aprovechará los aportes de la fotogrametría: la guerra. La fotogrametría nació como respuesta al peligro, con el objeto de salvaguardar la vida de quien busca medir un edificio y conservar la arquitectura en caso de destrucción. Este

---

<sup>116</sup> min. 07:06.



descubrimiento sería parte de la luz de la ilustración, del progreso del conocimiento y la ciencia que “liberaría a los hombres del miedo y los convertiría en señores”,<sup>117</sup> sin embargo, la guerra incorporó a la fotogrametría para sus fines destructivos y lo que fue pensado para conservar, se utilizó para destruir. Así se confirma la autodestrucción de la ilustración, la caída del conocimiento en un uso ruin y déspota. Farocki irá demostrando esto poco a poco en su película.

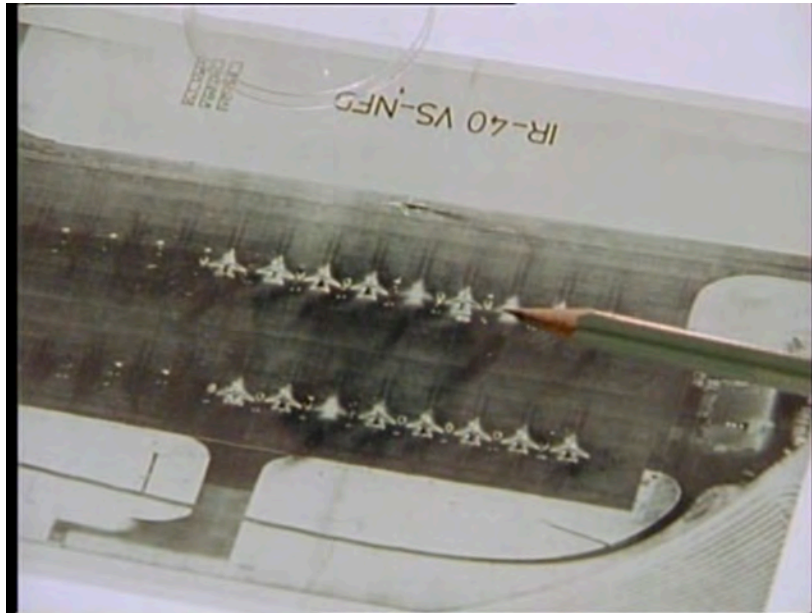
El descubrimiento de Meydenbauer respecto a la medición de fotografías, propició con el tiempo el desarrollo de tecnologías que expandieron el campo visual del hombre, con la creación de nuevos dispositivos de la mirada y el procesamiento de imágenes, así surgieron nuevos y diferentes tipos de representaciones visuales del mundo. La autodestrucción de la ilustración se manifiesta en los usos que se han hecho de los nuevos descubrimientos de la ciencia, en este caso en particular, de la fotogrametría. Los avances técnicos y el conocimiento responden a los intereses de quienes disponen de ellos. Farocki debió de haberse preguntado como Benjamin en *El autor como productor*: “¿A quién sirvió esta técnica?”<sup>118</sup> y para responder esta pregunta realizó un proceso dialéctico de observación, y confrontación de los procedimientos en que intervienen estos dispositivos de la visión. Así será posible visualizar con qué objetivo se ha dispuesto del conocimiento y la técnica.

Los mismos hombres que buscaban amenazas en el campo de batalla analizando imágenes sobre una caja de luz ahora revisan unas imágenes aéreas infrarrojas que se han tomado de un hangar. Uno de los hombres le explica al otro cómo por la sombra que produce en la fotografía la irradiación de calor se puede determinar si recientemente un avión ha tenido actividad, así como si tiene gasolina en su tanque o se encuentra vacío.

---

<sup>117</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, op. cit., p. 59.

<sup>118</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, op. cit. p. 40.



En todo trabajo con imágenes necesariamente debe haber un trabajo de interpretación y montaje. Existe un conocimiento que puede extraerse de las fotografías para quien tiene la capacidad de leerlas, de ver en ellas. Ver ayuda a conocer pero sin saber no se puede ver nada, por ello es que uno de estos hombres le enseña a su compañero a leer estas imágenes infrarrojas. De la misma manera en que estos hombres analizan minuciosamente estas fotografías infrarrojas, Farocki hace lo propio con las imágenes del mundo que nos muestra con su película, el autor se ha dado a la tarea de buscar en ellas el saber que puede extraerse de las imágenes para mostrarnos la historia que puede ser leída en ellas.

En la película observamos fotografías que les han sacado por vez primera a mujeres argelinas para que recibiesen documento de identidad en 1960, la voz narradora da cuenta de esto. Se observan fotografías individuales en blanco y negro de cada una de ellas en pantalla completa, posteriormente hay un corte, se ve el lugar donde provienen estas fotografías, un libro de Marc Garanger.



En distintos momentos de su película, Farocki muestra el lugar de donde extrajo las imágenes que nos presenta en su filme, también se muestra a sí mismo haciendo el estudio de dichas imágenes, pasando las páginas de libros donde ellas provienen, observando con un cuentahílos los detalles de las fotografías, etcétera. Este mostrarse a sí mismo, tiene el objeto de volver evidente al espectador el trabajo que el filme representa, la investigación que ésta constituye. Se le insinúa al público que no está frente a la realidad misma sino ante un estudio sobre ella.

Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión.<sup>119</sup>

En la siguiente escena vemos un monitor en el que se crea un rostro nuevo al superponer y ajustar facciones de diferentes caras, extraídas de diversas fotografías. Farocki produce un gran contraste entre esta escena en la que se lleva a cabo el procesamiento de los rostros y la anterior de las mujeres argelinas, este contraste se produce por el uso que se ha hecho de la técnica de reproducción fotográfica. A las mujeres argelinas se les ha tomado una fotografía para darles documento de identificación, mientras que en la escena siguiente hay una pérdida de identidad o creación de identidad inexistente con el procesamiento que se hace de los rostros. En la primera de estas escenas el valor de la fotografía radica en la

---

<sup>119</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 76, 77.

relación que guarda la fotografía con las mujeres, mientras que en la segunda no existe esta relación, la fotografía no tiene referente en el mundo real.



"Aufklärung" como ilustración, es un concepto de la historia intelectual.

"Aufklärung" como reconocimiento, es una palabra del vocabulario militar.<sup>120</sup>

La voz narradora enuncia dos acepciones para la palabra alemana *Aufklärung*, el ya mencionado referido al concepto de la historia intelectual: Ilustración, y el que se introduce ahora sobre el reconocimiento militar. Dos usos que pueden hacerse de la misma palabra como los diversos usos que pueden hacerse del mismo conocimiento. La ilustración se transforma en reconocimiento cuando los militares se apropian de la *Aufklärung*, el conocimiento previsto para ayudar en la conservación de la arquitectura y la protección de la vida será usado por la guerra para los fines opuestos. Aparece aquí la antesala de la destrucción de la ilustración.

De la misma manera en que se relató el descubrimiento de Meydenbauer para representar la luz de la ilustración, en esta segunda gran inflexión de la película se

---

<sup>120</sup> min. 13:12.

narra cómo fue tomada la primer fotografía del campo de concentración en Auschwitz.

El reconocimiento aéreo. En Europa central, el cielo está por lo general nublado. Cielo despejado sólo treinta días al año. El 4 de abril de 1944 el cielo estaba sin nubes. Lluvias anteriores habían limpiado el polvo del aire. Aviones norteamericanos habían partido de Foggia, Italia y sobrevolaban puntos en Silesia: -fábricas de gasolina sintética y caucho- buna. Al aproximarse a las instalaciones en construcción de IG-Farben, un avión hizo una foto del campo de concentración de Auschwitz. La primer imagen de Auschwitz, tomada a 7000 metros de altura.<sup>121</sup>



---

<sup>121</sup> min. 13:37.

Este relato va acompañado de fotografías en blanco y negro sacadas de un libro que ilustran lo narrado por la voz: aviones militares vuelan el cielo sobre una fábrica, un mapa del recorrido que hicieron estos aviones, éstos tirando bombas, y la primera fotografía del campo de concentración de Auschwitz. Esta narración que cuenta cómo fue tomada la primera fotografía aérea del campo de concentración de Auschwitz, termina mostrando la imagen en movimiento de Farocki analizando dicha fotografía.



Las fotos, tomadas en abril de 1944 en Silesia fueron evaluadas en Medmenham, en Inglaterra. Los expertos descubrieron una central eléctrica, una fábrica de carburo en construcción y una fábrica para la hidrogenación de la gasolina. No tenían la misión de buscar el campo de Auschwitz, y por lo tanto no lo encontraron. Qué cerca está lo uno de lo otro: la industria, el campo de concentración.<sup>122</sup>

Se refuerza una de las tesis que hemos tratado anteriormente: sin saber no se puede ver nada y sin ver tampoco se puede conocer lo que aún no se sabe. Para ver en las imágenes y alcanzar algún conocimiento a partir de ellas debe haber necesariamente una interpretación y montaje.

---

<sup>122</sup> min. 14:33.



Farocki hace el gesto de medir con sus manos en un mapa la cercanía entre la industria y el campo de concentración, establece así una relación entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas, una relación dialéctica. Este acto de montaje con el que Farocki relaciona fuerzas contrarias es el punto de partida desde donde el autor se propone leer lo pasado.

Debido a que los pilotos de los aviones bombarderos tienen dificultad en determinar si han dado en el blanco y con qué resultado, se empezó en la Segunda Guerra Mundial a equipar a los bombarderos con cámaras fotográficas. La fotografía que conserva, la bomba que destruye, están ligadas ahora.<sup>123</sup>

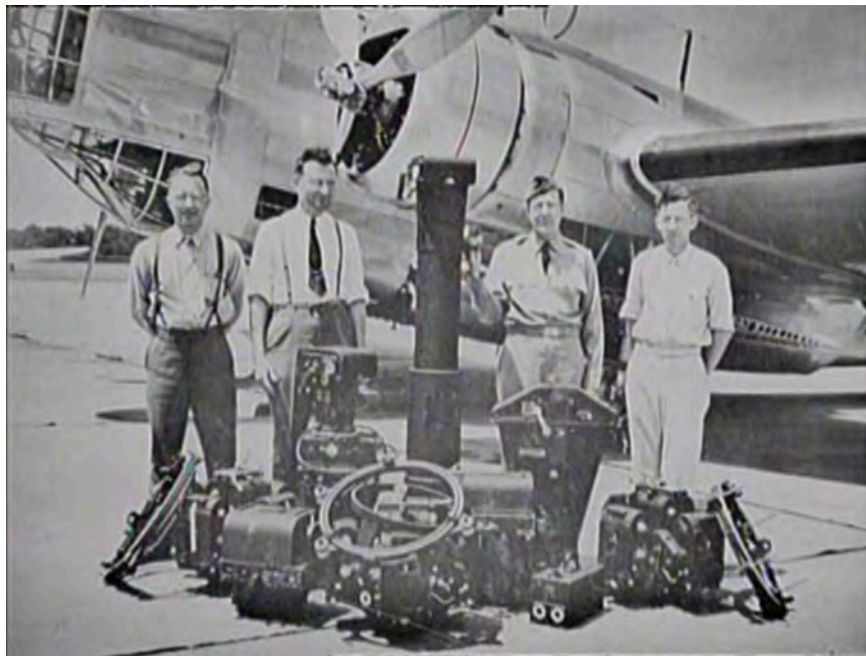


---

<sup>123</sup> min. 23:32.

Esta foto constituye un registro visual del trabajo de las fuerzas productivas en conjunto con el de las fuerzas destructivas. La apreciación visual de este acontecimiento va más allá de la simple verificación de los hechos narrados por la voz. Lo que se produce es un shock cognoscitivo, resultado de la visualización de esta relación dialéctica establecida por el autor; aquí el sentido viaja en múltiples direcciones insistiendo en la intrincada relación entre el conservar y destruir.

Los pilotos de bombarderos tuvieron el primer puesto de trabajo con una cámara para controlar la eficiencia.<sup>124</sup>

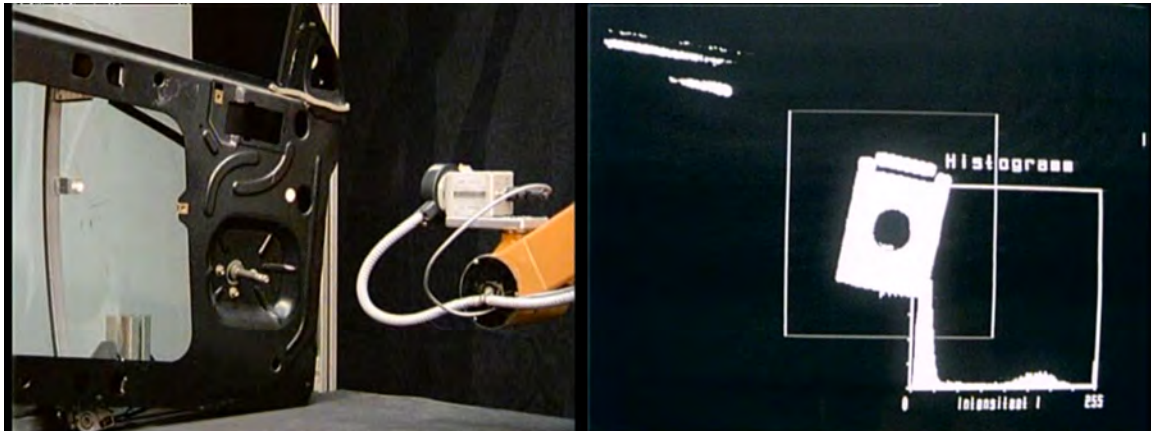


Apreciamos la fotografía en blanco y negro de cuatro hombres parados al centro de la imagen rodeados con sus medios de trabajo: frente a ellos un equipo fotográfico y a sus espaldas un avión militar. Corte. Vemos un brazo mecánico con una cámara montada en su punta recorrer la puerta de un automóvil que se está fabricando, lo captado por la cámara se traduce en información, en un histograma que verifica que las piezas hayan sido montadas correctamente.

---

<sup>124</sup> min. 23:53.





El corte directo une en la banda cinematográfica la fotografía en blanco y negro de los pilotos con la imagen en movimiento a color del brazo mecanizado con la cámara en la punta. Cada imagen representa objetos distintos, no comparten espacio, ni tiempo, ni forma pero son idénticas en tanto que muestran a las fuerzas productivas siendo evaluados en su proceso de trabajo por una cámara. En la primera imagen se muestra a los pilotos, proletarios de guerra rodeados de sus medios de trabajo, mientras que en la segunda no hay trabajadores, el proceso de producción se ha automatizado, la máquina emula la labor que hubiera hecho el ojo de un obrero.

En la industria automotriz sólo se encuentra gente trabajando cuando no queda más espacio para otras máquinas. Considerando la relación entre producción y destrucción, se podría pensar en la siguiente analogía: mientras en los países ricos las fábricas están cada vez más vacías, en los países pobres cada vez hay más personas que efectúan trabajos mecánicos. Y también las guerras tienen lugar cada vez más en los países pobres.<sup>125</sup>

Hay una relación dialéctica: la eliminación por un lado, la creación por otro. La guerra necesita de todas las fuerzas productivas para llevar a cabo la destrucción del sistema de producción del enemigo, ella incorpora y se adueña de todo lo que

---

<sup>125</sup> Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, op. cit. pp. 156-157.

le sea útil en sus afanes de eliminación, se sirve de la ciencia, de la técnica y de todo trabajo humano, por ello siempre va a la vanguardia en el desarrollo de tecnología, porque los afanes de dominación son más importantes que los del desarrollo común.

La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los *más* grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad.<sup>126</sup>

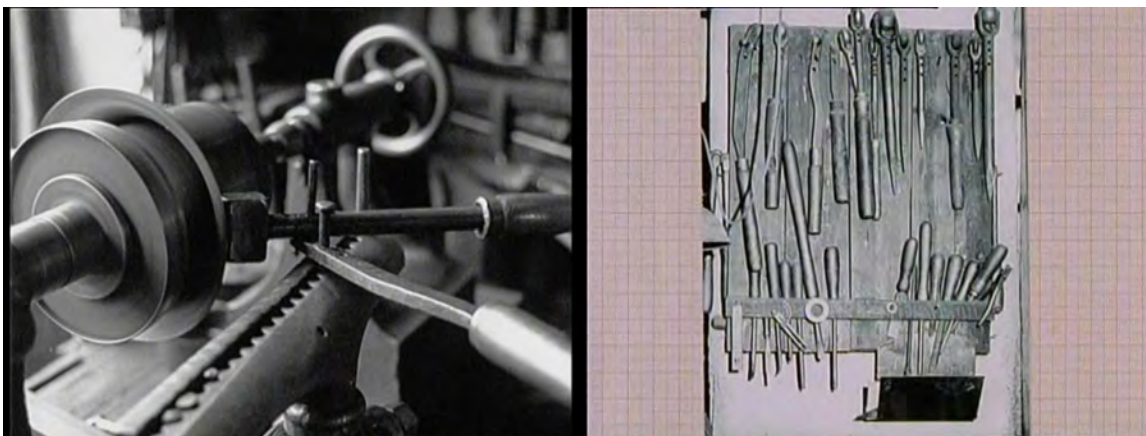
Un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían. La tecnología de guerra, ¿sigue siendo la precursora de las tecnologías no bélicas, como en el caso del radar, de la onda ultracorta, la computadora, el sonido estéreo, el avión turbopropulsado? Si fuera así, ¿debe seguir habiendo guerras para que haya avances tecnológicos o es suficiente con las guerras simuladas en los laboratorios? ¿Es posible que la guerra se subordine a otros intereses? ¿No será, como decía Brecht, que la guerra siempre encuentra una salida?<sup>127</sup>

Cuando el brazo mecánico con la cámara en su punta termina de revisar que todas las piezas de la puerta del automóvil estén montadas adecuadamente, aparece una leyenda que indica: “puerta en buen estado”, el ruido de la industria automotriz se para de golpe y sobreviene de nuevo una fotografía en blanco y negro:

---

<sup>126</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 96-97.

<sup>127</sup> Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 119.



El banco de un calderero. Las herramientas de calderería - mandriles.<sup>128</sup>

Farocki privilegia la discontinuidad propia de la técnica cinematográfica para causar estos choques entre imágenes y relatos diversos que en conjunto establecen relaciones. Con el corte directo Farocki establece otro enlace, la del trabajo industrial con el trabajo manual. La voz narradora cuenta lo que escribió Fritz Peters en 1982 al sacar las fotos de la calderería que se muestra en desuso:

Vi la nave de una fábrica, que a comienzos de este siglo debe haber dejado de tomar parte en el adelanto técnico.<sup>129</sup>

La imagen en movimiento irrumpe la fotografía fija, en la calderería vemos a un hombre trabajar una pieza de metal que gira en un torno, él presiona con sus herramientas el metal que está girando y le da forma cóncava a la pieza, puede apreciarse una gran destreza y habilidad en el trabajador.

La calderería tiene sus raíces en oficios artesanales de la antigüedad y de la forja de armaduras. Repujaban y cincelaban el metal con martillazos para darle forma. Con muchos millares de martillazos el calderero daba forma

---

<sup>128</sup> min. 25:28.

<sup>129</sup> min. 25:43.

cóncava a la chapa. [...] Máquinas de estampar y punzonar van a reemplazar ahora al calderero.<sup>130</sup>



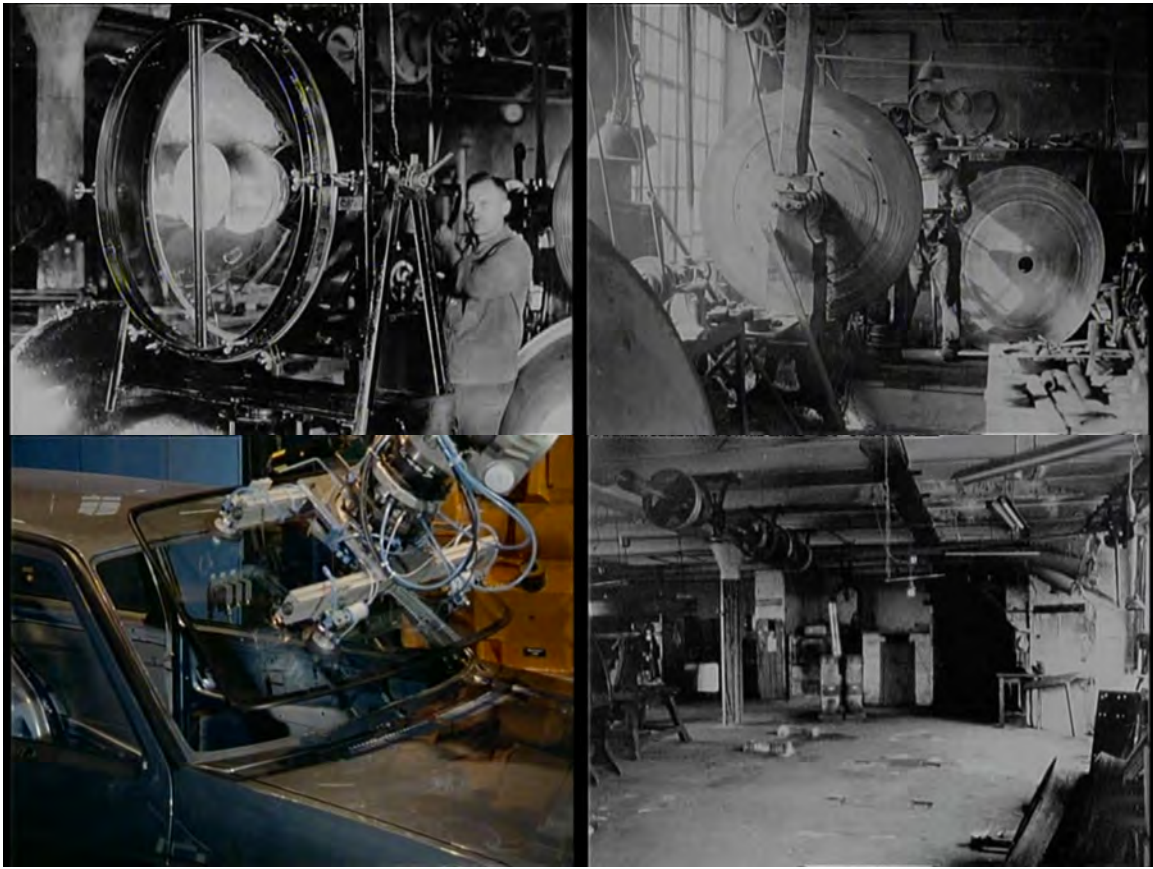
El contraste visual ocasionado por el montaje de la industria automotriz con el de la fábrica de calderos es revelador para el conocimiento, porque confronta dos estadios históricos de la producción material del hombre: la producción manual y la producción industrial. A diferencia de la industria automotriz que no tiene espacio para los trabajadores, en la calderería todo está dispuesto en función del calderero: el torno y las herramientas tienen forma para que el hombre pueda empuñarlas y manipularlas.

La fábrica Grasmé & Co. durante 60 años produjo jarrones, ollas, dedales, lámparas y otros objetos redondos y cóncavos semifabricados para la industria. En la Segunda Guerra Mundial se fabricaron las chapas más grandes, para reflectores que detectaban aviones en el cielo.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> min. 28:04.

<sup>131</sup> min. 30:01.



Estudiemus esta secuencia de imágenes que sucede en la banda cinematográfica. Las primeras dos fotografías representan la esperanza de la calderería de producir para la guerra. El flujo de fotografías en blanco y negro se interrumpe por la imagen en movimiento que muestra la industria automotriz automatizada. Un brazo mecanizado mide con un láser el lugar en la carrocería donde debe embonar el parabrisas del vehículo, luego en un solo movimiento con gran precisión, el gran brazo mecánico monta la pieza. Al terminar este movimiento hay un corte y aparece la fotografía en blanco y negro de la calderería desocupada.

La calderería trató de vivir de la producción de la guerra. La producción para la guerra es producción en masa y producción en masa significa el fin de las pequeñas empresas artesanales.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> min. 31:04.

Farocki sigue un desarrollo lógico en la elaboración de sus proposiciones, la cita anterior tiene una estructura de tesis, antítesis y síntesis con la que el autor construye el argumento de que la producción en masa significa el fin de las pequeñas empresas artesanales. Esto se confirma al observar que en la industria automotriz, que es producción industrial en masa, no interviene la mano del hombre en la instalación del parabrisas en la carrocería, tampoco en la revisión del correcto ensamblaje de piezas en la puerta del vehículo. Pero no en toda la película las tensiones entre tesis y antítesis llegarán a resolverse, en esto consiste la dialéctica en suspenso que conforma la imagen dialéctica, en volver perceptibles las tensiones entre los elementos confrontados que no llegarán a resolverse. El lector, al captar estas tensiones irresolubles podrá llegar a un entendimiento de lo compleja que resulta la situación que se presenta.

Aparece ahora en la secuencia fílmica una imagen que rompe con el tema que se venía desarrollando anteriormente, su función es la de anticipar lo que está por venir en la película. Interrumpe una fotografía en blanco y negro en que puede verse una montaña de bultos, canastos y objetos amontonados. Seis personas están sobre esta escalada de objetos, uno al parecer revisa lo que se encuentra en ella. La voz de la narradora continúa su relato sobre el destino de la calderería mientras esta imagen descontextualizada aparece en la pantalla:

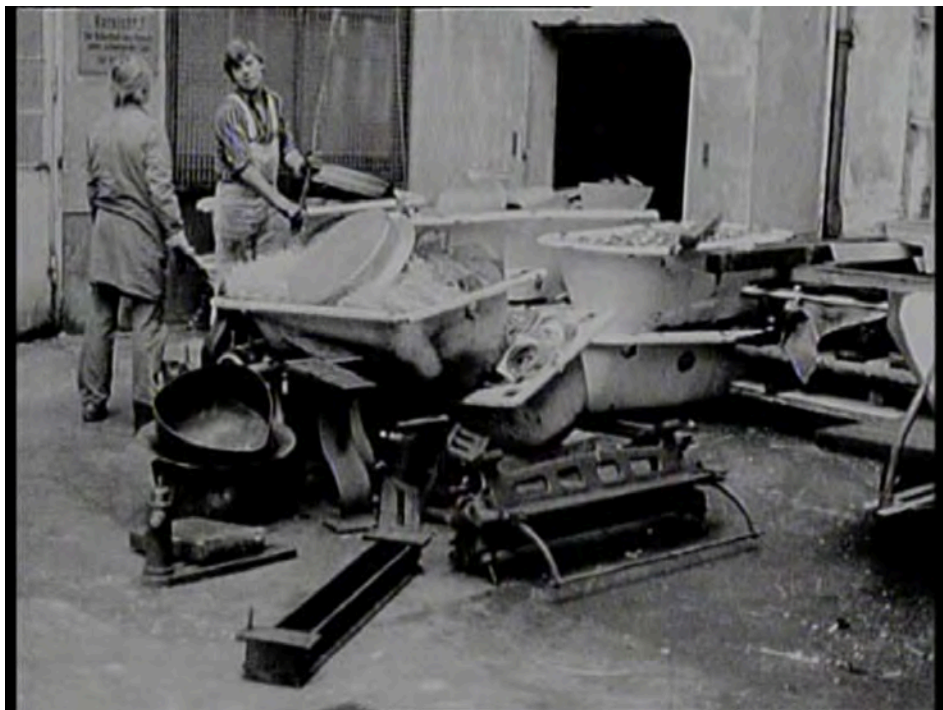
Con la producción en masa la mercancía se abarata y en el momento de la producción ya se encuentra casi en la basura.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> min. 31:21.



Las viejas herramientas que ya no están en uso, se deponen en el depósito de chatarra.<sup>134</sup>



---

<sup>134</sup> min. 31:30.

Qué similares son estas dos fotografías, en ambas lo que ya no está en uso se encuentra al centro y ocupa el mayor espacio en la imagen, lo que confiere a estos objetos un papel preponderante en la representación según las reglas de composición iconográfica. En este par de fotografías las personas no ocupan tanto espacio y por el lugar en que se encuentran en la imagen parecen representar un papel secundario. ¿Pero qué significado tiene la primera imagen? En este momento de la película aún no puede determinarse, pero por lo que dice al voz al momento en que aparece en pantalla, se puede tomar como ejemplo de cosas que van al depósito de chatarra, al no poder demostrar su utilidad.

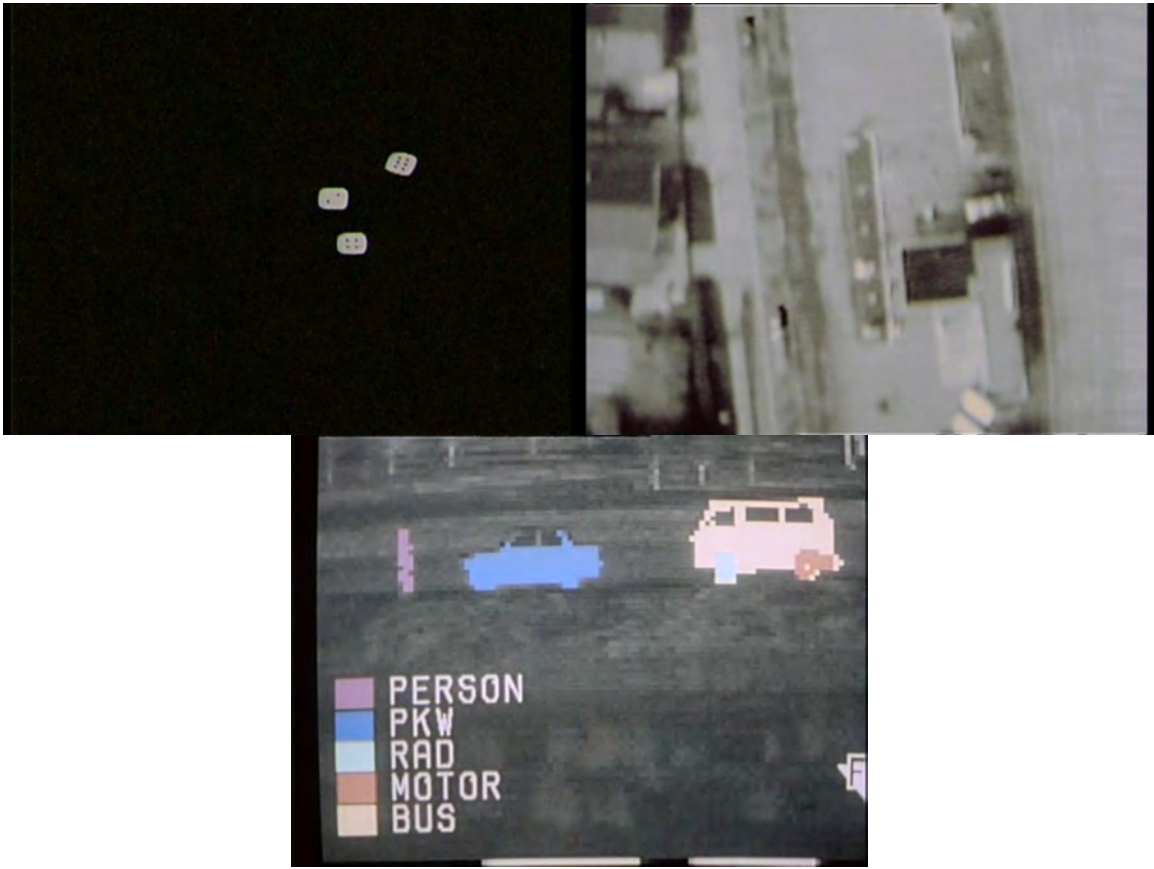
La obra de Harun Farocki ha sido considerada cine de ensayo, y como tal desarrolla argumentos y proposiciones de forma audiovisual. Analicemos la siguiente secuencia de imágenes que sigue un desarrollo argumentativo:

Los militares -aquí y en otras partes- están siempre tomando fotos del mundo y más de las que los ojos de los militares pueden analizar. Se está desarrollando un programa similar a un sensor óptico que puede contar los puntos de los datos. Más imágenes del mundo de las que los soldados pueden analizar. Se está desarrollando un programa que evalúa fotografías aéreas y que aísla objetos con movimiento propio, en este caso automóviles. Se están produciendo más imágenes, de las que los ojos de los soldados pueden consumir. Se está desarrollando un programa que identifica automáticamente vehículos y personas en imágenes infrarrojas.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> min. 31:43.





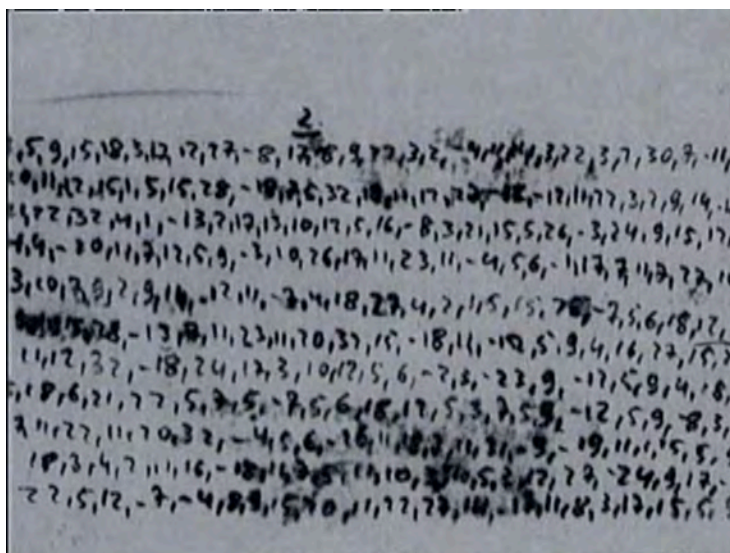
La guerra necesita de la producción en masa y el trabajo artesanal no puede abastecer la guerra, como lo comprobó la calderería. Por tanto, los soldados, que representan las fuerzas productivas no industriales, no terminan de analizar todas las imágenes del mundo que son tomadas para la guerra. Pero “la guerra posee una capacidad de inventiva increíble cuando se pone en juego su propia subsistencia”.<sup>136</sup> La narradora describe los nuevos dispositivos de visión que se han estado desarrollando –esta descripción aparece subrayada en la cita anterior– y posteriormente la imagen muestra el trabajo que realizan dichos dispositivos.

En esta secuencia de imágenes se aprecia de nuevo el recurso de montaje descrito anteriormente cuya función es la de anticipar la reflexión: se ha introducido un elemento desconocido en esta serie de fotografías. Salta a la vista

---

<sup>136</sup> Barbara Ehrenreich, *Blood Rites. Origins and History of the Passion of War*, Nueva York, 1997. Citada por Harun Farocki, en: *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 156.

que al momento que la voz describe los programas de reconocimiento visual que se han puesto en desarrollo –lo subrayado en la cita–, aparece la imagen de unos números escritos a mano uno tras otro, separados por comas y que en conjunto forman un párrafo. Para este momento del filme, el significado que puedan tener estos números o el lugar que ocupan en el montaje es desconocido.



Farocki interrumpe brevemente el seguimiento argumentativo que realiza al mostrar los tres dispositivos tecnológicos que cumplen funciones de reconocimiento visual, para mostrar la fotografía de estos números escritos en un papel. Esta interrupción, como dijimos anteriormente, tiene la función de anticipar la reflexión del público, es un recurso de montaje utilizado por el autor que repercute en la manera que la película construye su sentido. Primero aparece la imagen descontextualizada, irreconocible, provocando la extrañeza del espectador que la observa sin encontrarle aún un lugar específico en el montaje. Los espectadores deben tomar el riesgo y el valor de hacer conjeturas e inferencias de lo que aún no han terminado por comprender, pues en este esfuerzo reflexivo, cuando llega el momento en la película donde la imagen desconocida vuelve a aparecer en una configuración de montaje que permite su captación, el impulso reflexivo que la extrañeza había inoculado en el espectador lo impulsa a realizar el salto cognitivo que permite la construcción de sentido. La extrañeza de lo que no

ha sido comprendido debe despertar la curiosidad del público; en ellos se busca inocular una actitud reflexiva, para que al momento que lo incomprendido pueda ser aprehendido el espectador no dude en realizar un salto cognitivo y pueda de esta manera construir el sentido de la película.

Para introducir su siguiente reflexión, el autor une en continuidad narrativa dos imágenes de distinta materialidad pero que representan el mismo lugar. Primero observamos la fotografía de una mujer expuesta al centro de la imagen. Ella mira de reojo a la cámara que la fotografía con un gesto de extrañeza. Reconocemos que esta foto fue tomada en un campo de concentración por la muchedumbre alrededor de la mujer y principalmente por dos hombres que se observan a sus costados que portan la estrella amarilla con la que los nazis identificaron a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. La voz narradora pregunta:

¿Cómo comportarse frente a una cámara fotográfica?<sup>137</sup>



El dibujo que sucede a la fotografía nos presenta a un grupo de hombres armados y uniformados que se acercan a la llegada nocturna de un tren. El andén es alumbrado por muchas luminarias. La imagen forma parte de la portada de un libro que indica que lleva por título: *Concentration camp: Auschwitz* [Campo de concentración: Auschwitz].

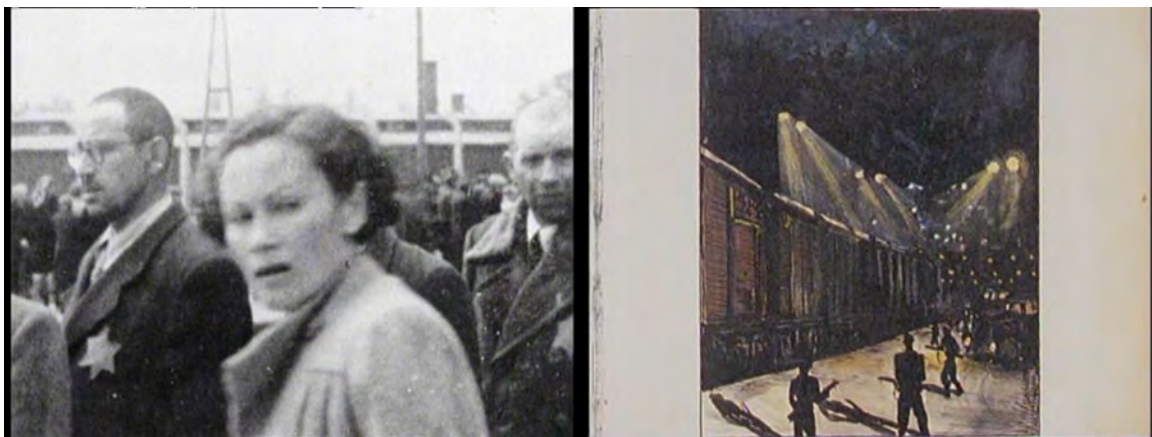
---

<sup>137</sup> min. 34:34.



"El primer pensamiento: ¿por qué tantos reflectores?, ¿se está rodando aquí una película?"<sup>138</sup>

El corte directo que une la fotografía de la mujer judía con el del dibujo de la llegada nocturna del tren a Auschwitz, aunado a las preguntas hechas por la voz narradora, crean el efecto de continuidad espacio temporal entre los elementos montados; casi como si la voz de la narradora enunciase el pensamiento de la mujer que se interroga por el lugar al que ha llegado.



¿por qué tantos reflectores?,  
¿se está rodando aquí una película?

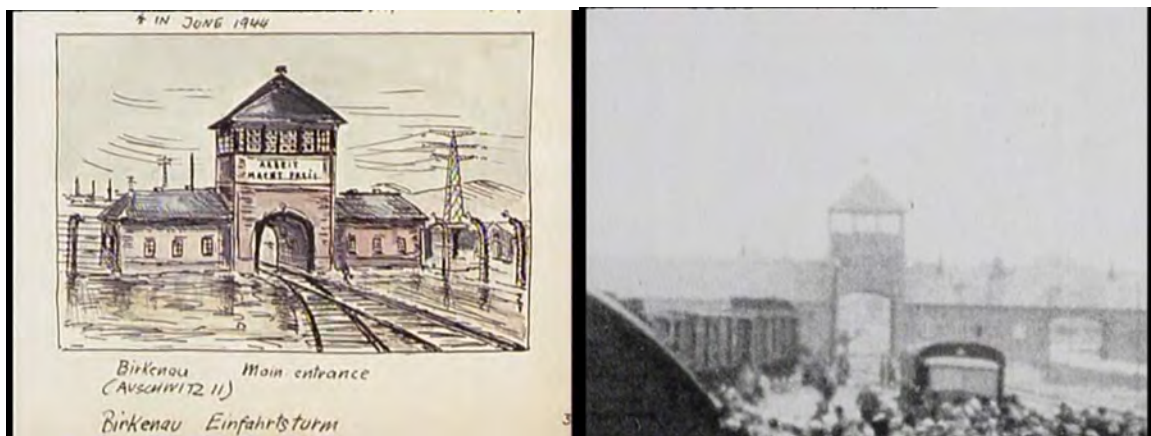
---

<sup>138</sup> min. 34:39.

Los dibujos de Alfred Kantor representan la realidad [...] Y debían sustituir las fotografías, como lo hacen los dibujos en los tribunales donde no está permitido fotografiar. Imágenes memorizadas de un lugar, del que no puede existir una transmisión a través de fotografías.<sup>139</sup>

Alfred Kantor guardó en su memoria los campos de concentración y así pudo hacer los dibujos de estas instalaciones de muerte que vemos en la película. Ilustraciones provenientes de la memoria gráfica que buscan tener un lugar en la memoria colectiva para que la barbarie no pueda ser olvidada, dibujos que combaten el olvido para que la historia y el tiempo se preserve en la memoria y el futuro no vuelva a repetir las atrocidades del pasado.

En el filme se suceden los dibujos de Alfred Kantor mientras la voz narradora los describe y relata una parte de lo que se vivió en el campo de concentración de Auschwitz. Como otro recurso de montaje se muestra primero el dibujo de Kantor e inmediatamente después, la fotografía en blanco y negro del mismo lugar. Se muestra gráficamente la fidelidad de los dibujos de Alfred, pues su representación es idéntica a la fotografía.



---

<sup>139</sup> min. 35:50.

Mientras se suceden intercaladas las fotografías del campo de concentración con los dibujos de Alfred, se describe la llamada sección de “efectos”:

Efectos - son las pertenencias de aquellos que llegaron al campo de concentración con vida o ya muertos, después de un viaje de muchos días en el vagón de carga. Desde que las autoridades fotografían, todo está acompañado de imágenes. Inclusive los crímenes propios. Un monte de imágenes crece al mismo tiempo que el de las actas.<sup>140</sup>



Veamos lo que ha podido desplegar el montaje: por un lado los dibujos de Alfred Kantor sirven a la memoria colectiva para dar a conocer lo sucedido en Auschwitz. Por el otro lado, observamos las fotografías hechas por la SS con las que contarían al mundo la manera en que exterminaron a los judíos y que finalmente no publicaron. El montaje continúa confrontando la visión del dominado con la visión del dominador. En esta secuencia se reconoce la fotografía que apareció casi al final del relato sobre la calderería donde la voz enunció: “Con la producción en masa la mercancía se abarata y en el momento de la producción ya se encuentra casi en la basura”. El pensamiento debe viajar a lo mostrado anteriormente en la película para percibir el vínculo entre las consecuencias de la producción en masa y los efectos de la guerra. Ambos fenómenos deponen de los

---

<sup>140</sup> min. 36:38.

medios de trabajo que resultan obsoletos tanto para los fines de producción como para los de la guerra. Los judíos llevados a los campos tuvieron dos caminos: trabajo forzado o muerte, quienes no eran llevados a las cámaras de gas constituían las fuerzas productivas de la SS, ellos representan las fuerzas productivas que depusieron sus pertenencias, herramientas de trabajo que no necesitarán más.

Esta foto la tomaron clandestinamente prisioneros desconocidos en Auschwitz. Querían divulgar la verdad sobre los campos de concentración.<sup>141</sup>



De hecho los nazis sacaron fotos de Auschwitz. No publicaron ninguna de ellas. Les pareció prudente, ocultar la verdad sobre los campos de concentración.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> min. 37:11.

<sup>142</sup> min. 37:21.



Farocki insiste en mostrar la visión del opresor contra la visión del oprimido, el autor expone los productos que cada uno obtuvo del uso de la técnica fotográfica en el mismo momento histórico. La mirada que dispuso de la cámara deja su huella en la fotografía, la imagen captada por los prisioneros judíos en el campo de concentración es borrosa, el horizonte se encuentra caído, esto revela las condiciones de clandestinidad en que fue hecha la toma: la foto se erige como un acto de resistencia. La siguiente fotografía fue tomada por el equipo de la SS, parece el fotograma de una película, en ella hay proporción, la línea del horizonte de la toma corresponde con el horizonte de la visión, los soldados de la SS se encuentran al frente y no se confunden con la gran masa de judíos que se forma detrás de ellos. Es una imagen que busca demostrar la supremacía de los nazis.

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, op. cit. p. 42.





Una mujer acaba de llegar a Auschwitz. La cámara de fotos capta su imagen en movimiento. El fotógrafo había montado su cámara, y cuando pasó la mujer, tomó una foto al igual que en la calle le hubiera lanzado una mirada porque es hermosa. La mujer sabe captar esta visión fotográfica con la postura de la cara y de los ojos, para no mirar directamente a quien la está mirando. En una avenida miraría de esa manera a un señor que le lanza una mirada, como de pasada hacia un escaparate, y con ese mirar indirecto trata de imaginarse a sí misma en el mundo de las avenidas, de señores y de escaparates, lejos de aquí.<sup>144</sup>

Con el análisis de la foto de la prisionera judía que mira indirectamente a la cámara, Farocki revela como diría Benjamin: “la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado su carácter de imagen”.<sup>145</sup> El gesto de la mujer que ha sido capturado e inmortalizado en la fotografía sólo es visible para quien cuestiona la imagen, para quien la observa cuidadosamente y busca ver algo más allá de lo evidente en la fotografía; lo inaparente. Esto no se revela a quien mira desinteresadamente, a quien no cuestiona su propio

---

<sup>144</sup> min. 38:01.

<sup>145</sup> Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” en: *Walter Benjamin Discursos interrumpidos*, Distrito Federal, Taurus, 1994, p. 67.

conocimiento sobre lo que observa. Sólo una mirada inquisidora, que se pregunta por lo que ve, podrá acceder al *inconsciente óptico*, de manera tal que este ver mejor que proporciona la reproducción fotográfica permita acceder a una visualidad existente pero no evidente en la imagen, capaz de abrir la brecha de la historia desde la trinchera de lo visual y llegar más allá de lo transmitido.

El campo, llevado por la SS, tiene que acabar con ella. Y el fotógrafo, que capta su hermosura y la eterniza, es también de la misma SS. ¡Cómo forman un conjunto, el conservar y destruir!<sup>146</sup>

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Ahí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica.<sup>147</sup>

La SS tomó estas fotos<sup>148</sup>.



---

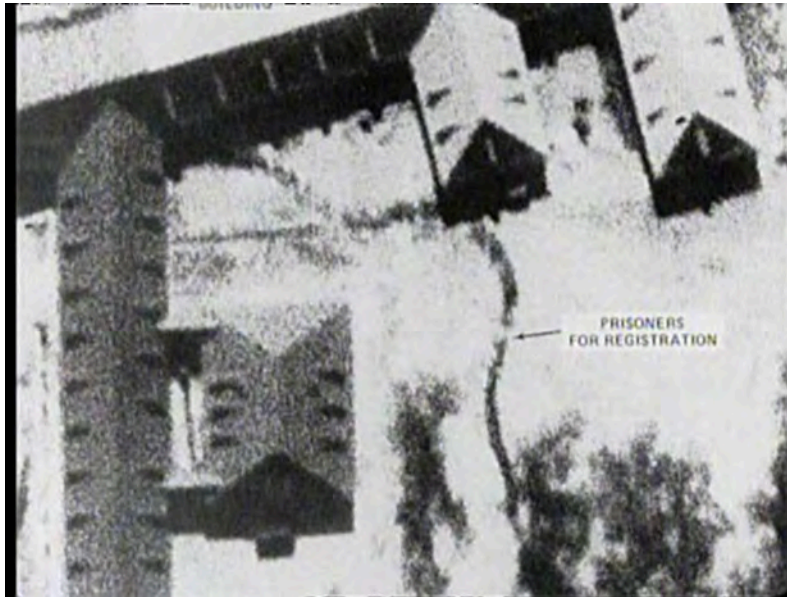
<sup>146</sup> min. 38:53.

<sup>147</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 478.

<sup>148</sup> min. 40:47.

Farocki pasa las páginas del libro *The Auschwitz album* y cuando aparece la fotografía de la mujer judía que mira indirectamente a la cámara, el autor tapa con su mano el rostro de la mujer que buscaba ver sin ser vista. Este gesto del autor nos revela su postura respecto del análisis y exposición de las imágenes de las víctimas que él hace en su película. Al tapar a la mujer, el cineasta restituye el derecho de ella a no ser vista, de ocultar su identidad.

Las fotos aéreas muestran a las víctimas desde una distancia de 7000 metros. En el grano de la fotografía encuentran una protección de su personalidad.<sup>149</sup>



*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* se erige como una crítica a la violencia que puede ser leída en las imágenes del mundo, pero en ningún momento de su ensayo audiovisual Farocki muestra los crudos efectos de la violencia, no es de su interés provocar con su exposición el sensacionalismo, sino ocasionar en su público un shock cognoscitivo que les permita imaginar la

---

<sup>149</sup> min. 40:59.

violencia que existe y es real, y por cuya causa existen las imágenes que se nos presentan en el filme.



Con la observación de la producción material, en este caso la producción de imágenes, se hace presente la lucha de clases. Hemos visto cómo la incorporación de tecnologías con procesamiento de imágenes en la producción industrial ha desplazado al hombre de sus puestos de trabajo, y cómo la guerra hoy día puede planearse y ejecutarse tranquilamente desde la seguridad de un escritorio. La cuestión sigue siendo la misma: víctima y victimario, opresores y oprimidos, ¿a quién sirve esta técnica?

Los nazis no notaron que se estaban fotografiando sus crímenes. Los norteamericanos no notaron que ellos eran los que estaban fotografiando. Tampoco las víctimas notaron algo. Registro como en un libro de Dios.<sup>150</sup>

La tarea de Benjamin para redimir el lenguaje de su propia penumbra se encuentra en la labor del crítico y, de manera particular, en la tarea del traductor. Es él quien en el ejercicio de la traducción recupera astillas de un universo mesiánico, es decir, un lenguaje puro del Creador. De ahí que Benjamin nos describa con toda claridad en su

---

<sup>150</sup> min. 01:06:57.

ensayo “La tarea del traductor” la urgencia inminente de la traducción con miras a la redención misma de todo lenguaje.<sup>151</sup>

Farocki se dio a la tarea de estudiar el registro fotográfico aéreo que realizaron los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial. Al analizar estas imágenes y exponerlas en su película puede decirse que este cineasta realizó la tarea del traductor que Benjamin confirió a este personaje para redimir el lenguaje. Como todos los objetos del mundo, según Benjamin, las fotografías aéreas tomadas por los Aliados también poseen un lenguaje, éste en su momento fue utilizado con fines de reconocimiento militar, un uso instrumental y enajenado del lenguaje que no corresponde con los fines propios del lenguaje.

La discontinuidad propia de la técnica audiovisual es aprovechada por Harun Farocki en este ensayo fílmico y es así es como eleva esta técnica al nivel de un lenguaje, porque permite que el mismo audiovisual hable de su naturaleza lingüística al mismo tiempo en que realiza la exposición histórica. La voz narradora cuenta el procedimiento que hacían los nazis para llevar a los judíos a las cámaras de gas y la manera en que eran exterminados, mientras vemos en pantalla las fotografías aéreas del campo de concentración de Auschwitz que hacen el recorrido narrado por la voz. Corte. Vemos a Farocki analizar minuciosamente estas imágenes con un cuentahílos, lo que nos habla, como ya lo hemos dicho antes, de la investigación que constituye este producto audiovisual. Corte. Aquí la discontinuidad entra con toda su fuerza y rompe toda relación con el tema tratado para añadir un motivo metalingüístico, esto es, la imagen en movimiento del Centro de Investigación Costera de Hannover que al inicio del filme nos habló metafóricamente del ejercicio de pensamiento que busca provocar la película en su público. Lo que se nos muestra es el paso de la inactividad a la acción de la maquinaria que provoca el impulso del agua para crear las olas artificiales. Esto lo

---

<sup>151</sup> Esther Cohen “Lenguaje”, en: *Glosario Walter Benjamin conceptos y figuras, op. cit.*, p. 118.

percibo como una interrupción hecha por el cineasta para invitar nuevamente a su público a reflexionar.



Los aviones norteamericanos fotografiaron Auschwitz, pero no atacaron el lugar. Ni la vía férrea que llevaba al campo. Ni la casa del comandante. Ni la valla eléctrica. Ni el paredón de ejecución entre el bloque 10 y el 11. No bombardearon las cámaras de gas.<sup>152</sup>

Funcionarios judíos se dirigieron a Londres y Washington, pidiendo que bombardearan las vías férreas que llevaban al campo. Benjamin Azkin del Comité judío de fugitivos de guerra escribió que el bombardeo de las cámaras de gas iba a representar "la mayor y única señal palpable de indignación, producida por la existencia de este calvario." Militares y políticos de los Estados Unidos se negaron a bombardear las vías de acceso a las instalaciones de la muerte. Dijeron que no podían fraccionar las fuerzas y que para ayudar a los judíos era importante ganar la guerra lo más rápido posible.<sup>153</sup>

Al reconocer en las fotografías aéreas el registro hecho como en el libro de un Dios, Harun Farocki restituye el verdadero lenguaje de estas fotografías, consigue

---

<sup>152</sup> min. 01:08:06.

<sup>153</sup> min. 01:08:47.

que éstas vuelvan a hablar en el lenguaje puro del Creador, es decir, que comuniquen su verdadera entidad espiritual. El lenguaje redimido de estas imágenes aéreas nos habla en este registro hecho como para un Dios, de manera que el hombre puede verse a sí mismo desde la perspectiva del Creador, como si pudiera leerse fuera de sí mismo. Lo que verdaderamente comunican estas fotografías es la crueldad e indiferencia del ser humano ante el sufrimiento de sus congéneres, la manera en que el ser humano es capaz de utilizar toda su maquinaria tecnológica, todas sus fuerzas productivas y todo el conocimiento del que puede servirse para destruir y dominar a otros seres humanos.

Farocki escribe "*DEN ZUGANG BLOCKIEREN!* [¡BLOQUEAR EL ACCESO!]" en la página de un libro que parece ser el de las ilustraciones hechas por Alfred Kantor del campo de concentración de Auschwitz. Cuando esto sucede, la voz narradora habla, lo que rompe con lo que hasta el momento habíamos visto en toda la película, excepto en la secuencia introductoria que muestra el Centro de Investigación Costera de Hannover; que la voz únicamente se hacía presente cuando en pantalla veíamos imágenes fijas. Esta diferencia formal en la relación imagen-sonido provoca una diferencia semántica en la manera en que son leídas las dos tomas que acompañan lo enunciado por la voz:

En 1983, cuando en la RFA [República Federal de Alemania] se quiso aumentar el armamento atómico, Günter Anders recordó el "no-bombardeo" de Auschwitz y exigió: La realidad tendría que comenzar.<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> min. 01:09:45.



"La realidad tiene que comenzar. Esto significa: el bloqueo del acceso a las instalaciones de la muerte, que continúan existiendo, tiene que ser también continuo. Destruyamos la posibilidad de tener acceso a estos instrumentos." A los cohetes atómicos.<sup>155</sup>

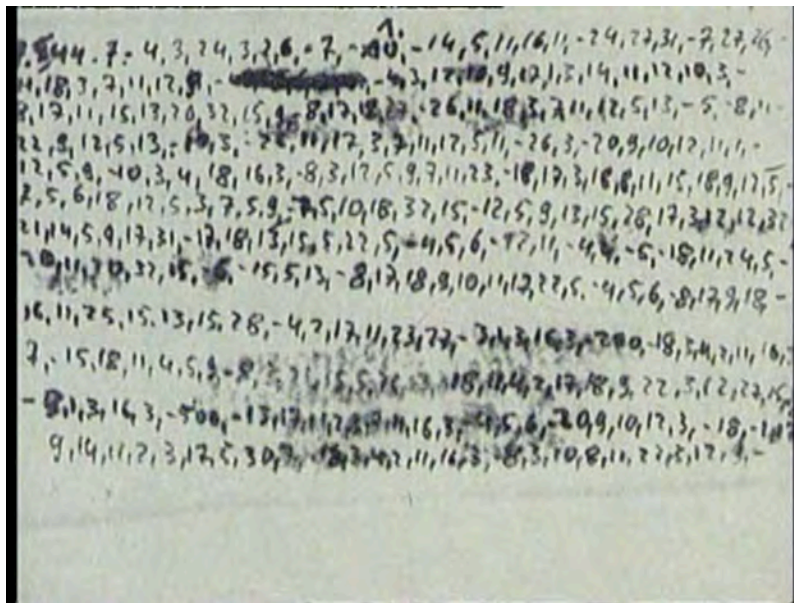


---

<sup>155</sup> min. 01:09:57.



La diferencia formal mencionada anteriormente respecto la voz y la imagen tiene una función metalingüística; reforzar la distancia que hay entre el ensayo audiovisual y el público que lo mira. El audiovisual se muestra como audiovisual y el lenguaje se comunica a sí mismo, pero más allá de la auto referencialidad, esta distancia que el ensayo fílmico traza ante su público lo obliga a situarse frente a su realidad, a tomar posición, porque todos los temas tratados en *Imágenes del mundo...* son cosas que han pasado y pasan en el mundo: la guerra, la violencia, la opresión son reales ¿y cómo actuamos nosotros ante ello? Hay un cuestionamiento con una fuerte carga política hecho por el autor a su público en este momento de la película.



Una vez más números. Estos números son mensajes codificados de prisioneros de Auschwitz que pertenecían a un grupo de resistencia. Acordaron un levantamiento. El 7 de octubre de 1944 los hombres del comando especial atacaron a los guardias de la SS con martillos, hachas y piedras. Con cargas explosivas de pólvora que las mujeres habían sacado de contrabando de la fábrica de municiones "Union", prendieron fuego a un crematorio. Ellos lograron lo que la gigantesca máquina de guerra de los Aliados no

pudo conseguir; anularon una instalación de la muerte. No sobrevivió ninguno de los insurgentes. En la imagen aérea se puede constatar la destrucción parcial del crematorio número 4. La desesperación y una valentía heroica, convirtieron estos números en una imagen.<sup>156</sup>



Observamos de nuevo los números que aparecieron anteriormente en el filme descontextualizados, al momento en que se realizaba la descripción de los dispositivos de la visión. Nuevamente el espectador debe recordar dónde vio antes esta imagen. La existencia de estos números es resultado de la resistencia que opusieron las víctimas del holocausto ante los crímenes que los nazis ejercieron sobre ellos. En la historia en que toman parte estos números, al igual que en el montaje en que aparecieron éstos por primera vez en la película, debían pasar inadvertidos, al lado de las formas más sofisticadas e indignantes de sojuzgamiento humano.

Además de la barbarie inscrita en las imágenes del mundo que dan cuenta de los crímenes perpetrados por lo nazis y la complicidad de los Aliados que no tuvieron la menor intención de ayudar a las víctimas del Holocausto, en el registro del libro de Dios también puede leerse que ante al abandono, frente a la violencia, la

---

<sup>156</sup> min. 01:10:47.

opresión y el desprecio jamás antes visto del ser humano hacia sus semejantes, también existe la inagotable fuerza de resistencia que la humanidad es capaz de demostrar en los momentos de su mayor crisis.

*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* constituye la exposición audiovisual de los logros de una investigación materialista que se pregunta por la manera en que ha sido incorporada la creación y estudio de las imágenes en los procesos de producción del ser humano. Para abordar la cuestión, Harun Farocki realiza un procedimiento dialéctico de montaje, él confronta imágenes de distintas materialidades y temporalidades, y realiza la narración de breves momentos en la historia donde tomó parte el estudio de las imágenes para dar lugar a la crítica a la violencia que subyace a la producción material de la humanidad.

El objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia.<sup>157</sup>

El filme inicia con el relato sobre el descubrimiento de la fotogrametría por Meydenbauer. Este momento representa un punto de inflexión en la historia del estudio de las imágenes porque por primera vez se incorporó el registro fotográfico y con ello el inconsciente óptico, en el estudio de la realidad. El descubrimiento de la fotogrametría, que representa la posibilidad de estudiar la realidad a través de las imágenes en la seguridad de la mesa de trabajo, constituye la primer tesis de la investigación materialista de Farocki: la *Aufklärung* como una expresión de la luz de la ilustración es un conocimiento que contribuye a salvaguardar la vida de los seres humanos.

Conforme avanza el filme se muestran procedimientos técnicos y manuales a través de los cuales el ser humano llevó a cabo la producción y estudio de imágenes. Así se dan a conocer los múltiples aportes de la fotogrametría en la

---

<sup>157</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes, op. cit.*, p. 478.

actualidad, aparecen los usos que la guerra dio a este conocimiento pues lo llevó a su punto más álgido de desarrollo técnico. Aparece entonces la antítesis de *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*, la *Aufklärung* como el reconocimiento militar, aquí el saber por el estudio de las imágenes se pone al servicio de la guerra y el descubrimiento nacido para conservar la vida de las personas trabaja ahora en su destrucción.

El desarrollo de la película consiste en contrastar tesis y antítesis en un procedimiento dialéctico que se materializa y visualiza en el montaje cinematográfico. Con el recurso fílmico de la voz en *off*, Farocki narra las historias que circunscriben las imágenes que nos muestra en pantalla y luego las confronta contra su opuesto, algunos de los contrastes que podemos apreciar son los de: producción/destrucción, conservar/eliminar, producción manual/producción automatizada, visión del opresor/visión del oprimido, etcétera. Esto constituye un procedimiento dialéctico porque se aborda el mismo asunto, en este caso la *Aufklärung*: el conocimiento por el estudio de las imágenes, desde distintos puntos de vista, cada uno de ellos representado por las diversas formas en que se ha realizado el estudio de las imágenes.

Una red de significados se construye en este ensayo audiovisual, aquí se establecen relaciones entre una imagen con las que le anteceden y suceden inmediatamente en el montaje, así como con las demás que no le suceden y anteceden inmediatamente. En este análisis se explica un recurso de montaje que tiene como finalidad anticipar la reflexión del público y exige del espectador realizar un trabajo de memoria a corto plazo, al tener que relacionar imágenes de lo que se ve en un momento con lo visto anteriormente en el filme.

Hay un elemento del que no se ha hablado antes en este trabajo, el cual merecería un estudio más detallado que ahora no puedo permitirme, se trata de la música. En algunos momentos del filme se puede escuchar una música muy sutil que aparece momentáneamente para luego desaparecer, ella nunca se muestra

como un elemento preponderante sino que llega para intensificar las emociones artísticas de la película. Es un recurso estético que aparece cuando el montaje establece relaciones entre los elementos que confronta, en situaciones donde el espectador debe realizar inferencias para construir el sentido de lo que está observando, la música, junto con la narración hecha por la voz y la duración de las imágenes en pantalla, que también cumplen una función esencial, impulsan emocionalmente el trabajo de reflexión que debe realizar el público al observar *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*.

En el proceso de comunicación de la historia, tanto quien investiga y expone lo pasado como quien lo recibe debe hacer un trabajo de interpretación crítico. Harun Farocki busca provocar esta actitud reflexiva en su público, él necesita que sus espectadores realicen un esfuerzo cognitivo para que puedan ver más allá de lo mostrado en pantalla. El inconsciente de la historia, objeto de la historiografía materialista para Benjamin, no aparece desinteresadamente, la historia que Farocki expone con su película algo que se encuentra fuera de las imágenes que él utiliza en su montaje, ellas sirven como elementos provisionales para volver visible la compleja red de relaciones que se esconden detrás de los acontecimientos históricos.

Esta película no cierra su sentido, al contrario, da libertad a cada espectador de formar su propio criterio y opinión de lo mostrado. No existe una única y correcta lectura para este tipo de producciones fílmicas consideradas ensayos audiovisuales; dependiendo de su contexto socio histórico y agudeza interpretativa, cada espectador podrá hacer lecturas diferentes de la misma película. Esto es resultado del procedimiento de montaje dialéctico el cual no sintetiza las tensiones, sino que permite su captación en complejidad, despliega no sólo un trazo a partir de la colisión entre contrarios sino como una explosión, el sentido viaja en múltiples direcciones.

La síntesis que se esperaría resultase de un procedimiento dialéctico, según un entendimiento muy elemental de la dialéctica, debería terminar con una síntesis, la cual nunca aparece en la película, al menos no sintéticamente, a pesar de que el procedimiento que el filme ha seguido en su montaje es dialéctico. Lo que se nos revela del enfrentamiento entre la luz de la Ilustración y su autodestrucción es una constelación, tensiones imposibles de sintetizar pero que al percibir las en su complejidad despliegan un concentrado de tiempo histórico que revelan lo que podría llamarse una imagen de la historia, una imagen dialéctica. En el caso particular de esta película, de esta imagen dialéctica, lo que ella nos revela es la historia de las formas en que el hombre ha llevado a cabo el estudio de las imágenes y con ellas el ejercicio de la violencia con fines de dominación.

El trabajo de Farocki realiza una crítica a quienes se han aprovechado del conocimiento por el estudio de las imágenes y han hecho de este saber una herramienta de destrucción al servicio de la guerra, y con la misma intención han creado dispositivos de visión cuya utilidad revela la opresión que son capaces de ejercer tales tecnologías. Esta crítica aparece como resultado del proceso de comunicación en que interviene este producto audiovisual, la crítica es resultado del trabajo conjunto entre el autor y su público, el primero construye las proposiciones y reflexiones audiovisuales, mientras que el segundo las descubre y actualiza en el presente en que consume la obra.

La exposición materialista de la historia conlleva una crítica inmanente al concepto de progreso. El materialismo histórico apoya su proceder en la experiencia, en el sano sentido común, en la presencia de espíritu y en la dialéctica.<sup>158</sup>

Desde su postura ética (antinihilista), estética (dialéctica) y epistémica (materialista), Harun Farocki reconstruye una pequeña parte de la historia, una historia escondida tras las imágenes del mundo que no ha sido contada. Las imágenes guardan en su interior un conocimiento latente, un saber inconsciente

---

<sup>158</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 478.

que sólo se revelará a quien conozca, sepa ver y leer en ellas, es decir, a quien tenga conocimiento por el montaje e interpretación de las imágenes. En su película, Farocki ha hecho hablar a las imágenes para que nos cuenten sobre la barbarie perpetrada por los seres humanos que ellas han atestiguado.

Harun Farocki cumplió con la exigencia hecha por Benjamin de permitir la comprensión marxista de la historia a través de su captación plástica al retomar el principio de montaje dialéctico. El autor y productor checo alemán también restituyó, al menos en su trabajo, el potencial crítico del cine al liberar a la técnica audiovisual de su uso enajenado al servicio del aletargamiento propiciado por la industria del espectáculo y confiriéndole un uso revolucionario, al transformar la técnica audiovisual en un verdadero lenguaje, en un espacio capaz de realizar el método materialista de reconstrucción y exposición histórica de la imagen dialéctica que persigue el despertar de las conciencias.

## CONCLUSIONES

Amable lector, le agradezco por haberse tomado el tiempo de leer las páginas de esta tesis, que representan la culminación del trabajo de más de tres años de investigación. Espero que este estudio haya contribuido positivamente con algún conocimiento nuevo, el despertar de alguna curiosidad o el fomento a su pensamiento crítico.

Me llena de alegría haber llevado a buen puerto este estudio que por momentos pensé que naufragaría. Para mí, la realización de este proyecto fue invaluablemente enriquecedora porque, a pesar de lo difícil que resultó acercarme al pensamiento del filósofo judeo alemán Walter Benjamin, a sus planteamientos teóricos y metodológicos, que al final de la elaboración de esta investigación aún me resultaban confusos y contradictorios; pude finalmente resolver mis dudas y encontrar en ellos el respaldo intelectual desde el que quiero realizar mi quehacer como profesionalista del estudio de la comunicación humana.

Como lo mencioné, lo más difícil en la realización de esta investigación fue el asentamiento teórico, el cual dimana prácticamente en su totalidad del pensamiento de Walter Benjamin. Como se sabe, la obra de este autor es fragmentaria, inconclusa y profundamente filosófica, y para llegar al entendimiento de conceptos medulares como el de imagen dialéctica, lenguaje, despertar, montaje, trapero, etc., tuve que hacer un largo recorrido por las obras más destacadas de este autor, así como asistir a conferencias y cursos que tuvieran como objeto de estudio el pensamiento del autor judeo alemán. Este arduo trabajo apenas fue suficiente para conocer un poco el pensamiento del autor del *Libro de los Pasajes*.

Estoy convencido de la necesidad de llevar al nivel de la práctica el conocimiento de Walter Benjamin, pues resulta verdaderamente iluminador para el entendimiento de nuestra sociedad contemporánea e invaluable por su orientación



con miras a la redención de nuestra sociedad capitalista que se encuentra sumergida en una inocultable crisis. Para la filosofía marxista lo esencial es que el conocimiento sea llevado a la práctica con el objetivo de transformar el mundo. Nuestra sociedad, la sociedad mexicana está bajo el azote de la violencia, la injusticia, la impunidad, la corrupción, y para recuperar la justicia y la paz necesitamos comenzar con un proceso revolucionario de transformación de las condiciones socio históricas que vivimos, lo cual no significa necesariamente el inicio de una contienda armada.

La comunicación de la historia puede convertirse en un acto revolucionario cuando apunta a despertar la conciencia de los participantes en el proceso de comunicación. Para la historiografía materialista el conocimiento por el pasado debe estar en función de servir a las necesidades del presente crítico que rememora los acontecimientos de antaño. Esta perspectiva epistemológica rechaza las verdades atemporales, la idea de que se puede llegar a un entendimiento absoluto de los hechos históricos, pues éstos nunca se nos manifiestan tal cual ocurrieron, sino a través de un acto de memoria, de un proceso psíquico que reconfigura en una forma de lenguaje los sucesos del pasado y éstos aparecen siempre bajo las condiciones históricas y sociales determinadas por el presente desde donde se recuerda la historia.

La imagen dialéctica es el método de indagación y exposición histórica propuesto desde una visión materialista, que problematiza el inevitable anacronismo en que se sostiene toda reconstrucción histórica y se sirve de ello para apostar por una verdadera lectura crítica de los sucesos pasados. La imagen dialéctica circunscribe un método que implica la realización de una arqueología material, ella va en busca de los fragmentos olvidados por la Historia Universal, los cuales conservan un conocimiento latente sobre los hechos pasados que no han sido contados en el discurso oficial, pero pueden ser descubiertos por quien realiza un trabajo de memoria.

Para extraer la memoria que conservan los fragmentos olvidados del pasado es necesario realizar un trabajo de interpretación y montaje. Benjamin exigió recuperar el principio de montaje dialéctico para la escritura histórica, que es dialéctica del desmontaje y remontaje. Desmontaje de los fragmentos olvidados de la historia, su extracción de la basura en la que se encuentran y su remontaje en una nueva escritura de la historia, en relación con otros elementos que al ser confrontados, relacionados, arrojan un conocimiento nuevo sobre el pasado que no hubiera podido desplegarse a partir de su singularidad, sino únicamente como producto del acto de montaje.

La exposición de los resultados de una investigación materialista de la historia forman la imagen dialéctica, su estructura es el de una constelación cargada de tensiones, producto del procedimiento de montaje dialéctico que ha confrontado elementos diversos, ha hecho colisionar tiempos heterogéneos para construir una imagen de la historia. Las tensiones, los vínculos, los contrastes aparecidos entre los elementos confrontados que integran el montaje no llegan a sintetizarse nunca pero vuelven manifiesta la complejidad que los relaciona. A estas tensiones irresolubles es a lo que se le llama una dialéctica en suspenso, una dialéctica en estado de detenimiento, ella muestra la complejidad y las contradicciones inherentes a todo proceso histórico en la constelación cargada de tensiones, producto del montaje dialéctico.

La imagen dialéctica constituye el fenómeno de la aparición en que se realiza la exposición materialista de la historia. Como dijo Benjamin: “la historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de “tiempo del ahora””.<sup>159</sup> La exposición materialista de la historia se piensa como una imagen porque aparece momentáneamente en un instante de nuestro presente, se sostiene en una forma de lenguaje y ofrece a quienes la perciben un conocimiento a modo de relámpago para finalmente desaparecer.

---

<sup>159</sup> Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos, op. cit.*, p. 51.

El objetivo general de esta tesis de investigación fue comprobar si la técnica audiovisual constituye efectivamente un lenguaje capaz de llevar a cabo un proceso revolucionario de comunicación, que permitiese la articulación de imágenes dialécticas. Puede decirse que la existencia de un lenguaje audiovisual es sólo una posibilidad que tiene la técnica audiovisual, cuando se realiza emancipada de su utilidad burguesa, libremente, sin estar al servicio de la industria del espectáculo, cuya finalidad es la obtención de un bien económico y no la comunicación de contenidos espirituales.

La manera en que la técnica audiovisual puede sustraerse de su uso enajenado al servicio de la industria del cine y convertirse en un verdadero lenguaje es a través de la transformación de su propio proceso de producción. No se puede transformar el tipo de contenido producido si no se modifica el proceso de producción, pues éste determina invariablemente un uso específico de la técnica y el tipo de productos que de ella se obtienen. Esta cuestión se resuelve al poner como punta de lanza del proceso de producción audiovisual el principio de montaje dialéctico; este procedimiento restituye el potencial crítico del cine, pues fomenta su naturaleza discontinua, rompe con la ilusión del cine como espejo de la realidad y permite la realización del método materialista de reconstrucción histórica de la imagen dialéctica.

El potencial crítico que tiene el lenguaje audiovisual para constituirse como un espacio en el que pueda realizarse un estudio materialista de la realidad, así como un lugar para llevar a cabo la reflexión y discusión de ideas, ya ha sido puesto en práctica por algunos productores y cineastas. El cine ensayo es una tendencia entre los productores de cine documental que se caracteriza por el rechazo a las pretensiones de totalidad que por inicio motivaron a los documentalistas que creyeron en la reproducción de la imagen en movimiento como un índice objetivo e histórico de la realidad. Puede hacerse un símil entre los documentales expositivos y la Historia Universal pues ambos pretenden abarcar una totalidad

con su estudio, algo que resulta imposible dadas las propias limitaciones del ser humano.

El cine ensayo tiene el objetivo de abordar una cuestión y esclarecerla con un ejercicio argumentativo. Para que la práctica fílmica se constituya verdaderamente como un estudio materialista, debe realizarse bajo el principio de montaje dialéctico. Este procedimiento multiplica los puntos de vista sobre la cuestión que el cine ensayo busca esclarecer, permite a los receptores del producto audiovisual formar su propio criterio y darles libertad para que adopten una postura crítica frente a lo que se les expone. Tanto el cine ensayo como la imagen dialéctica constituyen una crítica a la historia, una interpretación de lo que ha sido, y que al proceder dialécticamente, manifiestan a su objeto de estudio desde distintas perspectivas, en una configuración dispuesta por el montaje que arroja luz a sus puntos más críticos.

En la obra de Harun Farocki encontré cómo este autor pudo resolver en la práctica los planteamientos teóricos y metodológicos propuestos por Walter Benjamin y realizar así un proceso revolucionario de comunicación. Cabe preguntarse para futuras investigaciones ¿cómo resuelve Farocki en cada uno de sus trabajos, el problema de realizar el método marxista de reconstrucción y comunicación histórica en la técnica audiovisual?, ¿qué pasa en la serie *Ojo/máquina?*, en las que parece que su autor deja hablar a las máquinas para conocer al hombre que está detrás de ellas. ¿O cómo se reconstruyen y cuentan los hechos en *Videogramas de una revolución?*, ¿Cómo fomenta la consciencia de clase en *Trabajadores saliendo de la fábrica?* Los estudios sobre cine no se hacen únicamente para conocer, sino para orientar y ofrecer un punto de apoyo para las futuras creaciones.

Es tan estrecha la relación entre los planteamientos teóricos de Walter Benjamin y el trabajo audiovisual de Harun Farocki que su estudio se vuelve necesario. Pienso ahora en *El trabajo en una sola toma*. Aquí, Farocki llevó a otros

realizadores a la producción y los orientó durante el proceso. El cineasta parece que buscó restituir el derecho legítimo que tiene el ser humano de ser un objeto de reproducción, ante todo, en su proceso de trabajo, con el objetivo de fomentar la participación de las masas en la creación de una representación de sí misma, cuyo interés esté fundado en el autoconocimiento y el conocimiento de su clase. El autor y productor checo alemán expropió una pequeña parte del capital humano integrado o que podría integrarse a la industria cinematográfica, me refiero a los realizadores que participaron en el taller, para hacerlos trabajar al servicio de la clase proletaria e impulsar con ello la consciencia de clase.<sup>160</sup>

Si *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* construye una imagen de la guerra a partir de la observación del funcionamiento de diferentes dispositivos de visión que en ella participan, y que de igual forma producen imágenes; *El trabajo en una sola toma* configura una imagen del trabajo en el mundo, a partir de las múltiples miradas que los realizadores que participaron en este proyecto, inscriben en sus tomas de dos minutos, en las que documentan algún trabajo del planeta. En ambos casos hay un abordaje dialéctico de los temas que a cada proyecto interesan porque multiplican los puntos de vista sobre la cuestión que cada uno estudia.

Harun Farocki encarna al trapero de la historia pensado por Benjamin que realiza una arqueología material y un procedimiento de montaje dialéctico con el objetivo de escribir la historia que no ha sido contada. Él es también autor y productor, que redime la técnica cinematográfica de su uso enajenado y le confiere un uso revolucionario, con miras a ocasionar un despertar en sus espectadores y obligarlos a la adopción de una postura crítica frente a su realidad. Farocki concreta la realización de un proceso crítico y revolucionario de comunicación.

---

<sup>160</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 78.

## FUENTES:

- Aullón de Haro, Pedro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.
- Benjamin, Walter, *Calle de sentido único*, Madrid, Akal, 2015.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Distrito Federal, Taurus, 1994.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, D.F., Ítaca, 2004.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, D.F., Ítaca, 2003.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Distrito Federal, Taurus, 1998.
- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, España, Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Distrito Federal, Ítaca/UACM, 2008.
- Berdet, Marc, “Barroco y tristeza”, ponencia presentada en el curso *Walter Benjamin o la pasión dialéctica*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, lunes 8 de junio, 2015.
- Cohen, Esther [editora], *Glosario Walter Benjamin conceptos y figuras*, México, UNAM, 2016.

- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, Siglo XXI editores, 2010.
- Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.
- Farocki, Harun, *Nicht lösbares Feuer [Fuego inextinguible]*, (Alemania del Oeste, 1969).
- Farocki, Harun, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Imágenes del mundo y epitafios de la guerra]*, (Berlín, 1998).
- Farocki, Harun, *Arbeiter verlassen die Fabrik [Trabajadores saliendo de la Fábrica]*, (Berlín, 1995).
- Fernández H., Diego (editor), *Sobre Harun Farocki*, Chile, Metales pesados, 2014.
- Fisgativa Sabogal, Carlos Mario, "Imágenes dialécticas y anacronismo en la Historia del arte (según Georges Didi-Huberman)" *Revista Filosofía UIS*, núm. 1, vol. 12, Colombia, Escuela de Filosofía, enero-junio, 2013.
- Heinz Holz, Hans, *Leibniz*, Madrid, Tecnos, 1970.
- Híjar Serrano, Alberto, *Praxis estética del XX al XXI*, s/lugar, Polígonos, 2015.

- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 2005, p. 59,
- Kosík, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967.
- Marx, Carlos, *Contribución a la crítica de la economía política*, Cuba, Edición Revolucionaria, 1970.
- G. Romero, Pedro, “Un conocimiento por el montaje”, entrevista a Georges Didi-Huberman, consultada el 27 de mayo de 2018 en: [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Un\\_conocimiento\\_por\\_el\\_montaje\\_%284833%29.pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_%284833%29.pdf)
- Pezzella, Mario, *Estética del cine*, Madrid, Antonio Machado Libros, Serie: Léxico de estética, 2004.
- Santoveña, Marianela, “El concepto de lenguaje en Benjamin”, ponencia presentada en el curso *Introducción al pensamiento de Walter Benjamin*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, jueves 2 de junio, 2016.
- Traverso, Enzo, “Marxismo y memoria”, ponencia presentada en el Seminario Melancolía de Izquierda, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, “Sala de audiovisuales”, miércoles 27 de abril, 2016.
- Tse-Tung, Mao, *Cuatro tesis filosóficas*, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras, 1966.
- Uslenghi, Alejandra (compiladora), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real*, Madrid, T&B editores, 2004.