

*Juan Sebastián Martínez Mora\**

# ALGUNOS APUNTES SOBRE LA METODOLOGÍA DE HARUN FAROCKI

---

SOME REFLECTIONS ABOUT THE METHODOLOGY OF HARUN FAROCKI

ALGUMAS NOTAS SOBRE A METODOLOGIA DE HARUN FAROCKI

---

## RESUMEN

A partir de la lectura de “Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes” de Diego Fernández (2014) se suscita el problema de la legibilidad de las imágenes y lo que estas ocultan: un «afuera» otorgador de sentido. Tomando como punto de partida la reflexión propuesta por Fernández, este artículo busca explicitar los procedimientos lingüísticos mediante los cuales Farocki opera, abordando el problema desde la perspectiva de los estudios fílmicos.

**Palabras clave:** Harun Farocki, montaje, discurso, código, institucionalidad, realidad filmográfica, diégesis, espacio «off-screen», «contracine».

## ABSTRACT

After the reading of “Harun Farocki, the missing image or the critical point of the images” by Diego Fernández (2014), the issue of the legibility of the images and what these conceal, an «outside» granter of meaning, arises. Using the discussion proposed by Fernández as a point of reference, this article seeks to explicit the linguistic procedures by which Farocki operates, addressing the issue from the field of filmic studies.

**Keywords:** Harun Farocki, assembly, discourse, code, institutionality, filmography reality, diegesis, «off-screen» space, «counter-cinema».

---

\* Estudiante de la maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad, Universidad Nacional de Colombia. Realizador de cine y televisión, Universidad Nacional de Colombia.

## RESUMO

A partir da leitura de "Harun Farocki, a imagem que falta ou o ponto crítico das imagens" de Diego Fernández (2014), surge o problema da legibilidade das imagens e do que elas ocultam: um "fora" que dá sentido. Tomando como ponto de partida a reflexão proposta por Fernández, este artigo procura explicar os procedimentos lingüísticos pelos quais Farocki atua, abordando o problema sob a ótica dos estudos do cinema.

**Palavras-chave:** Harun Farocki, montagem, discurso, código, institucionalidade, realidade cinematográfica, diegese, espaço «off-screen», «contracinema».

## INTRODUCCIÓN

En su ensayo "Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes", Diego Fernández analiza la obra de Farocki, especialmente *Nicht lösbares Feuer* [Fuego inextinguible] (1969), *Wie mann sieht* [Cómo se ve] (1986) y *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra] (1989). El autor señala cómo, a partir de la especificidad en el manejo de las imágenes y su manipulación, Farocki busca llevar al límite su potencial denotativo, esto es, qué pueden llegar a expresar, realmente, las imágenes. Este proceso se realiza al *someter* a las imágenes a nuevas *constelaciones* de sentido (Fernández, 2014, p. 29); liberar a la imagen, desnudarla de las convenciones de significado que, usualmente, está obligada a obedecer. La yuxtaposición y articulación de las imágenes como método de montaje es esencial. Pero el trabajo, como se podría suponer, no es un trabajo de montaje exclusivamente. Fernández señala que una de las principales virtudes de Farocki es su habilidad para desarticular estos significados convencionales de la imagen mediante el uso de la palabra: "una desarticulación sutil y corrosiva de la oposición *imagen/palabra*", oposición que lo lleva a asociar el trabajo de Farocki con el de Walter Benjamin:

la noción de «imagen dialéctica» podría ser interpretada como un concepto que viene a disolver todo carácter representacional (o bien, todo «contenido») para apelar a un trasfondo que no pertenece al orden de la percepción, de la intuición o de lo visible, y que, en cambio, tiene su registro [...] en el orden de la legibilidad. (Fernández, 2014, p. 37)

En efecto, como lo señala Fernández, la preocupación de Farocki es la de otorgar a las imágenes una transparencia bajo un modelo de legibilidad mediante el cual estas pueden ser leídas. El "ser leídas" apunta al carácter operativo de las imá-

genes, es decir, cómo se producen y para qué se producen, y no a su contenido inmediato, de exposición. Esta legibilidad se da en lo que Fernández (2014) denomina “instante de legibilidad”, arguyendo que es a este punto (punto crítico) al que Farocki, a través de un trabajo artesanal de montaje, desea llegar (p. 38). En un mundo dominado por cadenas de producción de imágenes, este punto, ventana de frágil duración, funcionaría para darle a las imágenes una voz y desmantelar la misma cadena de producción en la que están inscritas. El trabajo de Farocki estaría encaminado a mostrar, presentar, lo que ellas ocultan. Fernández (2014) señala que este procedimiento funciona como un “*modelo* que apela a la legibilidad de las imágenes, en la medida en que la imagen a la que se apela es una tal que siempre falta y sólo puede presentarse [...] bajo el modo de su ausencia” (pp. 37-38).

Los dos problemas entre los que oscila esta *presentación* son, según Fernández (2014): un problema temporal de la imagen (“que bien cabría llamar «anacronismo»” (p. 38)), que no es inmanente a ella sino que es tarea del autor mostrarla en el montaje; y un problema de método, “de orden «metodológico», puesto que no hay un «modelo» o una gramática previamente disponible que permita garantizar dicha legibilidad” (p. 38), obligando así al uso de técnicas de lenguaje audiovisual no convencionales. Deseo demostrar que la búsqueda por *presentar*, *hacer presente* esta ausencia se da por mecanismos que no señalan a la imagen per se, sino a un “afuera” de la imagen como última finalidad epistemológica y metodológica del trabajo de Farocki. Los problemas de orden metodológico y de orden anacrónico señalan un espacio virtual que existe afuera del marco institucional de la imagen, encuadre rectangular y referencial absoluto, y cuyas soluciones se tejen en un espacio no propiamente filmográfico.

## SOBRE EL MONTAJE Y SU CARÁCTER DE CÓDIGO

Farocki (2001), como lo demuestra su texto “Plano-Contraplano. La expresión más importante de la ley del valor cinematográfico”, estaba preocupado por entender el carácter sintáctico del montaje. En este ensayo, el autor apunta a la generalización del procedimiento del *plano-contraplano* como un uso institucionalizado e inherente a la producción audiovisual (fílmica y televisiva) que busca, por un lado, mantener unas convenciones dramáticas de lógica narrativa en la escena y, por el otro, solucionar o enmendar las exigencias perceptivas del ojo humano. El ojo humano tiene una particular inclinación a percatarse de los errores dentro de una práctica cinematográfica que no se ajusta a una lógica narrativa convencional. Farocki pregunta: “¿por qué no deben notarse los quiebres en el montaje, o por qué sólo aquellos que sean tan marcados como para sostener la continuidad” (2001, p. 89). Los cortes lo suficientemente marcados son aquellos que obedecen al procedimiento de plano-contraplano: cambios de ubicación espacial que enfatizan la lógica dramática de la escena en la que un personaje A habla con un personaje B, opuestos el uno del otro. Los quiebres de montaje, errores, que no son lo suficientemente marcados se denominan *jump cuts*. El uso del *jump cuts* es condenado, o al menos señalado como error, en numerosos manuales de realización.

Pretendo señalar dos reflexiones importantes de Farocki que destilan sus intenciones de una forma elocuente:

La primera tiene que ver con el procedimiento del plano-contraplano. A partir de la famosa secuencia del automóvil de *À bout de souffle* [Sin aliento] de Jean-Luc Godard (1960), Farocki elogia el uso del *jump cut* por parte de Godard y el sabor especial que deja. Intentando indagar en la fuente de este *sabor*, Farocki utiliza la noción de «secuencia por episodios» inaugurada por Christian Metz en

su texto seminal “La gran sintagmática del cine narrativo”. Metz (2002) la define así: “secuencia (que) alinea un cierto número de pequeñas escenas breves, en la mayoría de casos separadas entre sí por efectos ópticos (fundidos encadenados, etc.), y que se suceden por orden cronológico” (p. 153).

La «secuencia por episodios» es el último de los ocho *segmentos autónomos* que Metz distingue dentro de la gran sintagmática del cine narrativo. Para Metz, un *segmento autónomo* es la subdivisión de primer rango del filme, esto es, es el segmento mínimo necesario para la sintaxis filmica por un lado, y por otro, es una unidad indivisible con respecto al filme, imposible de subdividir a su vez en otras partes (2002, p. 129, 146). En el cine, la secuencia por episodios permite simplificar o resumir simbólicamente una secuencia global extensa en una secuencia episódica mucho más reducida: se escogen los momentos más significativos de una historia mucho más amplia, razón por la cual es un recurso muy utilizado en la mayoría de los filmes de ficción. Se entiende entonces que para formar una secuencia por episodios es necesario contar con una secuencia que abarque un tiempo considerable. Para ilustrar la secuencia por episodios por antonomasia, Metz recurre a una secuencia en particular de *Citizen Kane* [Ciudadano Kane] de Orson Welles (1942): la secuencia en la que se resume, simbólicamente, la degeneración del matrimonio y de las relaciones afectivas entre Kane (Orson Welles) y su primera esposa, Emily Kane (Ruth Warrick), a través de tomas sucesivas de los personajes en el espacio del comedor, aludiendo a diferentes comidas compartidas, específicamente desayunos, en las que se evidencia un trato cada vez menos afectuoso entre la pareja en un periodo de tiempo de meses.

Farocki señala, con pertinencia, que esta secuencia por episodios se desarrolla mediante el uso del procedimiento de plano-contraplano, procedimiento puntuado por panorámicas que acentúan el paso

del tiempo con mayor énfasis. En comparación, la secuencia de *À bout de souffle* no utiliza procedimientos de este tipo para evidenciar un paso de tiempo o de recorrido considerable, lo cual no la invalida como una secuencia de montaje episódica; la ambigüedad temporal generada por el uso del jump cut es superada por la lógica narrativa en la que prevalece una lectura evolutiva de la secuencia. Lo que es aún más interesante es que, a pesar de que la lógica de la narración visual se ve saboteada, el intercambio entre los personajes permanece sujeto a una lógica discursiva; los intercambios de los personajes no parecen desgajados, por el contrario, siguen la evolución natural de una conversación que se desarrollaría en un par de minutos. Pareciera que Godard decidió sabotear el procedimiento convencional de plano-contraplano, eliminando la instancia B, el contraplano, y conformándose exclusivamente con la instancia A, el plano. Debido a esto, “este viaje en auto tiene el sabor de una secuencia en episodios, algo ocurre, se cristaliza en el transcurso del tiempo, pero no se deja capturar. Este filme aborda este carácter de lo-que-no-se-deja-capturar.” (Farocki, 2001, p. 95). Este carácter de lo incapturable surge, según Farocki, por el mismo procedimiento inusual del montaje: “No se trata de una secuencia simple en la que sólo se dejan afuera los *contraplanos*: justamente su ausencia le otorga el sabor de otro tipo completamente diferente de montaje” (2001, p. 95).

Metz (2002) en su texto “El cine: ¿lengua o lenguaje?”, alude al relevo de autores entre el cine mudo y el cine sonoro identificándolo como un cambio de soberanía en el ámbito del montaje: en la época en la que el cine se garantizó una institucionalidad como medio narrativo y artístico (1910-1930), el cine mudo era gobernado por la soberanía del montaje. Esta soberanía buscaba segmentar la realidad, convirtiéndola en “un grupo de signos maleables a voluntad”, viéndose obligada a “manipular las imágenes «como si fuesen palabras»” (Metz, 2002, p. 68).

Esto generó que las búsquedas por una sintaxis cinematográfica (empezando por Porter, Griffith, Eisenstein, Vertov, entre otros) terminarán codificando algunos procedimientos ópticos y movibilidades de la cámara como procedimientos de puntuación o enunciación, que al emplearse una y otra vez, terminaron siendo convenciones cinematográficas y obedecían al deseo de que se asemejaran a valores lingüísticos propios de la palabra. Evocando la entrevista de Rosellini realizada por Erich Rohmer, François Truffaut, Féreydoun Hoveyda y Jacques Rivette para *Cahiers du Cinema N. 94*, Metz señala que el cambio al cine sonoro se dio, esencialmente, como un cambio de filosofía, de perspectiva; el cine ya no era un «vehículo», el montaje no se entendía en su presentación ya como una manipulación todopoderosa, sino todo lo contrario: “Si las cosas están ahí, ¿para qué manipularlas?” (Hillier, 1985, pp. 209-216). Este cambio de perspectiva estaba empujado por la aparición de ciertas exigencias técnicas que rompían la estasis del código instaurado: la palabra y la movilidad *desencadenada* de la cámara<sup>1</sup>. La movilidad *desencadenada* de la cámara permitió que el cine fuera un lenguaje flexible, consolidando un paso de lo que Metz denominó “una voluntad de lengua a un deseo de lenguaje”. El relevo de autores (Antonioni, Visconti, Godard y Truffaut, algunos de los mencionados por Metz, a los que se podría incluir Rosellini, Welles y Ophuls) empleó “el plano secuencia allí donde los defensores del montaje hubiesen dislocado y reconstruido; recurren a lo que a veces se denomina, a falta de otro término, «plano-travelling»” (2002, p. 74). Este «plano-travelling» no es otro que el «plano-secuencia», definido como “una

movilidad no codificada de la cámara, un movimiento verdaderamente *libre*” en comparación con movibilidades codificadas como el *dolly in*, el *dolly out* y la panorámica, que están recubiertas por un sentido gramatical específico. Esta corta desviación me permite alumbrar el asunto al que Farocki, en el fondo, está aludiendo; el jump cut como un procedimiento de montaje no codificado, verdaderamente libre. Esta libertad tiene que ver más con un escape de la institucionalidad del código cinematográfico que con una ruptura de la lógica narrativa de una escena.

Esta preocupación por los procedimientos de montaje continúa cuando, esta vez tomando un ejemplo de *Vertigo* [*Vértigo*] (1958) de Alfred Hitchcock, Farocki menciona las posibilidades de manipulación temporal del procedimiento del plano-contraplano; los contraplanos permiten “subdividir el texto”, condensar el discurso narrativo de forma entretenida. Pero también destilan información visual no textual: el corte obedece a la información gestual de los personajes, obedece a su mirada y al movimiento de sus cuerpos (2001, p. 103). Es aquí cuando Farocki examina la secuencia de *Vertigo*. No se fija en las grandes virtudes de la película, sino que analiza su montaje con lupa, compulsivamente. Después de ver la película varias veces, se percata de ciertas irregularidades del movimiento que el corte suprime o evade mostrar. En una de las escenas iniciales del filme, los personajes de Midge Wood (Barbara Bel Geddes) y John ‘Scottie’ Ferguson (James Stewart) conversan acerca de la jubilación de Scottie de la fuerza policial y del final de un aparente tratamiento ortopédico (Scottie lleva un bastón del cual está feliz de deshacerse).

1 *Entfesselte Kamera* fue una técnica de manejo de cámara prominente durante los últimos años de la década de 1920 en la producción alemana y de la mano del camarógrafo Karl Freund. Esta técnica de cámara móvil, que se utilizaba con la propensión de que la cámara debía ser capaz de volar, se utilizó por primera vez en la película *Der letzte Mann* [El último hombre] (1926) dirigida por Wilhelm Murnau y fotografiada por el mismo Karl Freund.

La interacción, como se podría esperar, está dosificada por planos de los dos personajes y sus intervenciones (plano-contraplano) y, a diferencia de la secuencia de *À bout de souffle*, las imágenes se organizan en una lógica narrativa de la imagen y del sonido. Esta lógica, señala Farocki, no solo permite construir el relato, el texto del filme, sino que permite construir una virtualidad: una tridimensionalidad de la realidad diegética y del espacio escenificado. Pero esta tridimensionalidad es construida a partir de lo que el corte omite. En la escena en cuestión, Scottie muestra, con un gesto de su cuerpo, la intención de extender sus piernas; después de un plano de Midge volvemos a él y vemos que sus piernas ya están extendidas. Esta acción no la concebimos como un error, la pauta del plano anterior permite que, virtualmente, reconstruyamos su movimiento sin presenciarlo directamente.

El movimiento comienza antes de la imagen de Midge y tras la imagen de Midge vemos el gesto terminado. El espectador extiende el movimiento del hombre a través de la imagen de la mujer hasta que ésta se completa. La imagen de la mujer se transforma aquí en una suerte de superficie oscura sobre la que vemos la *imagen persistente* del hombre. (Farocki, 2001, p. 107)

A lo que apunta Farocki es a la persistencia retiniana o persistencia de la visión: al ser expuestos a una imagen por una larga duración de tiempo los fotorreceptores de nuestros ojos se adaptan a la sobre-estimulación lumínica y pierden sensibilidad, agotando su suministro de fopigmentos; lo que permanece es una imagen negativa en la

retina, una estela especular de la fuente lumínica original, una imagen persistente negativa<sup>2</sup>. Farocki concibe una especie de imagen persistente animada, que continúa el movimiento entre las fisuras del montaje. Lo que atrapa su atención es la peculiaridad del corte; más allá de su función sintáctica, de su valor enunciativo, le preocupa su valor restrictivo, lo que el corte oculta y cómo esto que se oculta se reconstruye automáticamente, se supone, y nunca se cuestiona ¿Por qué no se nos muestra su movimiento completo? Por economía del relato. Esta economía está ligada a un procedimiento de la construcción narrativa clásica: el plano inicial de una escena da una visión general del espacio (el *establishing shot*, plano de establecimiento).

El plano de establecimiento es una marca referencial que queda registrada por la percepción. Ante la inminente segmentación de una escena por parte del montaje, los planos siguientes deben aludir a su espacio geográfico y la posición de los personajes con respecto a este espacio con cierta recurrencia; se asume que una vez llegados a un punto del transcurso de la escena el espectador ha procesado la información y ha asimilado la geografía de la escena, creando un espacio virtual al que acudirá para procesar con mayor facilidad las imágenes. Los planos pueden, ahora, durar menos. El suspenso se aprovecha de esta cualidad para realizar montajes de duración corta y ritmo acelerado. Emerge una preocupación que es necesario asumir: ¿la ficción es la única que se aprovecha de este procedimiento?

2 Por mucho tiempo, se concibió la persistencia de la visión como base fundamental del movimiento, creyendo que gracias a esta podíamos percibir de forma continua el espectáculo cinematográfico y muchos de los primeros intentos por lograr una imagen móvil aludían a este efecto (Taumatropo inventado por el británico John Ayrton Paris o el Zootropo de William George Horner, otro británico, ilustran estos intentos). La permanencia de la imagen, que se aducía a retrasos de procesamiento de la visión, permitía que el parpadeo de la imagen (una proyección de 16 fotogramas por segundo) fuera eludido por el ojo. La tesis ha sido refutada y confirmada en varias ocasiones.

## LAS REALIDADES DE LA IMAGEN Y LO QUE ENMARCAN

En la ficción, lo que el corte oculta es un espacio virtual necesario para la diégesis, que ha sido reconstruido cognitivamente gracias a las claves perceptivas de la narración que el espectador recibe. Etienne Souriau fue el primero en introducir el término de diégesis en los estudios fílmicos, incluyéndola dentro de siete realidades fílmicas que distingue en total. La «realidad diegética» se puede definir como “el universo de la historia ficcional que el filme crea” y no se la debería confundir con la realidad filmográfica, “el filme como objeto físico, estructurado por técnicas como el montaje” (Buckland, 2004, p. 47)<sup>3</sup>. El encuadre es lo que existe en la realidad diegética. “El encuadre existe en dos de los niveles de la realidad fílmica, entre la realidad filmográfica y la realidad de la pantalla, y funciona como un contenedor de la diégesis” (Souriau citado por Buckland, 2004, p. 47). Entendiendo el encuadre como contenedor, los límites del cuadro operan como frontera en dos sentidos: como frontera del cuadro que delimita lo que está dentro de la pantalla («on-screen») y lo que está afuera de la pantalla («off-screen»), y como frontera diegética entre la ficción y la no-ficción (lo que el encuadre contiene es un espacio ficcional, afuera está el auditorio, la realidad). Se genera una tensión constante entre el espacio «off-screen» y el espacio «on-screen» dado que el espacio «off-screen» será siempre un espacio «on-screen» potencial; una instancia no manifiesta del espacio «on-screen». Lo que ocultan los empalmes en el

montaje, los cortes, es el espacio no-manifiesto de la diégesis. Su cualidad no-manifiesta solo compete a la realidad de la pantalla y a la realidad diegética: dado que en la realidad filmográfica el filme es entendido no solo en su totalidad sino como objeto construido, el espacio «off-screen» siempre está presente, siempre está manifiesto porque hace parte constitutiva de esa instancia del filme.

Quisiera volver al asunto de lo no codificado. Si el jump cut es un procedimiento de montaje no codificado, un procedimiento que no significa nada en particular, esto se debe esencialmente a su cualidad de *extrañamiento* de la construcción virtual del espacio, del espacio «off-screen». El extrañamiento se da a partir de la imposibilidad de generar un espacio virtual mediante la información visual de los planos (el procedimiento del plano-contraplano permite esta construcción de forma efectiva), o, al menos, de volver más arduo el proceso. Warren Buckland, al describir las implicaciones perceptivas del cuadro cinematográfico, señala que el *encuadre móvil* no significa algo en particular, como lo puede significar otro tipo de encuadres (picado, contrapicado, holandés, etc.). Recordemos la definición del «plano-secuencia» como “movilidad no codificada de la cámara” y como “movimiento verdaderamente *libre*” (Metz, 2002, p. 74). La libertad se da a partir del funcionamiento del encuadre como contenedor. Si el encuadre define lo que existe dentro de la pantalla y lo que existe fuera de la pantalla, su movilidad opera en una dirección menos establecida en donde las distinciones de lo «on-screen» y lo «off-screen» se vuelven variables e inconsistentes.

3 Warren Buckland en *The Cognitive Semiotics of Film* (2004), expone el siguiente esquema:

1. Realidad afílmica (la realidad que existe independientemente de la realidad fílmica)
2. Realidad profílmica (la realidad registrada por la cámara)
3. Realidad filmográfica (el filme como objeto físico, estructurado por técnicas como el montaje)
4. Realidad de la pantalla (el filme como proyección sobre una pantalla)
5. Realidad diegética (el universo de la historia ficcional creado por el filme)
6. Realidad del espectador (la percepción y comprensión del filme que tiene el espectador)
7. La realidad creacional (las intenciones del realizador) (p. 47)

Se busca quebrar los límites del código. Esta relación es importante porque, como veremos más adelante, el trabajo de Farocki y sus preocupaciones acerca de la institucionalidad del filme son esencialmente metalingüísticas y buscan generar un interés por las realidades que existen, opuestas a la realidad de la pantalla y a la realidad diegética, que no es otra cosa más que lo que se ve.

---

## SOBRE LA IMAGEN Y EL DISCURSO DOCUMENTAL

Ahora, si la ficción oculta una construcción diegética, una construcción de la escena, ¿qué oculta la imagen documental? En la ficción la construcción de la escena, de la diégesis, es una construcción virtual, en el documental es una construcción ambivalente, y en muchos casos se presupone inexistente: el mundo que rodea al objeto y le sirve como sustrato de existencia no es una construcción, no hay andamiaje detrás. No se podría argüir que la diégesis, la construcción de la realidad, se da a través de la manipulación del montaje. En este sentido, la ficción también recurre a las mismas herramientas. Bill Nichols decide reemplazar, en el ámbito documental, la palabra diégesis por «argumento» (1997, p. 48-54; pp.152-153). En el documental las imágenes obedecen a algo más parecido a una lógica discursiva, a una ficción retórica que construye una mirada sobre el mundo; mirada textualizada debido a la conciencia de que detrás de las imágenes hay un narrador, un ente regulador del discurso. Esta similitud da lugar a una convención importante que tiene que ver con las expectativas de quien va a ver un documental: en el documental el objeto del deseo no es encarnado por los personajes de una ficción, por

el contrario, el objeto de deseo se construye alrededor de un conocimiento que “promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia” (Nichols, 1997, p. 62)<sup>4</sup>.

La afinidad que el documental tiene con el texto también se da a partir de la afinidad que tiene con el estatus institucional y lo que Bill Nichols llama discursos de sobriedad (1997, p. 32): sistemas de no-ficción prominentemente dominados por la palabra desde los que se ejerce algún tipo de poder epistemológico (ciencia, política, economía, historia). La afinidad que tiene el documental con la institución se genera a partir de cuatro puntos de relación importantes: la suposición de que sus imágenes no han sido manipuladas por una fuerte mano autoral y la inclinación valorativa a otorgarles un carácter de verdad; las coincidencias gramaticales y discursivas en los manejos de la imagen (comentario con *voz en off*, carácter expositivo, portabilidad de sus equipos de grabación, funcionalidad a la hora de escoger soportes digitales y la baja preocupación por el cuidado de la imagen); el que gocen de circuitos de distribución y de exhibición similares y, por último, el que el apoyo de las obras y su realización se deba o sea auspiciada en parte por corporaciones, institutos, fundaciones y fondos privados o públicos.

Se podría decir que la imagen documental goza de mayor institucionalidad que la imagen de ficción. Esta institucionalidad se observa al notar la inclinación por relegar el discurso documental a manejos expositivos, educativos, políticos o históricos. La preocupación de Farocki busca romper esta institucionalidad de la imagen, señalar los regímenes de poder que juegan en su manipulación; sin embargo, curiosamente y obedeciendo a sus mismas prácticas discursivas, sus documenta-

---

<sup>4</sup> Bill Nichols agrega que esta “convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá” (1997, p. 62).



les (o *film essays*<sup>5</sup>) abordan un discurso altamente expositivo.

## LO METALINGÜÍSTICO EN EL TRABAJO DE FAROCKI

Los procedimientos presentes en un documental como *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, apuntan a quiebres dentro de la realidad filmográfica, el filme como objeto. La vulneración de la realidad filmográfica<sup>6</sup> busca generar reflexiones acerca del carácter textual de la imagen, de su cualidad altamente discursiva, o sea, de dominio epistemológico (recordemos la relación entre documental y discursos de sobriedad planteada antes). Debemos observar cómo Farocki realiza estos quiebres, esguinces de la realidad, y apunta a los lugares afuera del espacio «on-screen»; operaciones que se asemejan a aquellos procedimientos propios de lo que Peter Wollen denominó «contracine» (Nichols, 1985, pp. 500, 509). Wollen encuentra siete características del «contracine» al analizar el filme *Le vent d'est* [El viento del este] (1970), tres de las cuales considero importantes destacar a la luz del trabajo de Farocki: *intransitividad narrativa, explicitación y diégesis múltiple*. La intransitividad narrativa alude a la dificultad de transitar la narración, la lógica del argumento que explicita

el filme, y se define a partir de una voluntad de construcción episódica, disruptiva e interrumpida del discurso documental.

En Farocki, la lógica del discurso se ve asediada por digresiones: las líneas generales del discurso se solapan una encima de la otra generando una sensación de atrincheramiento. Veamos la siguiente secuencia: fotografías tomadas por un caza de reconocimiento estadounidense del campo de concentración de Auschwitz de forma involuntaria. En 1979 la CIA analiza las imágenes e inscribe, por primera vez, los nombres de cada uno de los edificios, rotulando la imagen; la narración pivotea hacia otros espacios: imágenes de un programa de simulación aérea, imágenes de una maquina inscribiendo un mapa. Regresamos al asunto de las imágenes y de la CIA; el discurso se quiebra nuevamente: imágenes de un simulador de aterrizaje; el discurso se topa con un nuevo argumento: la fotografía aérea y la educación de la mirada a partir de lo que parece un manual antiguo de fotografía<sup>7</sup>. En este corto segmento, que ocupa solo 5 minutos de la duración total del filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (70 minutos aproximadamente), se aprecia una inclinación hacia un discurso fragmentado que pivotea de idea a idea, creando variedad de conexiones y alusiones retóricas que resulta difícil transitar.

5 El término *film-essay* lo señala Diego Fernández H., es tomado del trabajo de Timothy Corrigan sobre el film ensayo *The Essay Film. From Montaigne, after Marker* (2011). En la introducción del libro "Introduction: Of Film and the Essayistic", Corrigan señala la proliferación reciente de categorías y estampas para nominalizar la práctica del *film essay*, resumiéndolas como inadecuadas (p. 5), entre ellas se encuentran algunas de las modalidades que Bill Nichols propuso en su libro seminal para los estudios del documental *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. No obstante, es importante señalar que Nichols aborda el diseño de unas categorías con cierta reserva y entiende la naturaleza híbrida e impura de la obra documental en donde los géneros documentales y sus prácticas se entremezclan. "Las cuatro modalidades de representación en parte están basadas en formaciones discursivas, prácticas institucionales y convenciones y en parte sirven como un modelo heurístico, estableciendo alternativas más diestramente definidas de lo que se observa en la práctica" (Nichols, 1997, p. 102).

6 Prefiero llamar vulneración de la realidad filmográfica y no vulneración del objeto. El objeto, si se entiende como una instancia material, ha dejado de ser lo que es, en contra de lo que pudiera argüir Bazin, al ser registrado por la cámara. Se realiza una transferencia de sus valores al ser manipulados por el corte: el objeto pasa de una cadena de producción a otra.

7 Dos imágenes que aparecen en el filme distinguen el punto de vista de un gato y un hombre a partir de un único punto de referencia: el diseño de un tapete. Las imágenes tienen las siguientes inscripciones:

- Wie ein Katze aus ihrer Augenhöhe ein Teppichmuster sieht. (Como ve el diseño de una alfombra un gato desde la altura de sus ojos).
- Dasselbe Muster wie es der Mensch von seiner Augenhöhe sieht. (El mismo diseño como es visto por el hombre desde la altura de sus ojos).

Este sentido de la intransitividad acarrea un segunda característica, la explicitación: “hacer que la mecánica del filme/texto resulte visible y explícita” (Nichols, 1997, p. 320). Cuando se articula el discurso visual de la forma anteriormente descrita y se le agrega un argumento narrado por voz en *off*, sucede algo similar a lo que apuntaba Pasolini en 1965 acerca de la tradición técnico-estilista naciente con respecto a los trabajos de Godard, Antonioni y Bertolucci: la aparición de procedimientos lingüísticos que buscaban romper la institucionalidad del código nacido de “una intolerancia de las reglas, por un deseo de libertad irregular y provocador” (Pasolini, 2005, p. 258). Uno de estos procedimientos era el de “hacer sentir la cámara” mediante “los travelling exasperados”. Mediante la obstinación por estructurar el discurso de forma discontinua, por dificultar la apropiación del argumento, se exponen los mecanismos convencionales de la retórica documental: las imágenes siempre buscan convencer, iluminar, aclarar. Se *hace sentir* la retórica del documental, se la *explicita*.

Entramos en la última característica del «contracine» que nos compete: la diégesis múltiple. Cuando el documental manipula las imágenes para alcanzar algún tipo de aseveración o argumento final, debe utilizar las imágenes como prueba argumentativa. Cada imagen incrustada en el montaje sirve para afirmar la perspectiva o argumento del autor. Esta práctica deriva en manipulaciones nocivas, en abusos por parte del narrador o autor de las imágenes. Cuando el documental revela este carácter manipulador del discurso, quiebra la construcción diegética unitaria, creando múltiples vacíos y fracturas en la imagen. Farocki abusa de este procedimiento cuando utiliza imágenes que parecen no ser coherentes con su argumentación: imágenes

de simulaciones, de máquinas en funcionamiento, de ensamblaje de automóviles, de reconocimiento virtual. Aparentemente este tipo de procedimientos está dirigido a crear figuras retóricas dentro del discurso, pero la importancia en su manejo reiterativo y compulsivo permitiría ver el procedimiento bajo otro tipo de premisa: unas intenciones metalingüísticas dirigidas a oponerse a los manejos institucionales de la imagen. No es extraño que un trabajo como *Wie man sieht*, junto con otros pocos, haya sido transmitido por la televisión alemana unos años después de su realización (1990)<sup>8</sup>. El cuestionamiento va dirigido a la audiencia como una advertencia de ciertas convenciones inmanentes a la imagen en movimiento, convenciones que se han discutido anteriormente. Estos cuestionamientos al discurso documental ayudan a dilucidar el procedimiento bajo el cual Farocki busca liberar a la imagen del régimen institucional.

La liberación de la imagen de un régimen de sentido hacia otro, más actual, más libre, es, como diría Pasolini, otorgarle un valor de *historicidad*, actualizarla y, con ello, darle un nuevo significado (2005, p. 236). Por actualización me refiero a la noción trabajada por Metz en su texto “El cine: ¿lengua o lenguaje?”. El autor define actualización según los términos considerados por André Martinet en su *Éléments de linguistique générale* (1963), arguyendo que la imagen audiovisual siempre está actualizada: “lleva consigo una especie de *he aquí*”, “un puro índice de actualización” (2002, p. 97). Esto alude a una cualidad performativa de la imagen en movimiento de *presentificar*, en oposición a la cualidad meramente indicativa de la imagen fotográfica. El objeto en la imagen en movimiento va acompañado de un presente inmanente, cuyo carácter de actualización no sería otro que aquel necesario para otorgarle legibilidad

8 El 9 de Marzo de 1990 por el canal West 3.

a la imagen. Para Warren Buckland este índice de actualización “funciona reflexivamente como metalenguaje, ya que reconoce su propia presentación a un espectador” (2004, p. 56). La imagen no sólo oculta algo: su carácter enunciativo tiene un receptor y, lo más importante, un emisor quien postula el enunciado.

En este segundo nivel operan también los procedimientos anteriormente expuestos del «contracine». El primer nivel es aquel de la realidad filmográfica, esto es, un nivel lingüístico y auto referencial; un lenguaje que apunta a sí mismo y a sus propios términos y operaciones: discurso, argumento, montaje, plano e imagen. Pero existe otra instancia a la que apuntan los procedimientos de quiebre discursivo, al espacio que existe afuera del encuadre, es decir, el espacio del emisor. Este nivel es necesariamente metalingüístico porque apunta a un régimen de sentido que existe afuera de la realidad filmográfica: las operaciones discursivas de un autor.

Metz hacía una distinción similar al hablar de la anáfora y la deixis en términos cinematográficos. Al igual que en términos lingüísticos, la anáfora es una expresión cuya interpretación depende de, y alude a, otra expresión presente en el mismo discurso: “constituye una relación completamente interna (esto es, textual), en donde se referencia información ya contenida en la elocución” (Buckland, 2004, p. 56). Mediante el montaje, el discurso se auto-referencia: recordemos que el espectador reconstruye el espacio de la diégesis constantemente al remitirse a la construcción virtual que de esta ha hecho con anterioridad en procedimientos como el plano-contraplano. La anáfora apunta a la identificación de sus procedimientos discursivos. A la anáfora, Metz opone el procedimiento de la deixis y los términos déicticos que “refieren directamente a las circunstancias de la enunciación, primeramente a la posición espacio-temporal del emisor y del receptor” (Buckland, 2004, p. 56). Cuando la imagen contiene un ín-

dice de actualización, como el *he aquí*, esta opera en el nivel de lo metalingüístico: concibe la presencia de una dimensión déictica de la imagen que afirma la existencia de un receptor y de un emisor (aquel que enuncia el he aquí, el productor de las imágenes). Las rupturas de la realidad filmográfica, la explicitación de los mecanismos del discurso documental y la preocupación por lo que oculta el espacio «off-screen» de la imagen funcionan también en este nivel. Farocki enfatiza este carácter déictico de la imagen con dos operaciones discursivas: al mostrar imágenes de operaciones y de máquinas operadas y no operadas y al presentarlas mediante una voz en *off* dirigida a alguien: he aquí este discurso y he aquí estas imágenes. “Hacer aparecer [...] la secreta operación de la violencia a partir de lo que las imágenes también ocultan” (Fernández, 2014, p. 34), pero también, hacer aparecer la secreta operación bajo la cual las imágenes existen, toman forma y se inscriben en un régimen de sentido específico.

## CONCLUSIONES

---

La imagen como proyección no tiene un revés, no oculta nada. Debemos darle tridimensionalidad, entenderla en su ubicación dentro de unas instancias progresivas de la realización. Dentro de las realidades del filme, la realidad afílmica no existe a menos que se la contraponga a una realidad profílmica. Si se entiende la imagen cinematográfica como una construcción manual, artesanal, lo que en la realización se llama una *proyección escenográfica*, un borrador tridimensionalidad de la escena, de ese universo diegético que será reconstruido a partir del registro de la cámara: lo que la imagen oculta no es otra cosa que el andamiaje. En la herencia estadounidense y europea del estudio, de las grandes producciones y reconstrucciones espaciales, lo que ocultan los espacios son los soportes que sostienen el escenario, que impiden que las paredes se derrumben y que las luces caigan sobre

los actores. Al igual que la imagen persistente, lo que ocultan las imágenes son su impresión negativa. Pero, utilizando la metáfora de Farocki, este negativo solo aparece si se retira la mirada, si, voluntariamente, dirigimos los ojos a otro lado. Este mirar a otro lado no puede ser un ejercicio ocioso, la advertencia que pueden suscitar los trabajos de Farocki es que esta operación debe ser un imperativo, una acción necesaria, una condición de existencia, un *sine qua non*. Si los términos deícticos apuntan a un afuera del discurso, y si aceptamos la hipótesis de que las imágenes, bajo el tratamiento de Farocki, realzan su carácter deíctico inherente, estas estarían apuntando a un sujeto afuera de la realidad profilmica que les da su sentido, su existencia, y que les transfiere sus intenciones (el emisor del enunciado); el proceso bajo el cual se *presenta* “la guerra por la representación del mundo” (Fernández, 2014, p. 36).

Hillier, J. (Ed.) (1985). *Cahiers du Cinema. Vol. 1*. Cambridge: Harvard University Press.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine: 1964-1968 Vol. 1*. (Carles Roche, trad.). Barcelona: Editorial Paidós.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo Herético*. Córdoba: Editorial Brujas.

## REFERENCIAS

Buckland, W. (2004). *The Cognitive Semiotics of Film*. New York: Cambridge University Press.

Farocki, H. (Director y productor). (1986). *Wie mann sieht* [Documental]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Farocki, H. (Director y productor). (1989). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Documental]. Alemania: Hamburger Filmbüro y Westdeutscher Rundfunk (WDR).

Farocki, H. (2001). *Imprint. Writings / Nachdruck. Texte*. Berlin: Verlag Vorwerk 8.

Fernández, D. (2014). Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes. En Fernández, D. (Ed.), *Sobre Harun Farocki* (pp. 27 - 42). Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.