

## **Agamben, Farocki y las potencialidades disruptivas de la imagen cinematográfica**

Agamben, Farocki and the disruptive potential of the cinematographic image

**Sebastián Cardella**

Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de Buenos Aires/  
Universidad Nacional de La Matanza (Argentina)  
cardellasebastian@gmail.com

### **Resumen**

El siguiente trabajo se propone articular un análisis de la imagen cinematográfica a partir de los aportes realizados por el filósofo Giorgio Agamben, haciendo hincapié en sus nociones de “gesto” y “medialidad sin fin” y poniendo el foco en la “otra temporalidad” (mesiánica) que las mismas suponen, observando cómo en el film *Arbeiter verlassen die Fabrik (Obreros saliendo de la fábrica)* de Harun Farocki quedan plasmadas todas estas cuestiones. Con estos aportes, se intenta demostrar la potencialidad “desfetichizadora” del cine, gracias a su capacidad de profanar los sentidos y los lugares en los que fueron “fijadas” las imágenes por la tradición dominante, depositando al hombre, por ello mismo, en ese sitio en el que una nueva

### **Abstract**

The following work aims to articulate an analysis of the cinematographic image from the contributions made by the philosopher Giorgio Agamben, emphasizing his notions of "gesture" and "endless mediality" and focusing on the "other temporality" (messianic) which they suppose, observing how all these things are expressed in the film *Arbeiter verlassen die Fabrik (Workers leaving the factory)* by Harun Farocki. With these contributions, we try to demonstrate the “de-fetichised” potential of the cinema, thanks to its ability to desecrate the senses and places in which the images were “fixed” by the dominant tradition, depositing the man, therefore, in that site where a new story and a new beginning may be possible.

historia y un nuevo comienzo pueden ser posibles.

**Palabras clave:** imagen; cine; gesto; **Keywords:** image; cinema; gesture; endless medialidad sin fin. **mediality.**

**Artículo recibido:** 30/032017; **evaluado:** entre 21/04/2017 y 20/05/2017; **aceptado:** 15/06/2017.

### ***Medialidad sin fin: las polaridades de la imagen y el gesto como elemento del cine***

En *Medios sin fin* (2001), el italiano Giorgio Agamben realiza un análisis de lo que da en llamar la “pérdida del gesto” en las sociedades modernas, a través de la recuperación de los estudios elaborados por el médico francés Gilles de la Tourette, quien fue el primero en estudiar detalladamente, desde un ángulo científico, los gestos humanos más comunes -como el simple caminar- a partir del llamado “método de las huellas”, cuyo perfeccionamiento lo enorgullecía. Este método consistía en lo siguiente: primero, se procedía a clavar en el suelo un rollo blanco de empapelar, de siete a ocho metros de largo por cincuenta centímetros de ancho, para después dividirlo en dos mitades, longitudinalmente, a través de una línea trazada a lápiz. En segundo lugar, una vez realizado esto, se rociaba las plantas de los pies del sujeto con sesquióxido de hierro en polvo, para teñirlos de un color rojo almagre. Finalmente, se incitaba al paciente a que transitara por la línea fijada, la cual, al quedar marcada con sus huellas, permitía una perfecta medición de su marcha según distintos parámetros (longitud del paso, desviación lateral, ángulo de inclinación, etcétera).

Este método, según Agamben, se relacionaba directamente con la serie de instantáneas que hacia fines del siglo XIX el fotógrafo inglés Eadweard J. Muybridge realizaba para la Universidad de Pensilvania, en el marco de un estudio sobre los movimientos humanos, a partir de la utilización de una batería de 24 objetivos fotográficos en las que aparecían un “hombre que camina a velocidad normal”, un “hombre que corre llevando un fusil”, etcétera, todos ellos “gemelos dichosos y visibles de las criaturas desconocidas y sufrientes que han dejado esas huellas” (Agamben, 2001: 48). En esa misma época, se publicaba el llamado “*Etude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée de echolalie et de coprolalie*”, el cual fijaba el cuadro clínico de lo que más tarde se conocería como Síndrome de Gilles de la Tourette. Allí, el mismo distanciamiento que había hecho posible el “método de las

huellas” se aplicaba a “la descripción de una impresionante proliferación de tics, movimientos espasmódicos y manierismos que no [podían] definirse más que como una catástrofe generalizada de la esfera de la gestualidad” (Agamben, 2001: 49), en tanto mostraban la incapacidad del paciente de llevar a cabo, por sí mismo, los gestos más sencillos.

Fue en este marco, al interior del cual quedaba diagnosticada la crisis en la esfera de la gestualidad, en el que irrumpía el cine como nuevo dispositivo, atravesado por una doble polaridad: por un lado, iba a transformarse en aquel sitio en donde la misma sociedad que había perdido sus gestos intentaría reapropiárselos; por otro, iba a ser aquel lugar en el que quedaría registrada, de una manera contundente, dicha pérdida. Así, la misma época que perdía sus gestos se encontraba obsesionada por ellos, y el cine aparecía como el lugar de esa tensión. Esta obsesión se debía a que, gracias a que estos últimos perdían paulatinamente su desenvoltura bajo la acción de potencias signadas por su anonimato y su invisibilidad, la vida misma se volvía cada vez más opaca, cada vez más indescifrable.

Esta tensión presente en el cine, sin embargo, no hacía más que revelar y poner en evidencia la polaridad antagónica que atraviesa a toda imagen y que Agamben se encarga de resaltar: por un lado, una imagen es la anulación, la petrificación y la reificación de un gesto, pero también es la preservación de su *dynamis*, es decir: ella conserva la posibilidad de “reavivar” ese gesto cosificado. Así, mientras la primer concepción se refiere a la imagen como algo fijo e inmóvil, separada en un “aislamiento mágico”, la segunda la describe como una instancia que “se prolonga siempre más allá de sí misma, hacia un todo del que forma parte” (Agamben, 2001: 52). Ella es, por tanto, “un medio perfecto entre el objeto en la mente y la cosa real, y como tal, no es un simple objeto lógico ni un ente real: es ‘algo vivo’ (una vida), es el temblar de la cosa en el medio de su cognoscibilidad (...)” (Agamben, 2014: 121).

La apuesta sería, entonces, no tratar una imagen (pongamos, por caso, una obra de arte como *Las meninas*, de Velázquez, o bien cualquier fotografía aislada) como si esta fuera una “forma inmóvil y eterna”; sino abordarla en su carácter de “huella”, de “fragmento de un gesto o fotograma de una película perdida” (Agamben, 2001: 52), sólo en la cual volverían las imágenes a adquirir su verdadero sentido. Porque -y como venimos sugiriendo- en toda imagen opera siempre una suerte de “ligatio”, una fuerza paralizante que es necesario exorcizar, “como si de toda la historia del arte se elevara una muda invocación a la liberación de la imagen en el gesto” (Agamben, 2001: 52).

“Liberar la imagen en el gesto”, de eso se trata. Y si hablamos de que toda imagen puede ser considerada como “el fotograma de una película perdida”, podemos ver cómo, para Agamben, el cine tiene un potencial liberador que es necesario recuperar, potencial que consiste en

devolver las imágenes a la patria del gesto. Ahora bien: ¿cómo define, exactamente, el gesto Agamben? ¿Y en qué consiste tal liberación?

Agamben propone al “gesto” como un “tercer género de acción”, a diferencia del “hacer”, que se caracteriza por ser un medio con vistas a un fin, y de la “praxis” o el “actuar”, que se define como un fin sin medios. El gesto vendría a romper dicha dicotomía entre medios y fines que paraliza la moral, en tanto consiste en la exhibición de medios que, como tales, logran sustraerse al ámbito de la medialidad, sin transformarse, por ello, en fines. Al gesto no debemos entenderlo como una actividad que se dirige a cumplir un fin determinado (por ejemplo, vestirse para no pasar frío), ni como un movimiento que tiene en sí mismo su fin (por ejemplo, la danza como dimensión estética); sino como la exposición de una “medialidad”, el hacer visible un medio como tal. En este sentido –y a modo de ejemplo–, nos dice Agamben que, si es posible pensar a la danza como gesto, es porque ella se caracteriza por “soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales” (Agamben, 2001: 54). Entonces, en tanto el gesto es la pura exhibición, la pura visibilidad de un medio, debemos concebirlo no como una apariencia que vendría a representar una esencia, sino como una apariencia de nada, una inapariencia que hace aparecer “el-ser-en-un-medio” del hombre y que, de esta manera, le abre la dimensión ética y política.

En el gesto, por tanto, se comunica a los hombres la esfera de una medialidad pura y sin fin. Pongamos el caso de la palabra: mostrar una palabra como gesto o medio puro, no sería disponer de un plano más elevado –por ejemplo, de un metalenguaje– para transformarla a partir de él en un objeto de comunicación, sino que se trataría de exponerla, de exhibirla sin ninguna trascendencia en su propio carácter medial, en su propio ser medio. “El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad” (Agamben, 2001: 55). Por tanto, este ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda decirse en proposiciones, sino que es algo que se muestra en su pura visibilidad, como puro gesto, sin un fin o sentido determinado, pero también –y por ello mismo– como campo abierto a múltiples usos. El cine, de esta manera, en tanto es capaz de exponer la gestualidad “pura” –ya que se encuentra atravesado por la doble polaridad antes mencionada–, queda emparentado a la filosofía, la misma caracterizada, también, por la exhibición de ese ser-en-el-lenguaje del hombre, o sea, de la pura gestualidad.

“Liberar la imagen en un gesto” significaría, por tanto, “liberar las cosas de su propia imagen, llevar a la apariencia la apariencia misma” (Agamben, 2015: 145). Si la etapa actual del capitalismo, en su fase espectacular/consumista, se caracteriza por ser un gigantesco dispositivo que captura los medios puros (o sea: la gestualidad pura, el ser-en-el-lenguaje del

hombre, su propio ser genérico), separándolos en una esfera especial que los fija en una “imagen eterna e inmóvil”, impidiendo que estos puedan ser usados por los hombres de otra forma diferente a la “consagrada” en dicha separación, una de las posibilidades que quedan en este marco sería la de “profanar” estos dispositivos, entendiendo por esto la “restitución de las cosas al uso común de los hombres” (Agamben, 2005: 97). Esta actividad profanadora permitiría sacar de esa “fijeza” a los gestos, para hacerlos devenir “medios puros”, gestualidad pura que -como ya dijimos-, aun manteniendo su naturaleza de medio, se emancipa de su relación con un objetivo determinado, se olvida de él, exhibiéndose como medialidad sin fin. Exponer los gestos, liberarlos de su propia imagen fija, inanimada, profanando los sentidos y separaciones consagradas: ese es el objetivo que nos propone Agamben al confrontarnos con las imágenes, algo que el cine (o, por lo menos, cierto cine) es capaz de realizar.

Reconducir las imágenes al gesto, finalmente, significa también reconducirlas a su “origen”, origen que no debemos entenderlo como un punto susceptible de ser fechado “cronológicamente”, sino como *arkhé* (o *arjé*), que en griego es “comienzo” y además “mandamiento”, y que refiere al “nacimiento” de los fenómenos pero, también, a aquello que comanda su sentido, siendo, por tanto, una fuerza que continúa actuando en el presente, como lo hace el Big Bang para los astrofísicos, el cual dio origen al mundo pero sigue propagando su radiación fósil. El acceso al origen es posible a partir de la puesta en relación de las distintas imágenes, relación viable en virtud de su semejanza y analogía en tanto portadoras de ese mismo gesto-origen, que vendría a actuar como el índice que permite su asociación.

Aventuradas en esa relación, las imágenes pasarían a conformar una constelación a partir de la cual podemos acceder a ese pasado que continúa operando en el presente, es decir, a ese mismo origen-gesto que sobrevive en todas ellas, repitiéndose, aunque codificado de diferentes formas y con distintos sentidos a lo largo de la tradición. Sentidos que aparecen todos juntos, condensados en un instante revelador, lo que deja expuesto al gesto en su puro carácter medial, en una zona de indiferencia, frontera o umbral que lo extraña de esos sentidos “tradicionales” y lo abre, a su vez, a una nueva posibilidad, a un futuro distinto para él (1).

En el gesto, entonces, pasado, presente y futuro se concentran en un instante cargado de tensión, en una “temporalidad mesiánica” (2) en la que quedan destruidos los sentidos y los lugares que la tradición histórica les había otorgado. El origen-gesto, por tanto, “cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero anacronismo” (Didi-huberman, 2015: 128)

En este marco, el cine se coloca como un medio privilegiado: profanador por excelencia, este puede, a través del montaje -su operación fundamental-, restituir ese origen a las imágenes-fragmentos, interrumpiendo los sentidos y los lugares que la tradición les ha asignado, para

luego conciliarlas en ese gesto que sobrevive y se repite en todas ellas. Detención y repetición: he allí los dos procedimientos “trascendentales” del montaje, tal como lo sostiene Agamben (2002). El elemento del cine no es, entonces, la imagen propiamente dicha –aunque esta sea, sin embargo, profundamente necesaria–, sino el gesto que se conserva en ellas. Es esta labor del cine la que nos proponemos indagar en la segunda parte de este trabajo, a partir del análisis del film *Obreros saliendo de la fábrica* de Harun Farocki.

### **Agamben en Farocki: montaje y gesto en el film *Obreros saliendo de la fábrica*. Una interpretación**

En 1995, Farocki realiza un film denominado *Obreros saliendo de la fábrica*, recuperando la ya “mítica” imagen tomada por los hermanos Lumière en 1895, en Lyon, la cual tuvo el claro objetivo de demostrar una de las cuestiones que terminó cambiando el rumbo de la historia occidental: la posibilidad de reproducir “imágenes en movimiento”, a partir de una toma en la que puede observarse el puro desplazamiento de trabajadores que salen de una fábrica luego de su horario laboral.

Partiendo de aquella imagen filmada por los hermanos Lumière, la película de Farocki recorrerá una serie de imágenes y extractos pertenecientes a otros filmes de la historia del cine y a las nuevas cámaras de vigilancia, en las que se nos mostrará cómo un mero gesto (en este caso, el simple caminar y desplazarse de los cuerpos de un lugar a otro) puede ser capturado y significado de distintas formas a lo largo de la historia, pero también cómo el cine es capaz de exhibirlo en su puro carácter medial, abriendo la posibilidad de darle un nuevo uso.

Así, a la salida de los trabajadores de la fábrica filmada por los hermanos Lumière, imagen un tanto “inocente” ya que no muestra ni el poder del capital industrial ni la miseria y la explotación a las que son sometidos los trabajadores, se suman otras imágenes que presentan salidas de obreros durante la época del nazismo en Alemania –de trabajadores industriales pero también científicos–; todos ellos circulando con símbolos nazis, en marchas dignas de una “gran tropa militar”, mientras una voz en *off* nos señala: “las batas blancas: imagen de la militarización de la ciencia y de la técnica, visión anticipada de lo peor” (4 minutos y 55 segundos). En segundo lugar, se nos aparecen imágenes de la película de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), en las que se observa el cambio de turno en el trabajo de la fábrica, con el consiguiente ingreso y salida de los obreros, y en donde se muestra de manera ejemplar el poder alienante que aquella ejerce sobre estos últimos, todo ello gracias al carácter uniforme y homogéneo con el que andan los trabajadores –marcha lenta y monótona que parece llevarlos directamente a la muerte–. A esta

imagen le sigue otra que presenta a varias personas saliendo de un lugar -que muy bien podría ser la puerta de una empresa multinacional o la de una universidad-, pero que responde a las nuevas cámaras de vigilancia y, por ende, a la nueva “sociedad de control” de nuestra época actual (Deleuze, 1999).



Figura 1. Harun Farocki (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Imagen de la salida de los obreros de la fábrica tomada por los hermanos Lumière (1895).



Figura 2. Harun Farocki (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Imagen tomada de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang. La marcha monótona y homogénea de los obreros revela el carácter opresivo del régimen fabril.

Por otro lado, Farocki nos muestra imágenes en las que la puerta de la fábrica se transforma, luego de la salida de los obreros, en el escenario de un conflicto entre estos y las “fuerzas del orden” (policías y/o rompehuelgas). Aparecen imágenes de *El desertor*, de Pudovkin (1933), en donde los obreros “parados” esperan la oportunidad para salir rápidamente de un lugar enrejado -semejante a una cárcel- y tomar “la plaza libre”, pero son frenados por las fuerzas policiales. La cámara repara en el rostro de un anciano, “una cara que representa a millones de

hambrientos y pobres, que tienen que aceptar todo tipo de trabajos, sin poder mantener su honor”, como nos dice la voz en *off* (11 minutos aproximadamente), lo que revela la explotación sufrida por los trabajadores en el modo de producción capitalista.

A esta imagen, le siguen inmediatamente otras en donde la violencia va en aumento: se nos muestran, primero, imágenes de una película alemana sobre una huelga en Hamburgo, en donde la salida de obreros se transforma en una lucha con los “esquirols” (rompehuelgas), pero que parece una “pelea de patio de colegio” entre amigos. En segundo lugar, imágenes de *El desierto rojo*, de Michelangelo Antonioni (1964), en donde los trabajadores se ven muy pequeños en la puerta de la fábrica, en una secuencia carente de todo tipo de violencia. Luego, imágenes de un noticiario semanal del *British Pathé* inglés de 1956, en las que huelguistas marchan pacíficamente hasta que se producen ciertos disturbios con la policía, exponiéndose una “violencia” mayor que en las anteriores. En cuarto lugar, imágenes de la película *intolerancia* de David Griffith (1916), en donde la marcha de obreros empobrecidos se transforma en corridas y enfrentamientos brutales con la policía, como si estuviéramos en el corazón de una “guerra civil”. Posteriormente, y luego de mostrarnos una serie de imágenes en donde se revelan los “aparatos de vigilancia” de la propiedad, aparece otra imagen en la que la cámara hace resaltar la figura del ya legendario Charles Chaplin, en medio de una multitud de obreros que salen de la fábrica luego de la jornada laboral, y en la que se vuelve a producir una lucha entre estos y la policía, pero esta vez a raíz de un accidente que lleva a que la situación adquiera una tonalidad cómica, pudiendo provocar la risa del espectador.

En este último caso, en el que la cámara enfoca una salida de trabajadores pero se termina quedando con el personaje principal -Charles Chaplin-, queda expuesto un procedimiento muy trabajado en la historia del cine y que Farocki también recupera: nos referimos a aquellas entradas y salidas de trabajadores en las que dicho “desplazamiento” queda relegado a un segundo plano, en tanto de él se desprenden “los personajes principales” de la historia que se va a contar, y en donde la cámara prefiere “quedarse” con éstos últimos.

Así, a la salida de Chaplin que termina desembocando en una riña entre policías y trabajadores, se suman otras salidas como la de Marilyn Monroe, quien -mientras come un chocolate- se encuentra con un hombre que la espera afuera de la fábrica, en una imagen “amistosa” y juguetona que casi nada nos dice del mundo “que se deja atrás”, del mundo de la fábrica. Luego, se nos muestran imágenes de trabajadoras que salen de un “depósito de basura” en la película *Accattone*, de Pier Paolo Pasolini (1961) –“trabajo precario, mal pago”, nos informa la voz en *off* (25 minutos aproximadamente)-, y en donde un individuo (Franco Citti) las espera a la salida, quedándose la cámara con él. O bien, otra imagen en la que los obreros salen de la fábrica y en donde la puesta en escena adquiere una tonalidad “lúgubre” y

terrorífica, permaneciendo la cámara ahora con una mujer que espera a su marido a la salida del trabajo, y en la que -retirándose mientras la cámara los acompaña- la voz en *off* nos dice: “La muerte les parece un consuelo. El trabajo en la fábrica es el infierno” (30 minutos y 50 segundos).



Figura 3. Farocki (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Charles Chaplin sale junto a los trabajadores de la fábrica. La lucha entre policías y trabajadores alcanzará una tonalidad cómica.



Figura 4. Farocki (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Marilyn Monroe se encuentra con un hombre luego de salir de la fábrica. La salida es una simple excusa para que comience la verdadera “historia”.



Figura 5. Farocki (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Trabajadoras salen del “depósito de basura” en *Accattone*, de Pier Paolo Pasolini. La cámara se queda con el personaje principal.

Por otro lado, en el film se muestran imágenes de películas en las que la fábrica aparece como “escenario del crimen”: ya no hay imágenes de trabajadores, sino “[de] gánsteres saliendo de la fábrica luego de haber robado los sueldos” (21 minutos y 20 segundos), tal como lo señala, una vez más, la voz en *off*. Salida que termina en un “tiroteo” entre los gánsteres y la policía en la puerta de la fábrica, aunque lo que quisiéramos señalar es, principalmente, la semejanza de esta imagen con la que aparece inmediatamente después en el film de Farocki, en la que se muestran dos individuos intentando escapar de un lugar (se ven pequeños, en un plano general), aparentemente a la salida de una fábrica de Citroën (según lo que se alcanza a ver en ella). Esta imagen, muy similar a la anterior, en la que los gánsteres intentaban escapar de la policía una vez salidos de la fábrica, pertenece a las nuevas cámaras de vigilancia y, por tanto, a los nuevos dispositivos de control que caracterizan a las sociedades contemporáneas, algo que la película se encarga de resaltar.



Figura 6: Farocki (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Imagen de una cámara de vigilancia. Dos personas intentan escapar de una fábrica de Citroën.

Hacia el final del film se vuelve a mostrar una simple salida de trabajadores de una fábrica luego de su horario laboral, y la voz en *off* nos dice: “de las salidas de la fábrica rodadas en cien años, daría la impresión de que una y otra vez se ha filmado la misma imagen, como si un niño repitiera, a lo largo de estos años, la primera palabra que dijo para eternizar el placer que la misma le causa” (33 minutos y 46 segundos aproximadamente).

“Filmación de una misma imagen”, “repetición de una misma palabra”, o en palabras de Agamben, recuperación de un mismo gesto: he allí lo que nos ofrece esta constelación de imágenes elaborada por el director alemán, en la que el mero desplazamiento de cuerpos y personas que entran y salen de un lugar determinado -particularmente de la fábrica, aunque no sólo de ella- queda expuesto como un origen-gesto en su carácter de puro-medio-sin-fin. Esto es así, ya que en el film los múltiples sentidos asignados a ese gesto durante la historia del siglo XX –fijados por medio de diversos dispositivos como el cine narrativo, el noticiario, etcétera- aparecen “todos juntos” en un instante cargado de tensión, pudiendo, por eso mismo, aparecer el gesto en su puro carácter medial, sin un fin (y, por tanto, sin un sentido) determinado.

Polaridades en tensión, entonces, que se revelan en este film; múltiples sentidos - contradictorios, heterogéneos- otorgados en la historia contemporánea de las imágenes a un mismo gesto, a un mismo desplazamiento de cuerpos y personas de un lugar a otro: salida “inocente” de los obreros de la fábrica en la película de los Lumière, marchas con cuerpos “militarizados” en manifestaciones nazis, que reflejan el poder político y movilizador del totalitarismo; traslados de obreros que ya no reflejan la “inocencia” sino la crueldad del

capitalismo industrial (*Metrópolis*, de Fritz Lang). Salidas y entradas, por lo demás, que son ellas mismas partes centrales de imágenes que convierten a la fábrica en un escenario peligroso, criminal -como muestra el caso de los gánsteres antes señalados, pero también el de las nuevas cámaras de vigilancia-. O bien, meros desplazamientos que no son sino una simple excusa para que comience la “verdadera” fábula, enfocando a la estrella o personaje principal - y allí tenemos a Marilyn Monroe o Franco Citti, el actor fetiche de Pasolini-, sin hacer tanto hincapié, en la mayoría de estos casos, en las características del mundo laboral que “se deja atrás”. Entradas y salidas, por otro lado, que devienen luchas entre obreros y “esquirolas”: peleas de “patio de colegio”, enfrentamientos sanguinarios que emulan una guerra civil (*Intolerancia*, de Griffith) o salidas en donde se presagia un conflicto aún no desatado (*El desertor*, de Pudovkin).

Resumiendo: Farocki lleva adelante un montaje en donde queda plasmado un gesto banal en su carácter de medio-sin-fin, extrañándolo respecto de aquellos sentidos concretos en los cuales fue fijado y separado de los hombres -profanando, por tanto, a estos últimos- y anclándolo en una zona de indiferencia en la que se abre, para él, la posibilidad de un nuevo uso, de un nuevo acontecimiento de sentido. Las polaridades de cada imagen, cuando se logra exponer en una constelación el gesto que las hace inteligibles -haciéndolas ir, de esta forma, más allá de sí mismas-, revelan, como ya dijimos y a riesgo de ser redundantes, el carácter de huella que aquellas poseen, de fragmento de un todo perdido que no es más que ese gesto necesario de recuperar, y que el cine -por medio de su operación fundamental: el montaje- permite recordar.

### **A modo de conclusión**

Los análisis de Agamben demostraron que las imágenes son el terreno de un conflicto: si a primera vista aquellas parecen “inmóviles”, fijadas en un sentido único y definitivo, lo que el historiador debe realizar -así como el artista y todo hombre que intente confrontarse con ellas- es devolverle la vida que conservan o, lo que es lo mismo, reconducirlas a su origen, es decir, a ese punto ambiguo y cargado de intensidad en el que las imágenes se nos aparecen como fragmentos de una totalidad o conjunto mayor, y que Agamben llamó “gesto”. Es el gesto, entonces, el que se nos revela en esa constelación en la que se articulan las distintas imágenes, como aquello que, en primer lugar, permite “constelarlas”-en tanto cada una de ellas aparece como portadora de ese gesto que las vuelve análogas a todas las demás- y, por ello, hacerlas inteligibles; y, en segundo lugar, como un puro medio pero ahora sin un fin o

significado determinado, en tanto en esa constelación se revelan las distintas polaridades de sentido que la tradición le ha adjudicado, en un instante “mesiánico” en el que se condensan pasado, presente y futuro y en el que el gesto, por tanto, se abre a la posibilidad de un nuevo uso, de un nuevo sentido.

En base a lo expuesto, pudimos dar cuenta que el film de Farocki analizado nos muestra esa doble polaridad, ese conflicto que atraviesa a toda imagen y que el cine es capaz de revelar. En él, se realiza un montaje de toda una serie de imágenes pertenecientes a diferentes dispositivos –el cine narrativo, las cámaras de vigilancia, los noticiarios, etcétera- que permite interrumpir los distintos sentidos que la tradición le asignó a un mismo gesto –el puro y banal desplazamiento de personas y cuerpos de un lugar a otro-, conformando una constelación en la que aquel queda expuesto en su carácter de puro-medio-sin-fin.

De esta forma, vemos cómo el film de Farocki revela esa potencialidad “desfetichizadora” del cine, tal como lo sugiere el filósofo italiano, al reenviar las imágenes más allá de sí mismas, “profanando” así el lugar al que la tradición las había consagrado y remitiéndolas hacia ese gesto –en este caso, el simple caminar y desplazarse (colectivo) de los cuerpos- que se “libera”, exponiéndose como un puro medio susceptible de ser usado de otras maneras, de abrirse a múltiples posibilidades. Es esa zona de indiferencia, entonces, ese *umbral* en el que lo otrora “separado” queda ahora extrañado y abierto a una nueva posibilidad, el sitio en el que una nueva ética y una nueva política entran en juego, y que el cine –por medio de sus operaciones trascendentales- es capaz de revelar.

## Notas

(1) “la repetición no es un retorno a lo idéntico, esto es, no es lo mismo como tal lo que se repite. La fuerza y la gracia de la repetición, la novedad que encierra, es el retorno de la posibilidad de lo que ha sido. La repetición de alguna forma restaura la posibilidad de lo que fue, y posibilita paradójicamente algo nuevo. Aquí es donde encontramos la proximidad entre repetición y memoria. La memoria nunca nos da lo que ha sido como tal, ya que eso sería un infierno. En cambio, la memoria restaura la posibilidad de repetir el pasado (...). La memoria puede transformar lo real en lo posible, y lo posible en lo real. ¿No hace eso justamente el cine, es decir, transformar lo real en lo posible, y lo posible en algo real? (Agamben, 2002: 315-316).

(2) “La historia mesiánica es definida por dos rasgos centrales. Primero, es la historia de la salvación: algo debe ser salvado. Pero a su vez es historia final, una historia escatológica, en donde algo debe culminar, y ser juzgado. El momento mesiánico acontece en otro tiempo, dejando atrás la cronología, aunque sin entrar en otro mundo. Es por esta razón que la historia mesiánica es incalculable” (Agamben, 2002: 314).

## **Bibliografía**

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2002). "Difference and Repetition: on Guy Debord's Films". En T. McDonough (ed.). *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*. Cambridge, Massachussets y Londres: The MIT press.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2014). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2015). *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Farocki, Harun (director) (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Alemania: Farocki Harun Filmproduktion (producer).