

ARTÍCULO

Harun Farocki. *In Comparison*, sobre el trabajo y su significado*

Mikel Otxoteko

Centro Universitario Cesine

Fecha de recepción: Septiembre de 2017

Fecha de aceptación: Octubre de 2017

Fecha de publicación: Diciembre 2017

Resumen

Este texto se centra en *In Comparison*, la película de 2009 de Harun Farocki, para poner de relieve su actualidad estética, especialmente sugerente desde la perspectiva de los nuevos realismos y materialismos filosóficos, dada la particular forma de indagación que en ella emplea su autor. Farocki, gran admirador del cine de Robert Bresson, plantea la cuestión del trabajo desde una perspectiva no analítica. La propuesta metodológica que lanza será una comparación, actividad cinematográfica que realizará según su propia ética como director. Así, se detendrá a observar la labor de la fabricación del ladrillo: los «cimientos de la sociedad», en fábricas de países como Burkina Faso, la India o Suiza. No obstante, nos interesa señalar que será una exploración intensiva, en la que nada de lo directamente mostrado en la pantalla es lo relevante, solo aquello que indirectamente surge en la mente del espectador a partir del juego de las imágenes. En este sentido, la técnica de montaje se torna crucial, pues el relato que construye en torno a la técnica se desarrolla implicando fundamentalmente ritmos y temporalidades; es decir, aquellas intensidades que constituyen el hábito fabril de los operarios en las distintas realidades geográficas y culturales.

Palabras clave

trabajo, militarismo, realismo, materialidad, montaje audiovisual

* Este artículo recoge resultados de la investigación doctoral *La Emergencia de la Expresividad y el Sentido. Arte audiovisual y Neo-materialismo*, financiada por la Universidad del País Vasco a través de una convocatoria de Formación de Personal de Investigación.

Harun Farocki. *In Comparison, on work and on its meaning***Abstract**

This essay focuses on In Comparison, the 2009 film by Harun Farocki, to highlight its contemporary aesthetic relevance, which is particularly suggestive from the perspective of new realisms and philosophical materialisms in view of the particular mode of enquiry that the director uses in it. A great admirer of the films of Robert Bresson, Farocki approaches the issue of work from a non-analytical perspective. The methodological approach he undertakes is a comparison, in a cinematographic undertaking such as this, conducted in line with his own ethics as a director. As such, he takes the time to observe the labour of manufacturing bricks or, as he calls them, the 'building blocks of society', in factories in countries such as Burkina Faso, India and Switzerland. However, it should be highlighted that this is an intensive exploration, in which the relevant aspect is nothing that is directly shown on the screen, but rather only what is indirectly triggered in the viewer's mind by the interplay of the images. In this respect, the editing technique plays a crucial role, as the story that is constructing using this technique is developed fundamentally involving rhythms and timeframes or, in other words, the intensities encompassed within the productive toil of the workers in the different geographical and cultural realities.

Keywords

work, militarism, realism, materiality, audiovisual editing

Introducción

En su texto *Bresson, un estilista*,¹ Farocki afirmaba respecto de *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*, 1956) que «jamás se había filmado una película semejante sobre el trabajo y su significado» (Farocki, 2003a, pág. 19). La película de Bresson también podría haber inspirado a Farocki algunos de sus principales trabajos fílmicos. Varias de sus películas, aunque centradas cada cual en aspectos específicos, están enmarcadas en ambientes de trabajo como, por ejemplo, un estudio profesional de fotografía, en *Ein Bild* (*Una imagen*, 1983), o un curso de gestión administrativa diseñado para ejecutivos, en *Die Schulung* (*El entrenamiento*, 1987), o el propio espacio de trabajo de Farocki, en la instalación *Schnittstelle* (*Intersección*, 1995). Entre las obras citadas, habría que destacar *In Comparison* (*En comparación*, 2009).

En enero de 2003, Farocki escribía una serie de notas sobre un nuevo proyecto. En la primera de ellas se lee: «Quiero proponer una película que me ayude a ilustrar la noción de “trabajo” comparando los procedimientos laborales en una sociedad tradicional; por ejemplo, en África; una sociedad de industrialización emergente, como en la India; y en una altamente industrializada como Europa o Japón» (Farocki, 2003b). *In Comparison*, el filme resultante, aborda el proceso

de fabricación de ladrillos y su empleo en la construcción de edificios en países como la India, Burkina Faso, Alemania, Suiza y Austria. En este ensayo nos centraremos en esta película, no para analizarla, sino para proponer una manera de recorrerla, reparando tanto en las formas de la película como en las observaciones que suscita *desde y para* una perspectiva inscrita en los nuevos materialismos filosóficos (véase figura 1).

Antes de iniciar nuestro recorrido, no obstante, nos interesa realizar un par de apuntes que darán cierto grado de cohesión a las reflexiones que siguen. En primer lugar, se da la circunstancia de que, pese a los desplazamientos que Farocki realiza durante la producción de su filme, estos remiten a una exploración *intensiva* y no *extensiva*. No se trata de hacer un viaje a lo largo y ancho de la superficie terrestre, sino de cruzar *umbrales de intensidad*, de saltar de un umbral a otro. En el texto citado, Farocki ya intuía, de hecho, la importancia que el montaje iba a tener en su película respecto al modo de relacionar estas diferencias de intensidad: «Mi intención es lograr una película que funcione sin voz en off». A lo que añade inmediatamente: «Es decir, una película de montaje» (Farocki, 2003b). Con esta pretensión, la técnica de montaje no serviría únicamente para unir *extensiones* de imagen y sonido, planos o secuencias, sino para poner en relación *grados de intensidad* suscitados justamente por los

1. Dicho texto fue publicado por primera vez en Filmkritik en marzo de 1984. Aparece en la publicación *Crítica de la mirada, Textos de Harun Farocki*, del V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, así como en otra recopilación de ensayos de este autor *Harun Farocki, desconfiar de las imágenes*.



Figura 1. Fotograma de *In Comparison*. © Harun Farocki, 2009.

diferentes planos y secuencias. La narrativa de la película resultante se construye literalmente de esta manera, a saltos, y sin necesidad ni siquiera de nexos de unión o líneas de intermediación. Este particular uso del montaje resulta determinante para hacer ver la diferencia en lo que nos muestra: hábitos y afectos que surgen de los distintos métodos industriales o preindustriales para la fabricación del ladrillo.

En segundo lugar, habría que añadir que, a pesar de la aparente distancia emocional que podría caracterizar la obra de Farocki, él nunca se ha interesado por metodologías de creación basadas en la razón, fría y desinteresada. De hecho, los fines de su actividad artística son de orden pasional, ético y social: los ladrillos, nos dice, son literalmente los «cimientos de una sociedad». Pero aquí no me interesan tanto los fines como la manera que Farocki tiene de *hacer sensibles* las implicaciones reales de esta idea en el terreno de lo social. Ello constituye la línea medular de este ensayo, pues, efectivamente, a través de su personal modo para vehicular y desarrollar la idea, Farocki nos insta a fijar la atención sobre ciertos elementos básicos de la cultura, de los modos de relación interpersonal y, a otra escala, de las formas de relación intercultural implicadas. Cada ladrillo será capaz de expresar mucho sobre el tipo de sociedad en el que ha sido producido, y, por tanto, del tipo de sociedad a la que cada unidad de ladrillo contribuirá; los ladrillos almacenan conocimiento sobre las estructuras sociales, crean espacios y organizan las relaciones sociales.

1. Hacer sensible: entre la materialidad y la creencia

Las imágenes que un profesional produce, cualquiera que sea la disciplina a la que pertenezca, están condicionadas por la visión que

tiene de las cosas; es decir, por cierta *creencia en el mundo*. Incluso en su frialdad y presunta objetividad, el trabajo protocientífico de investigadores pioneros en el campo de la fotografía, como el que desarrolló Eadweard J. Muybridge, muestra esta evidencia. De hecho, el caso particular de Muybridge pone de manifiesto exactamente el tipo de pensamiento analítico que nutre su búsqueda estética. Hay que indicar a este respecto que el éxito de sus experimentos fotográficos no se basó únicamente en el efecto de ilusión del movimiento. Se basa, sobre todo, en el hecho de que, en aquel momento de su invención, permitía, como tal era el propósito, un análisis exhaustivo del movimiento del cuerpo humano. Por ambos aspectos (y no solo por uno de ellos) el aparato fotográfico de Muybridge fue absolutamente revolucionario en la época. El punto culminante de eso que podemos llamar la *imagen analítica* llegará con los experimentos que seguidamente realizaría el matrimonio Gilbreth, a través de su «economía del movimiento», brillantemente aplicada al ámbito de la ingeniería industrial y militar.

Justamente, el ejemplo de Frank y Lillian Gilbreth nos sirve ahora para proponer una comparación basada en ciertos contrastes respecto al trabajo de Harun Farocki. Resulta curiosa, además, la coincidencia de que, en su juventud, Frank descubriera su vocación mientras trabajaba de contratista, desarrollando métodos cada vez más rápidos y eficaces, a la hora de transportar y acomodar los ladrillos de la construcción. Para eso usaría, posteriormente, una cámara de cine calibrada en fracciones de minutos, con la que analizar minuciosamente los movimientos de los trabajadores. Es evidente que, por mucho que ante la lente del objetivo de ambos aparezcan cuerpos de personas realizando trabajos físicos, los fines que tenía su trabajo fílmico eran muy distintos de los de Farocki; ya no solo debido al abismo temporal que se establece entre uno y otro, sino porque las imágenes producidas en cada caso no se orientan ni se conciben según la misma «visión». En el caso de los Gilbreth, evidentemente, consistía en un dispositivo pionero de medición técnica. Podemos apreciar de qué modo tanto el cuerpo del modelo como la propia acción que este desarrolla aparecen en la imagen desconectados del medio en el que se inscriben. Pero no se trata de una figura sin fondo; es, sin embargo, una pretensión de universalidad científica en lo mostrado lo que requerirá (más precisamente) la «neutralidad» del fondo. No obstante, hay que señalar —como hizo Farocki en alguna de sus películas, como en *Ein Bild*— que tal pretensión no disuelve el gesto singular e intencionado que subyace a la imagen resultante.

Mientras que el trabajo de los Gilbreth niega la relación entre los cuerpos mostrados y el medio que los rodea, *In Comparison* se centra justamente en tal relación. Lo que esta negación estaría obviando, por otra parte, es la potencia de lo que cada imagen es capaz de *hacer ver* en relación con las otras que la preceden o la siguen; por ejemplo, la relación entre las distintas calidades de la materia prima, los modos humanos de trabajarla, las texturas resultantes en relación con el paisaje local, el tipo de intercambios y de afectos que

la acción genera, las velocidades y las detenciones, los niveles de pureza del material o de precisión organizativa, o de exactitud en los movimientos (véase figura 2). Al igual que ocurre con otras técnicas fotográficas y filmicas en la época de Muybridge y de los Gilbreth, como la biometría o la antropometría, la labor de estos pioneros insiste «en un mundo visual que es comprensible desde la matemática, el cálculo y, finalmente, desde la computarización» (Farocki, 2003b).



Figura 2. Fotograma de *In Comparison*. © Harun Farocki, 2009.

Con Muybridge, el cuerpo desnudo del modelo —generalmente cuerpos fibrosos masculinos— ya se mostraba sobre una cuadrícula de medición; los Gilbreth desarrollarán este procedimiento. La cuadrícula se opone frontalmente al objetivo de la cámara; en ambos casos, un único plano encierra el cuerpo del modelo mediante el encuadre, mientras describe fríamente su movimiento respetando la temporalidad de una acción *packada*. De ello resulta una sucesión de poses articuladas, el contorno variable del cuerpo, el encadenamiento gradual de las posturas: un cuerpo completo sobre un muro blanco; la visión de una unidad aislada y claramente delimitada. Cabe señalar que las pautas de producción de conocimiento —visibilidad, claridad y precisión— florecientes, según el historiador Alfred Crosby (1998), durante el periodo comprendido entre los años 1250 y 1600 en Europa, siguen vigentes en nuestra época; de un modo manifiestamente explícito, en tales experimentos técnicos y estéticos.

Descubrir las visiones subyacentes a las imágenes o a los usos que se le dan a la técnica, o al revés, observar cómo las imágenes

generan nuevas estructuras de pensamiento o incluso funciones prácticas, es un hábito que algunos hemos adquirido con los textos, las películas o las instalaciones de Farocki. Volvamos, pues, a *In Comparison*. No es inocente que hayamos tomado el caso de los Gilbreth para nuestra comparación. Sabemos que ambas visiones se oponen radicalmente en muchos aspectos. Mientras unos analizan con la vista, fría y calculadora, el otro mira y hace ver con el tacto, *hace sensible* mediante cualidades y ritmos que apelan poéticamente a otras formas de sensibilidad. Godard, a quien tanto admiró Farocki, decía que «Todo creador piensa con sus manos» (Godard, 1996). Así, podría decirse, se piensa en *In Comparison*. ¿Qué quiere decir en este contexto la expresión «hacer sensible»? «Significaría [...] hacer sensible las fisuras, los lugares o momentos a través de los cuales, declarándose como “impotente”, los pueblos afirman al mismo tiempo lo que les falta y lo que desean» (Didi-Huberman, 2014b). Curiosamente, Farocki confirmó haber tenido en mente *Appunti per un Orestíade africana* (*Apuntes para una Orestíada africana*, 1969), de Pasolini, al comenzar su proyecto (Farocki, 2003b). Indudablemente, este tipo de referentes pone de manifiesto «su inquietud documental, su modestia frente a lo real, su voluntad inagotable de *conocimiento del otro*».²

Por otro lado, mediante el método de síntesis poética practicado en *In Comparison*, estamos forzados a aprehender al individuo de modo realista —por medio de su *individuación*—³ a través del hábito del trabajo en un escenario real. Es decir, a través de los procesos que le constituyen; aspecto que concentra, en cierto modo, la ética de su cine. Refiriéndonos a los Gilbreth, por tanto, casi puede hacerse una descripción en negativo de la práctica de Farocki. Por último, me limitaré a señalar solamente que el cine de Farocki es capaz de inspirar reflexiones como la que Didi-Huberman realiza en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*: «No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso, además, preguntarse *en cada caso* si la forma de esa exposición (encuadre, montaje, ritmo, narración, etc.) los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer), o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición)» (Didi-Huberman, 2014a).

2. El relato técnico: los procesos de lo viviente

Robert Bresson construyó su película *Un condamné à mort s'est échappé* como el relato técnico de una evasión (Didi-Huberman, 2014a, pág. 248). También la película *Man with no name* (*El hombre*

2. Palabras con las que se refiere Didi-Huberman a Pasolini. En Didi-Huberman (2014a).

3. Estudiando las relaciones entre el pensamiento y la acción, el filósofo realista Gilbert Simondon propuso su «principio de individuación» para referirse en términos ontológicos a la relación, siempre variable y en perpetuo devenir, entre la entidad individual y su medio ambiente.

sin nombre, 2009), de Wang Bing, estudiada cuidadosamente por Didi-Huberman, puede verse como el «relato técnico» de una supervivencia alimentaria. Me he interesado por este concepto del filósofo francés y he imaginado enseguida su aplicación a la película de Farocki. ¿Sería nuevamente pertinente el uso de tal noción? Habría evidentes motivos para pensarlo, sobre todo si subrayamos su potencial particularmente desde la óptica neo-materialista.

En referencia a la película de Bing, escribe Didi-Huberman: «¿Qué otra cosa vemos en esa película, como no sean los gestos técnicos (...)»? En *In Comparison* estamos ante una situación similar: la película está constituida por una rigurosa sucesión de planos, los cuales captan de la realidad una amplia variedad de gestos individuales concernientes a la manufactura del ladrillo —con frecuencia, no obstante, se trata de acciones coordinadas en grupo. Tantos gestos, tantos planos: extraer la tierra, transportar la tierra, moldear la tierra, secar los ladrillos, cocer los ladrillos, seleccionar los ladrillos, transportar los ladrillos; disponer tabiques, ensamblar tabiques... (véase figura 3). En este modo de afrontar el mundo material mediante el audiovisual hay una renuncia, como diría el propio Harun Farocki de Bresson: «al repertorio retórico de la diversidad» (Farocki, 2003b). La narración, así, es puramente descriptiva, sin ningún tipo de ornamento. En principio, las imágenes filmadas solo ofrecen acciones de carácter técnico; no obstante, creo que, antes que realizar una observación directa sobre los diferentes modelos de trabajo, produce un desplazamiento hacia las personas que lo realizan. Tal es el grado de *compromiso* entre los estados físicos y psíquicos en el cine de Farocki, que él mismo llegará a decir —con gran admiración sobre el otro cineasta— que «la mirada de los actores de Bresson es una acción realizada con los ojos» (Farocki, 2003b).

Por su parte, la banda de sonido de *In Comparison* aporta al conjunto un carácter de relato naturalista. No obstante, en contraposición

a las películas del cineasta y antropólogo Jean Rouch —con las que, salvando el desfase temporal, podría establecerse algún tipo de paralelismo—, aquí no hay una voz que *explique* la correlación establecida entre las distintas imágenes o que haga que nos fijemos en asuntos puntuales de la imagen. A partir de la aparente transparencia de estas *vistas*, Farocki va formando un cuerpo de imágenes denso, lleno de relaciones internas y referencias externas a la película. Durante el visionado, lo *viviente* y la *técnica* emergen como cuestiones fundamentales por desarrollar. El concepto de trabajo del cual Farocki se ocupa queda, pues, contenido en esta relación compleja, iluminado o muchas veces desfigurado tras una dinámica sucesión de percepciones sensoriales. Tengo la impresión de que *In Comparison* —pero también tantas otras películas de Farocki— se centra en las relaciones entre los procesos de socialización y el hacer técnico-industrial; por tanto, da claves para pensar ciertos procesos y devenires en lo que se refiere al comportamiento social. De este modo, el relato técnico de Farocki estaría alentando un desafío al esencialismo reinante en el ámbito del pensamiento occidental. En tales circunstancias, no hay verdad concluyente que se nos diga en este relato. Insisto: solo se describen procesos, acciones que no se plantean como símbolo de nada, sino como la expresión de intensidades puras. El relato apunta con precisión hacia esos detalles del movimiento técnico en tales procesos. Y se los interroga minuciosamente, a unos y a otros, para componerlos con otros fragmentos semejantes a través del montaje. Digamos que este procedimiento empleado por Farocki se halla y nos sitúa, como espectadores, en un estado previo a la formulación de cualquier verdad con pretensiones de explicar lo que las cosas *esencialmente* son, o, por otro lado, de lo que las cosas son a través de las invenciones o convenciones culturales.

Y, a pesar de que su propuesta pretenda contribuir a la «redefinición del concepto de trabajo», lo único que hace es justamente problematizar la idea de una sola solución semántica para un solo y mismo término. Para empezar, el método de Farocki no usa categorías ni conceptos. Evita dualismos imposibles, pensemos en parejas tales como «natural» y «artificial», «organismo» y «máquina», «órgano» e «instrumento», o «cuerpo» y «artefacto». Por el contrario, crea nuevos estímulos de carácter sensitivo capaces de producir desplazamientos en nuestros modos de conceptualizar. Presenta una colección de imágenes o impresiones. Es, de hecho, podría decirse, un cuidadoso catálogo de percepciones en torno al trabajo. Pacientemente ofrece el conjunto de lo que aparece ante el objetivo: secas detenciones aquí y allá, registros de movimientos concatenados, un solapamiento de acciones que parecen no tener ni inicio ni fin y que se encuentran conectadas a atmósferas singulares y específicas. De algún modo, podría decirse que su película altera las coordenadas perceptivas cotidianas y hace aflorar emociones y pensamientos poco accesibles.

Sin embargo, en cierta manera, este aspecto podría parecer problemático. Al renunciar al objeto (el ladrillo) y al concepto (el



Figura 3. Fotograma de *In Comparison*. © Harun Farocki, 2009.

trabajo) como base de consistencia de la película, ¿cómo cobra sentido el conjunto? Es decir, ¿qué es entonces lo que da coherencia a la película y también a los diferentes contextos culturales a los cuales las imágenes hacen alusión? Tratemos de sacar algo en claro. Estamos viendo que para Farocki lo más importante no parece ser el conocimiento derivado de la medición y la cuantificación: prefiere la experimentación estética, y por qué no, también ética, como base de su sistema. En este sentido, hay una cuestión que no debe pasarse por alto. Como ya he señalado, *In Comparison* da un enorme valor cinematográfico a la realidad táctil. Ocurre como si Farocki hubiera puesto en práctica precisamente la lección de su maestro Bresson. Particularmente, el cine de Bresson es un tipo de cine en el cual la continuidad espacial se interrumpe de manera constante. Pues bien, como explicó Deleuze al respecto en su conferencia «¿Qué es el acto de la creación?» de 1987, y de acuerdo con ello, la disgregación espacial en el cine de Bresson está relacionada con la valoración cinematográfica de las manos de sus personajes.

Así, podemos indicar que la continuidad de las diferentes porciones de espacio en Bresson y el encadenamiento de las diversas localizaciones en el caso que nos ocupa de Farocki (por ser unos y otros segmentos desconectados) solo puede establecerse de forma diferente a la habitual. En *In Comparison*, el valor táctil en la imagen —a través de la arcilla en sus diferentes estados, de los cuerpos bajo las telas brillantes o con la piel relumbrando la luz del sol, de las herramientas y de las superficies del propio escenario de la acción— adquiere unas proporciones absolutamente infrecuentes.

3. Hábitos, rutina y militarismo

Cierto es, tal y como advierte Farocki, que el medio audiovisual ha reflejado muy escasamente el tiempo y las vidas que transcurren en las fábricas: en esta afirmación, deben tenerse por excepciones, evidentemente, los escrupulosos sistemas de vigilancia y supervisión por vídeo, de los que él mismo se ha ocupado en otros trabajos.

Como muestran, por su parte, las imágenes de los ámbitos geográficos y culturales retratados en *In Comparison*, el trabajo en la fábrica se define por el *hábito*: un hábito que es impuesto al trabajador y que generalmente se caracteriza, al menos en Occidente, por un espacio-tiempo periódico y cuantificado.⁴ Si digo que es un hábito «impuesto», es porque, aunque haya un acuerdo entre las partes, este acuerdo es lamentablemente asimétrico; incluso, podría llegar a decirse que hay asimetría desde antes del propio acuerdo. Con todo,

¿qué es lo que se *acuerda*? Quizá la servidumbre, o la tolerancia, o la protección, o el acoso, o la rivalidad, o las solidaridades... Sea lo que sea *eso* que ocurre dentro de la fábrica, no ha interesado al gran público, o este, al menos, no ha tenido opción a conocerlo desde la butaca: «La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo» (Farocki, 2003b). Muy especialmente, nos dice este cineasta, «en los avisos publicitarios hay dos temas que producen pavor: la muerte y el trabajo fabril» (Farocki, 2003b).

Viendo las escenas de *In Comparison*, pienso que el hábito no sería la afirmación reiterada de una acción, sino justamente la constatación de tal acción: «la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, un grado de organización que casi no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo un mínimo campo de acción» (Farocki, 2003b). El buen funcionamiento de la fábrica confirma la precisión de las acciones y su sucesión cíclica en el tiempo (véase figura 4). Ello significa, por tanto, que cuanto más definido está el proceso de producción, mayor es la renuncia de las propias cualidades por parte de cada operario; en definitiva, significa la forzosa adquisición del *hábito fabril*.⁵ A este respecto, *In Comparison* hace sensible precisamente aspectos que no suelen verse a simple vista. Pensemos en los ambientes visitados por Farocki. Aquí y allá, el hábito instaura en el operario un modo de temporalidad; esto es, un *modo específico* de temporalidad. Este es un tiempo alternante,



Figura 4. Fotograma de *In Comparison*. © Harun Farocki, 2009.

4. Farocki ha reconocido en múltiples ocasiones su deuda con la filosofía francesa, especialmente con Deleuze y Foucault. Particularmente, el libro *Surveiller et punir* de este último autor ha marcado gran parte de su trabajo. *In Comparison* vuelve, mediante las imágenes, una y otra vez sobre temas de este libro, como el control del tiempo y el espacio en el ámbito del trabajo.

5. El *hábito fabril*, ese mismo hábito preciso y minucioso, aunque escandalosamente simple, que Krakauer veía reflejado en las *Tiller Girls*, y que inspiró su *Mass Ornament*, texto que seguramente retomó Farocki en gran parte de su trabajo y que cineastas y teóricos, como Hito Steyerl en su reciente *Los condenados de la pantalla* (2014), han continuado desarrollando en su práctica.

periódico, que dibuja o le corresponde un movimiento circular, en cuyo procedimiento se «vuelve siempre a pasar por los mismos puntos: tiempo cardinal, dócil, regular, “ritmado” en el sentido vulgar del término» (Zourabichvili, 2004, pág. 94).

Los hábitos, podría decirse, nos habitan. Y, al mismo tiempo que nos penetran, son recorridos y habitados por nosotros.⁶ Esta periodicidad doble es un *presente continuo* que Farocki observa en diferentes estados. El trabajo, como tiempo periódico, sirve de marco existencial de los personales del filme. Lo vemos en otros cineastas como en Lang, *Metropolis* (*Metrópolis*, 1927), en Chaplin, *Modern Times* (*Tiempos modernos*, 1936), en Akerman, *Un jour Pina a demandé* (*Un día Pina me pidió*, 1983), en Alonso, *La libertad* (2001), en Bing, *Tie Xi Qu* (*Al oeste de los riles*, 2003) o en Heise, *Consequence* (*Consecuencia*, 2012). Observamos, también, cómo los hábitos adquiridos *trabajan* los cuerpos y las mentalidades: Pasolini, *Accattone!* (1961), Kaurismäki, *Tulitikkutehtaan tyttö* (*La chica de la fábrica de cerillas*, 1990) o Cavalier, *Portraits* (*Retratos*, 1991).

De este modo, el concepto de trabajo se dota de una amplitud mayor. No se trata de realizar primeros planos del trabajo que la persona ejecuta, sino, como haría Simone Weil en literatura,⁷ de traer a primer plano esa constatación de la que ya hemos hablado y de modular sus implicaciones en la imagen. Vemos en la película, por ejemplo, a un operario en la India sumido en los ritmos de una vieja máquina; la destreza laboral se ha transferido de uno a otro. Resulta evidente: «una perspectiva antinihilista y un pulso materialista determinan la ética y la estética de su trabajo».⁸ Hace falta, por tanto, ver la escena en su duración: la máquina con la que este individuo trabaja —la evidencia está ante nuestros ojos— no se caracteriza tanto por producir *cualidades* como por una producción *cuantitativa*. Esto es, a la máquina la define su compromiso con la reducción sistemática de la cantidad de tiempo empleado o con el aumento progresivo de unidades producidas.

Entonces ¿qué significa o qué implica este marco de periodicidad espacio-temporal contemplado en *In Comparison*? En un sentido spinoziano, estaría implicando una pasividad despotenciadora que deriva de la cesión ante los afectos que nos someten.⁹ Ello, por supuesto, no hace que Farocki pierda el respeto hacia las personas que filma en estos entornos. Al contrario, es precisamente la duración de los planos en esta película —ocurre igualmente en *Tiexi qu* o en la ya citada *Man with no name*, ambas de Wang Bing— lo que expresa el respeto sentido ante los gestos de esas vidas minúsculas

(Didi-Huberman, 2014a, pág. 248). Particularmente, en *In Comparison* asistimos ante todo a una variación ininterrumpida de movimientos coordinados y calidades gestuales ritmadas y pautadas por la acción: también, a una modulación prelingüística basada en la transmisión y recepción de señales corporales. Una ontología procesal y relacional. En *In Comparison* apenas hay intercambio de palabras; aún menos un comentario en *off*. Farocki, como Didi-Huberman señala respecto a *El hombre sin nombre*, de Wang Bing: «quiso devolver a cada objeto, a cada materia, su propio ruido específico».

4. El montaje de intensidades

La comparación que Farocki realiza mediante el montaje es, propiamente, la de cada movimiento y cada temporalidad específica de los cuerpos humanos y las de las formas de vida haciéndose y evolucionando en contextos heterogéneos, la de sus distancias y acercamientos con otros cuerpos o materiales, la de su comportamiento físico y sus rutinas sociales. De hecho, Farocki, como podríamos decir de otros autores como Cavalier (*Portraits*, 1991) o como también podría afirmarse de Strand (*Fake Fruit Factory*, 1986), está tan interesado en los procesos de fabricación del ladrillo como en las personas que realizan el trabajo, pues, como hemos visto, lo uno y lo otro están muy relacionados. Ello enlaza justamente con la idea de Jean-Luc Nancy de que, en principio, el arte «no tiene relación con la historia, ni con la verdad, ni con el más allá metafísico o religioso: tiene relación con el mundo, corresponde al mundo, él le responde y, en cierto modo, responde de él» (Nancy, 2012, pág. 13).

Se puede considerar que, mediante el montaje —esa *operación formal* por excelencia—, Farocki consigue modular la expresión de las diferentes secciones de la película y dar sentido al conjunto. El montaje se vuelve auténticamente expresivo, muy diferente de un montaje de tipo denotativo. Es justamente eso lo que hace del realismo de Farocki un realismo complejo, dadas las relaciones poéticas que surgen internamente (no una simple agregación de elementos). Es una fórmula que combina muy bien con la de filmar *con simplicidad*. Como vamos a ver, la no-linealidad en la evolución del discurso¹⁰ le sirve para poner en evidencia mediante el montaje la propia idea de «progreso», creada por los países avanzados industrial y tecnológicamente. La acción llega a ser a la vez global y local: si el campo local sería evidente en lo que he argumentado en el

6. Deleuze trabajó mucho sobre la noción de «hábito» en, por ejemplo, su libro sobre Hume: *Empirismo y subjetividad*.

7. Cabe destacar, muy especialmente, el brillante manuscrito de Weil de 1937 *La racionalización*. En él se escribe: «Se habla menudo de la Revolución industrial para designar justamente la transformación que se produjo en la industria cuando la ciencia se aplicó a la producción y apareció la gran industria. Pero puede decirse que hubo una segunda revolución industrial. La primera se define por la utilización científica de la materia inerte y de las fuerzas de la naturaleza. La segunda se define por la utilización científica de la materia viva, es decir, de las personas».

8. Georges Didi-Huberman, «Cómo abrir los ojos», prólogo al libro de ensayos de Harun Farocki *Desconfiar de las imágenes*.

9. En el capítulo «De la servidumbre humana o de la fuerza de los afectos», en Spinoza (2009).

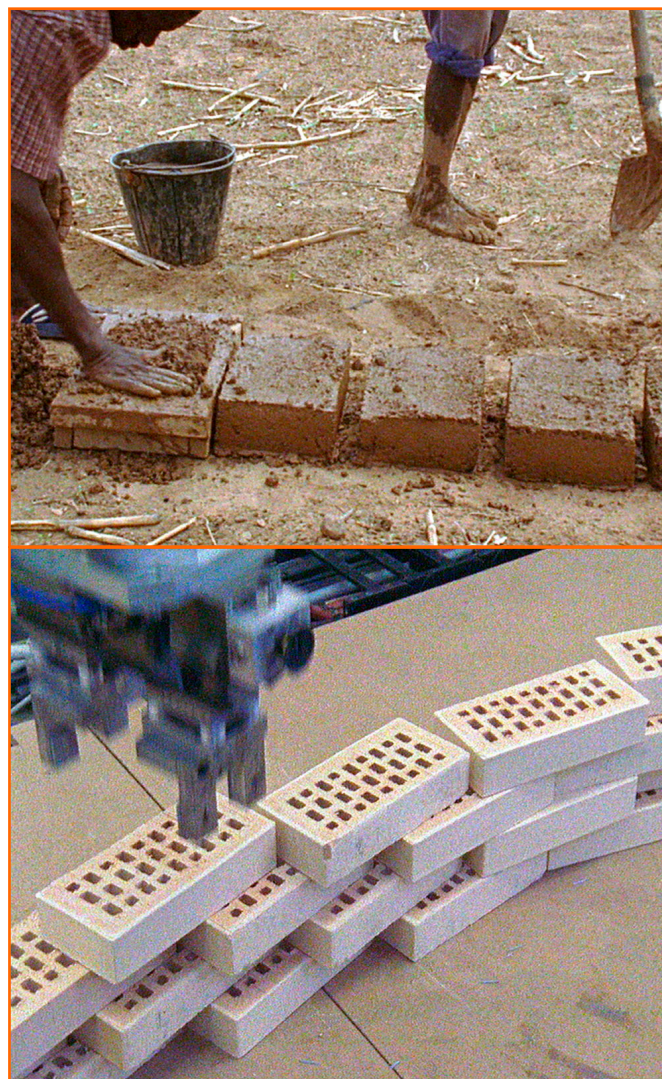
10. Entiendo el término «no-lineal» en el sentido de una relación discursiva de los hechos que sobrepasa las *leyes de la causalidad*.

apartado anterior, su campo global sería el de los pueblos con sus diversas temporalidades implicadas las unas en las otras. Hay que decir que exactamente no hay un enfrentamiento de planos ni de temporalidades. Ello ayuda a dar forma a la inquietante complejidad de la convivencia de los tiempos y a su actualidad histórica. Al juntar los planos y al implicarlos, emerge, no obstante, una violenta dimensión histórica, social, colectiva, política. La lógica del montaje se vuelca entonces en una meditación sobre el tiempo, que devalúa toda idea de sucesión y progreso que pueda tenerse a partir del orden lineal de las imágenes. Eso constata, en cierto modo, la idea de que efectivamente «el tiempo es heterogéneo antes de ser sucesivo» (Zourabichvili, 2004, pág. 101).

Parece que la mirada de Farocki sobre el concepto de trabajo se haya abierto, pues, a un horizonte amplio y complejo. La operación más común en Farocki no es, tal como hemos visto, tanto la descripción de un proceso o situación, o la búsqueda de significaciones, como la descripción de aquello que se torna significativo tras el cambio del *orden de las fichas* una y otra vez. En palabras de Farocki: «Mi montaje se propone comparar estas tres formas completamente diferentes de trabajo en sus etapas correspondientes de industrialización y descubrir, en la similitud, la diferencia: la interacción mundial tiene lugar sin necesidad de una uniformidad totalizadora» (Farocki, 2003b) (véase figuras 5 y 6).

Despreciar otras formas culturales equivale a repeler unos conocimientos y unas capacidades que nosotros —los occidentales— habríamos perdido o que aún no hemos alcanzado. Con esta película, uno siente como si, después de trescientos años de intensos procesos de adoctrinamiento y homogeneización, lo que ahora les convendría a las democracias europeas fuera un poco de «fluidez» y empatía. Este principio de montaje audiovisual es inseparable de una historia cultural profundamente marcada: «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».¹¹

En una escena de la película, un grupo de mujeres de Burkina Faso mueve rítmica y coordinadamente su cuerpo mientras trabajan en una de las fases de la fabricación del ladrillo. El surgimiento no programado de danzas en ámbitos de trabajo hace más fáciles y llevaderas —tal como las imágenes muestran— actividades prolongadas que requieren esfuerzo físico.¹² Es un modo espontáneo de coordinación, resueltamente diferente a las formas capitalistas. En tales imágenes, vemos cuerpos que trabajan o que bailan. Lo hacen *muy cerca del suelo*; es como un trabajo de seducción de la tierra. Hay un acercamiento al substrato, un baile que arranca del esfuerzo físico prolongado. Ello se contrapone de forma dramática



Figuras 5 y 6. Fotogramas de *In Comparison*. © Harun Farocki, 2009.

en la película con algunas escenas tomadas en países occidentales, parejas al siguiente comentario de Farocki: «En la Bauhaus existía la visión de que sería posible construir una gran fábrica de casas que se deslizara lentamente sobre ruedas como una gran excavadora a cielo abierto, dejando tras de sí casas terminadas como si se trataran de excrementos» (Farocki, 2003b). Y sigue: «La construcción de viviendas tampoco se encuentra completamente racionalizada en los países altamente industrializados [...]. Recientemente se está experimentando un salto en la racionalización de la construcción con el empleo de robots que utilizan sensores para cotejar los planos con lo que efectivamente se ha construido».

11. Georges Didi-Huberman, «Cómo abrir los ojos»: prólogo al libro de ensayos de Harun Farocki *Desconfiar de las imágenes*.

12. Me permito recordar, en este sentido, las reflexiones del historiador y antropólogo McNeill (1995) sobre la relación entre las danzas populares y la instrucción militar.

Mediante contrastes de este tipo, Farocki hace visible no solo la coexistencia, sino también, sobre todo, la convivencia en el mundo de tales formas de vida. Pone de manifiesto una serie de tensiones que los atraviesan.¹³ Digamos que trata de comprender estas fuerzas, pero no las explica ni mucho menos las relaja. Esta forma de composición impuesta por el montaje obliga a pensar relaciones temporales laterales, no sucesivas. Por tanto, ello no sirve para poder pasar de una dimensión temporal a otra, sino para implicarlas recíprocamente, para pasar de una periodicidad a otra. Su noción de «edición suave» —que estuvo presente en la idea inicial del proyecto—, proporciona, de hecho, una representación no jerárquica de los elementos que protagonizan la pieza: «Las casas de adobe de los pueblos de África Occidental son producto del trabajo colectivo de una comunidad. Los distintos aspectos de ese tipo de trabajo (moldeado y secado del barro, ensamblaje de la construcción) se proyectarán en simultáneo con la forma de trabajo de una fase de industrialización emergente en una construcción en Asia. De este modo, aparecen el contraste y la analogía en el montaje (...)» (Farocki, 2003b). La obra, podemos concluir, se vuelve política en el montaje. Gracias al montaje, «pueblos humildes» y «pueblos protagónicos» quedan situados en un mismo y único primer plano.

Referencias bibliográficas

- BRAUDEL, F. (2002). *La dinámica del capitalismo*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- CROSBY, A. (1998). *La medida de la realidad, la cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- DELANDA, M. (2006). *A new philosophy of society, assemblage and social complexity* (1.^a ed.). Nueva York: Continuum.
- DELEUZE, G. (2007). *Empirismo y subjetividad* (5.^a ed.). Barcelona: Gedisa Editorial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014a). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014b). «Hacer sensible». En: A. Badiou; P. Bourdieu; J. Butler y otros *¿Qué es el pueblo?* Madrid: Casus Belli Ediciones.
- FAROCKI, H. (2003a). *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*. Buenos Aires: V Festival Internacional de Cine Independiente.
- FAROCKI, H. (2003b). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GODARD, J. L. (1996). «Parler du manque». Entrevista inédita realizada por Alain Bergala y Serge Toubiana, octubre de 1996. En: *Godard par Godard* (vol. 2).
- FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1.^a ed.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- MCNEILL, W. H. (1995). *Keeping together in time, dance and drill in human history* (1.^a ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- NANCY, J. L. «El arte de hacer mundo». En: AA. VV. A. Daniel A. (coord). (2012) *Arte, filosofía, política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SPINOZA, B. (2009). *Ética demostrada según el orden geométrico* (1.^a ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- WEIL, S. (1951). «La racionalización». En: *La condición obrera* (2014). Editorial Trotta: Madrid.
- ZOURABICHVILI, F. (2004). *Deleuze, una filosofía del acontecimiento* (1.^a ed.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Cita recomendada

OTXOTEKO, Mikel (2017). «Harun Farocki. *In Comparison*, sobre el trabajo y su significado». *Artnodes*. N.º 20, págs. 132-141. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i20.3151>>



Este artículo está sujeto —si no se indica lo contrario— a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

13. En la nueva historiografía, así como en la filosofía de la historia, son muchos quienes han detectado este tipo de tensiones en sus diferentes *niveles de escala* dentro de la estructura social, como, por ejemplo, Manuel DeLanda en *A new philosophy of society, assemblage and social complexity*. Esta perspectiva se basa fundamentalmente en los estudios de Fernand Braudel, particularmente en su texto «La dinámica del capitalismo» (2002).

CV

**Mikel Otxoteko**

Centro Universitario Cesine

mikelotxoteko@gmail.com

Calle José Simón Cabarga, 6
39005 Santander, Cantabria

Mikel Otxoteko es investigador, artista y profesor en el Centro Universitario Cesine. Viajó a Nueva York en 2011 gracias a una invitación del filósofo Manuel DeLanda para concluir su tesis doctoral en el Pratt Institute. A su regreso, coordinó el Proyecto de Difusión del Cine Independiente, Puntuetan 2012. Ha colaborado ofreciendo comunicaciones y talleres en instituciones como el Pratt Institute, UNIA arteypensamiento, Universidad del País Vasco y el Centro Internacional de Cultura Contemporánea, Tabakalera. Además, ha participado con sus trabajos en vídeo y sus instalaciones en numerosas exposiciones en espacios como The Secret Works Loft (Nueva York, 2011), Museo Genaro Pérez (Córdoba, Argentina, 2012), Irún Factory (Irún, 2014) y Egia Kulturetxea (Donostia, 2015), entre otros. Su trabajo también ha podido verse en ferias y festivales internacionales, como TIAF London (Londres, 2015) o Traverse Vidéo-Toulouse (Centre Bellegarde, 2016) y Museo de Arte Contemporáneo (Des Abattoires, 2017). Paralelamente a estas actividades, colabora regularmente con ensayos sobre arte contemporáneo en catálogos y revistas especializadas como Artnodes, Calle 14, CBN o Latente.