

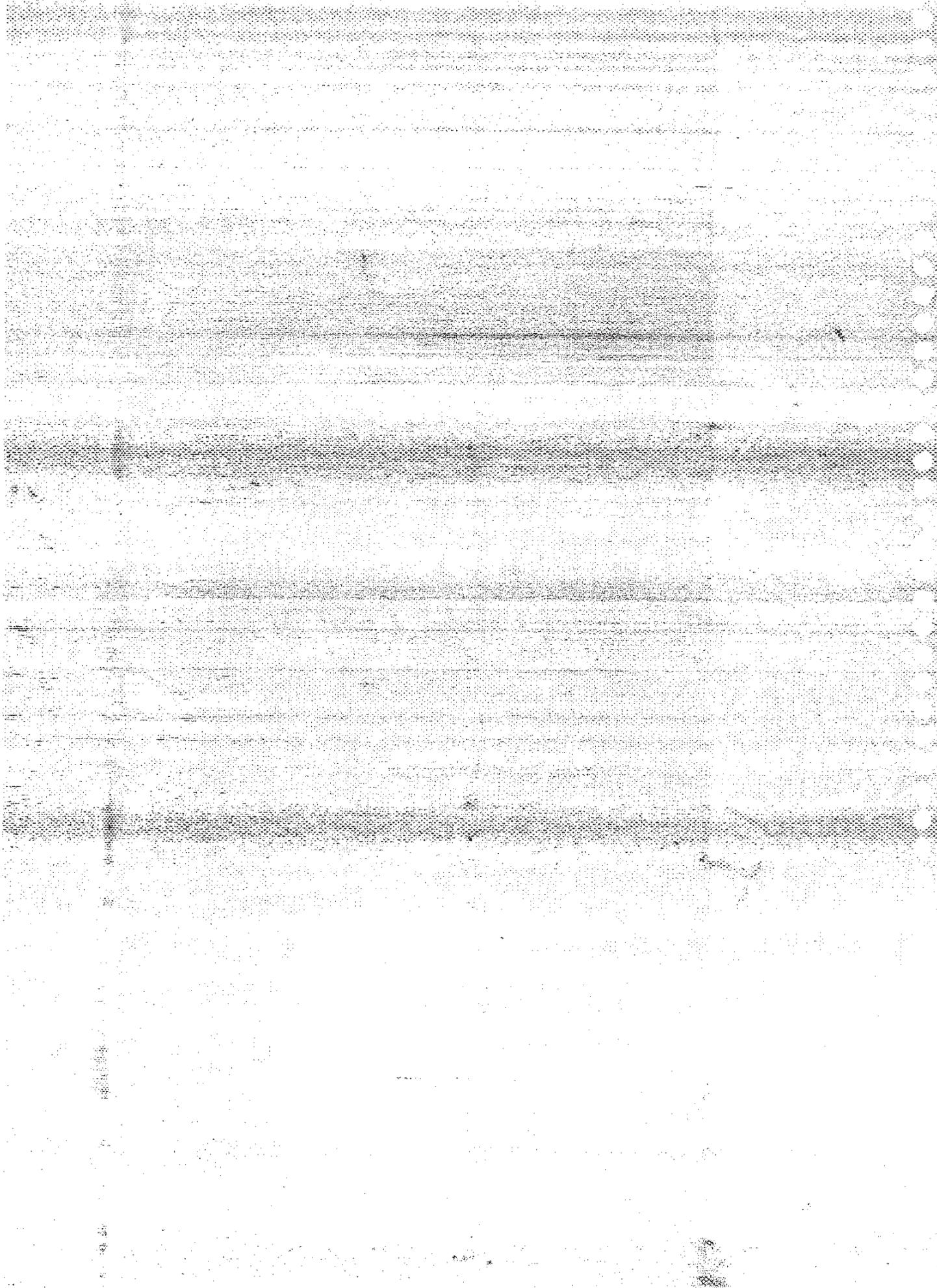
## Crítica de la mirada

---

Textos de Harun Farocki

*Selección y traducción de Inge Stache*





## Trabajadores saliendo de la fábrica

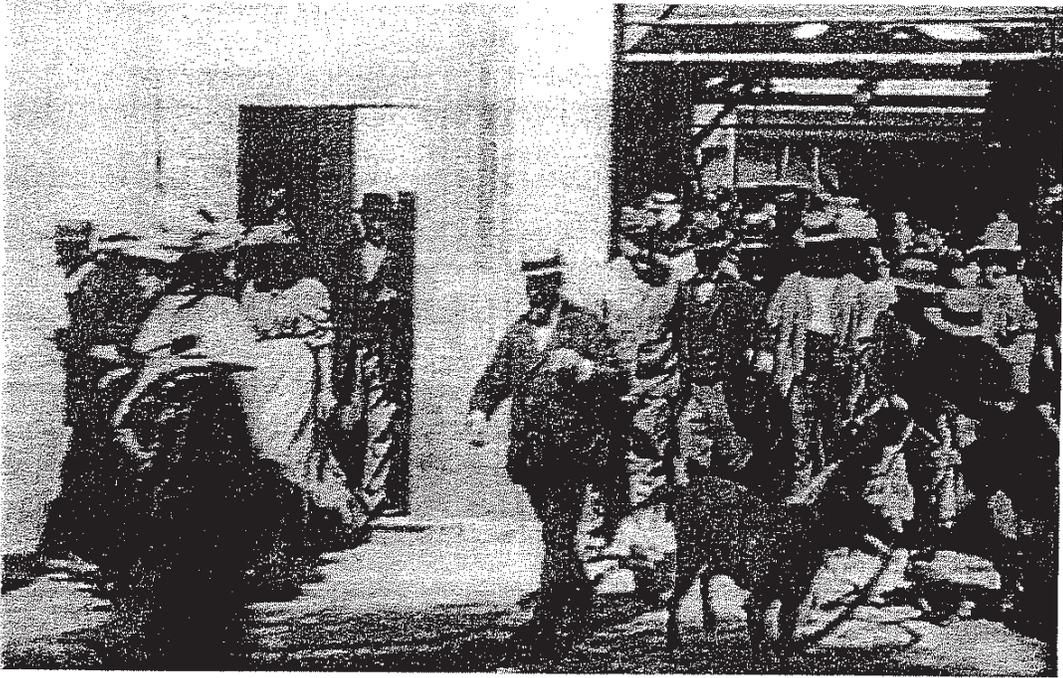
La película *La sortie des usines Lumière à Lyon* (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*), de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895), dura 45 segundos y muestra a cien obreros, poco más o menos, saliendo de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir. Abandonan la fábrica por dos portones y salen de la imagen fílmica hacia ambos lados. Durante los últimos doce meses, traté de reunir la mayor cantidad posible de variaciones tocantes al tema de este film: obreros saliendo de su lugar de trabajo. Encontré ejemplos en documentales, en películas sobre la industria y de publicidad, en noticieros semanales y en largometrajes. Dejé de lado los archivos de televisión, que ofrecen una cantidad inconmensurable de material para cualquier tema. Tampoco recurrí a los archivos de publicidad, sea cinematográfica o televisiva, en los cuales muy rara vez aparece el trabajo industrial. En los avisos publicitarios hay dos temas que producen terror: primero, la muerte; segundo, el trabajo fabril.

Berlín 1934: los obreros y empleados de Siemens salen encolumnados de la fábrica para unirse a una manifestación nazi. Hay una columna de inválidos de guerra y muchos llevan guardapolvos blancos, como si quisieran escenificar la idea de la ciencia militarizada.

Alemania oriental, 1963 (sin especificación de lugar): Una *Betriebskampf-grupp* (milicia formada por obreros bajo el liderazgo del Partido) se dispone a hacer ejercicios de entrenamiento. Hombres y mujeres uniformados suben con mucha seriedad a pequeños vehículos militares y se dirigen a un bosque donde enfrentarán a otro grupo de hombres que representa a "los saboteadores". Cuando la columna motorizada cruza el portón, la fábrica se asemeja a un cuartel.

Alemania occidental, 1975: en Emden, frente a la fábrica de Volkswagen, se escucha la música emitida por el altoparlante de un pequeño vehículo: versos de Vladimir Majakowski, cantados por Ernst Busch. Un sindicalista convoca a los obreros del turno de la mañana a una manifestación en contra del traslado de la fábrica a Estados Unidos. En la edición, la imagen de los obreros industriales de la República Federal de 1975 está acompañada por una música revolucionaria y vivaz. Una música que corresponde al lugar de los

Fotogramas de *Trabajadores saliendo de la fábrica.*



hechos, no una banda de sonido añadida posteriormente, como ocurre en muchas películas filmadas alrededor de 1968, donde se recurría a la estúpida práctica de musicalizar las imágenes. Parece una ironía que los obreros toleren esa música, pues la ruptura con el comunismo es tan completa que ni siquiera saben que esas canciones evocan la Revolución de Octubre.

En 1895, la cámara de los Lumière enfocó al portón de la fábrica, y se convirtió en la precursora de las infinitas cámaras de vigilancia que hoy producen a ciegas y automáticamente una cantidad infinita de imágenes para asegurar la propiedad privada. Con estas cámaras quizá se podría haber identificado a los cuatro hombres que, en la película de Robert Siodmak *The Killers* (*Los asesinos*, 1946), llegan a una fábrica de sombreros disfrazados de obreros y roban el dinero destinado al pago de los sueldos. En este film, vemos salir de la fábrica a trabajadores que en realidad son ladrones. Las cámaras que vigilan los muros, las vallas, los techos, los depósitos o los patios incluyen, en la actualidad, detectores automáticos de movimiento (*Video Motion Detection*). No registran los cambios de luz ni de contraste y están programadas para diferenciar una amenaza real de un movimiento insignificante (la alarma se activa cuando una persona salta la valla, no cuando un pájaro pasa volando).

Todo ello preanuncia un nuevo sistema de archivo, una futura biblioteca para imágenes en movimiento donde se podrán buscar y encontrar elementos visuales. Hasta ahora no se clasificaron ni incluyeron las definiciones dinámicas y de composición de una secuencia de imágenes, dos factores decisivos en el momento de editar una película, cuando se trata de crear un film partiendo de una secuencia de imágenes.

La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero cien años más tarde cabe decir que la fábrica casi nunca atrajo al cine, más bien le produjo rechazo. Las películas sobre el trabajo o sobre los obreros no llegaron a ser un género importante, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narrativas transcurren después del trabajo. Lo que diferencia la industria de otras formas de producción —la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, el grado de organización que prácticamente no exige decisiones individuales y, por lo tanto, no le deja un margen de acción al individuo— es, justamente, lo que dificulta la representación de los cambios. Casi todas las palabras, miradas o gestos intercambiados en las fábricas en los últimos cien años escaparon al registro fílmico. El invento de la cámara y el proyector es, en definitiva, mecánico, y en 1895 ya había pasado el auge de los inventos mecánicos. Los procedimientos técnicos surgidos a la sazón, como la química y la electricidad, prácticamente ya no eran accesibles a la comprensión visual. La realidad que se funda en esos métodos técnicos carece, virtualmen-

te, de movimientos visibles. La cámara de cine, empero, ha quedado fijada en el movimiento. Hace diez años, cuando se utilizaban, sobre todo, grandes computadoras con una parte visiblemente móvil —una cinta magnética que iba y venía—, las cámaras siempre enfocaban el último movimiento perceptible como un sustituto de las operaciones invisibles. Esta adicción al movimiento, carente cada vez más de material, puede llevar al cine a la autodestrucción.

Detroit, 1926: unos obreros bajan las escaleras de un puente peatonal que cruza una calle paralela al edificio principal de la Ford Motor Company. La cámara gira constantemente hacia la derecha, donde se abre un pasaje lo bastante grande para permitir el paso de varias locomotoras al mismo tiempo. Detrás se ve un patio rectangular, lo bastante amplio para que aterrice un dirigible. En los bordes de la plaza, cientos de obreros se dirigen hacia las salidas, a las que llegarán luego de algunos minutos. Muy al fondo de la imagen, pasa un tren de carga en perfecta concordancia con la velocidad del paneo. Luego aparece un segundo puente similar al primero, y por las escaleras divididas en cuatro carriles baja una multitud de trabajadores. La cámara pone en escena al edificio y lo hace con tal maestría que el edificio se transforma en una construcción escenográfica, como si la hubiera hecho una empresa productora de cine para contribuir a una toma panorámica bien calculada. La fuerza omnisciente de la cámara transforma a los obreros en un ejército de extras. Los obreros aparecen en las imágenes sobre todo para demostrar que no se está filmando una maqueta de una fábrica de automóviles o, en todo caso, que esta maqueta está realizada en escala 1:1.

En la película de Lumière de 1895, se puede observar que los trabajadores fueron alineados detrás de los portones y que comenzaron a salir cuando se lo indicó el operador de cámara. Antes de que la dirección cinematográfica interviniera para condensar al sujeto, fue el orden industrial el que sincronizó la vida de muchos individuos. Este orden les permitía salir en un momento determinado, y hasta ese momento estaban contenidos por las salidas de la fábrica, que constituían una suerte de marco. La cámara de los Lumière aún no tenía visor y, por lo tanto, no podían estar seguros del encuadre; pero con los portones de la fábrica se concibió la idea de un encuadre que eliminaba cualquier duda.

El orden del trabajo sincroniza a obreras y obreros, el portal de la fábrica los estructura, y de esta compresión surge la imagen de una fuerza laboral. Es evidente que quienes transponen los portales de la fábrica comparten algo fundamental. La imagen se acerca al concepto y, por ese motivo, pudo transformarse en una figura retórica. Esta imagen se encuentra en documentales, en películas sobre la industria o la propaganda, frecuentemente acompañada con

música y/o palabras que la impregnan de un sentido lingüístico: “explotados”, “proletariado industrial”, “trabajadores del puño” o “sociedad de masas”.

La apariencia comunitaria no dura mucho. Apenas los trabajadores atraviesan el portal, se dispersan y se convierten en individuos, y es este el lado de su existencia que la mayoría de las películas narrativas rescatan. Si los trabajadores no concurren juntos a una manifestación luego de salir de la fábrica, su existencia como tales se desintegra. El cine podría integrarla haciéndolos bailar en las calles, por ejemplo. Cuando aparecen los trabajadores en *Metropolis* de Fritz Lang (1927), se produce un movimiento parecido a la danza. En este film, los obreros visten uniformes de trabajo y se mueven con un ritmo sórdido y sincronizado. Sin embargo, esta visión del futuro demostró no ser válida, al menos no en Europa ni en Norteamérica, donde es difícil distinguir en la calle si las personas vienen del trabajo, del gimnasio o del departamento de bienestar social. El capital o, para usar el lenguaje de *Metropolis*, los señores de las fábricas no pretenden que los esclavos del trabajo tengan una apariencia uniforme.

Como la imagen comunitaria se desvanece apenas se transpone el umbral del lugar de trabajo, la figura retórica de la salida de la fábrica aparece a menudo al principio o al final de una película —como si fuera un slogan—, allí donde es posible dejarla sin compromiso alguno como un prefacio o un epílogo. Es sorprendente que incluso este primer film ya tenga algo difícil de superar, que diga algo a lo cual no es posible agregar nada.

Cuando se trata de una huelga o de romper una huelga, de ocupar una fábrica o de un paro patronal, el lugar situado delante de la fábrica se convierte en un escenario fecundo. El portón de la fábrica constituye el límite entre la esfera protegida de la producción y el espacio público; es el sitio ideal para transformar la lucha económica en lucha política. Los trabajadores en huelga pasan por los portones de la fábrica y las otras clases sociales se les unen. Sin embargo, no comenzó así la Revolución de Octubre ni fueron derrocados de ese modo los regímenes comunistas. No obstante, mientras los obreros ocupaban el astillero Lenin en Gdansk, frente a sus puertas permanecía un grupo no perteneciente a la clase trabajadora; su objetivo era mediar con la policía y evitar el desalojo sorpresivo de la fábrica, un hecho que contribuyó a la caída del comunismo en Polonia. A esto se refiere la película *El hombre de hierro* (1981) de Andrzej Wajda.

En 1916, en un episodio moderno de *Intolerancia*, de D. W. Griffith, se hace un retrato dramático de una huelga. Primero se recorta el salario de los obreros (porque las asociaciones que pretendían mejorarlos moralmente exigían más medios); cuando los huelguistas se concentran en la calle, llega la policía, toma posiciones y dispara con ametralladoras contra la muchedumbre.

La lucha obrera aparece aquí como una guerra civil. Las mujeres y los hijos de los trabajadores se han reunido frente a sus viviendas y observan horrorizados la matanza. También aparece un grupo de desocupados dispuestos a suplantar a los huelguistas, a manera de un ejército de reserva. Se trata, probablemente, del mayor tiroteo producido frente a las puertas de una fábrica en los cien años de la historia del cine.

1933: *El desertor*, de Vsevolod Pudovkin, muestra una huelga de trabajadores portuarios en Hamburgo. El miembro de un piquete observa cómo los rompeshuelgas descargan los barcos. Ve a uno de ellos tambalearse bajo el peso excesivo de una caja, sostener la carga durante un tiempo considerable y, finalmente, caer. El huelguista lo observa con un frío interés histórico-social, mientras las sombras se desplazan por su rostro. Son las sombras de otros desocupados que corren a la entrada del puerto para ocupar el lugar del caído. Las figuras están tan estropeadas por la miseria que parecen envejecidas o infantilizadas. El miembro del piquete mira fijamente la cara de un hombre mayor cuya lengua juega con la saliva y que luego se da vuelta, asustado. Si hay tantos que no tienen empleo ni encuentran un lugar en la sociedad del trabajo, ¿cómo es posible llevar a cabo una revolución social? La película muestra las caras de los empobrecidos a través de las rejas de la entrada de la fábrica. Miran, desde la cárcel de la desocupación, hacia una libertad que se llama trabajo asalariado. Al filmarlos a través de las rejas, parece como si los hubieran encerrado en un campo de trabajo. En este siglo, se juzgó que millones de personas eran prescindibles; se los calificó de nocivos o racialmente inferiores. Y fueron encerrados en campos de concentración por los nazis o los comunistas para reeducarlos o aniquilarlos.

Charles Chaplin aceptó un empleo en una cinta transportadora y la policía lo echó durante una huelga... Marilyn Monroe se sentó en la cinta transportadora de una fábrica de pescado para una película de Fritz Lang... Ingrid Bergman trabajó en una fábrica por un día; mientras se acercaba al portón, su rostro expresaba un terror sagrado, como si se encaminase al infierno... Las estrellas de cine que van a parar al mundo del trabajo son personas importantes a la manera feudal; les pasa lo mismo que a los reyes, quienes, durante una jornada de cacería, se pierden en los senderos y conocen el hambre. Mónica Vitti, en *El desierto rojo* (1964) de Michelangelo Antonioni, queriendo conocer la vida de los trabajadores, termina por arrebatárle un pan a medio comer a un huelguista.

Si comparamos la iconografía del cine con la pintura cristiana, la figura del obrero se equipara con la de una extraña criatura: el santo. Pero el cine también muestra al obrero bajo otras formas, tomando elementos de la existencia proletaria que aparecen en otros estilos de vida. Cuando el cine norteamericano

no habla del poder económico o de la dependencia, prefiere ejemplificarlo con el pequeño o el gran gángster, y no con trabajadores o empresarios. En Estados Unidos, el pasaje de una película de obreros a una película de gángsters suele ser fluido porque la mafia controla algunos sindicatos. La competencia, la formación de monopolios, la pérdida de la independencia, el destino de los empleados de bajo nivel y la explotación remiten al mundo del hampa. El cine americano trasladó la lucha por el salario y el pan desde la fábrica a las ventanillas de los bancos. También en los western se tematizan las luchas sociales; por ejemplo, en el enfrentamiento entre ganaderos y agricultores. Pero generalmente los disparos no suenan en el lugar de trabajo, en el campo o en los pastizales, sino, más bien, en la calle del pueblo o en el *saloon*.

Incluso en la vida real las luchas sociales tampoco suelen llevarse a cabo ante las puertas de las fábricas. Cuando los nazis destruyeron el movimiento de los trabajadores alemanes, lo hicieron en las casas, en los barrios, en las cárceles o en los campos de concentración, pero casi nunca en o delante de las fábricas. Aunque muchos de los peores actos de violencia en este siglo—guerras civiles y guerras mundiales, campos de reeducación y exterminio—se hallan estrechamente vinculados a la estructura de la producción industrial y a sus crisis, la mayoría de ellos ocurrió muy lejos del ámbito fabril.

1956: un noticiero semanal de la British Pathé muestra imágenes de la lucha de clases en Inglaterra. Frente a la fábrica Austin, en Birmingham, algunos huelguistas quieren impedir que los rompehuelgas continúen con la producción. Intentan sentadas de protesta o recurren a la violencia para que los materiales y productos no entren ni salgan de la fábrica. Procuran abrir por la fuerza la puerta de un camión y sacar a los tirones a un rompehuelgas, pero no lo golpean a través de la ventanilla abierta para que se detenga o abra la puerta. Evidentemente, esta lucha se atiene a reglas tácitas que limitan la escalada de violencia. Los huelguistas actúan con pasión, pero no desean lastimar a nadie ni destruir nada. Generalmente las luchas de los trabajadores son mucho menos violentas que aquellas que se hacen en su nombre.

He recopilado, comparado y estudiado estas y otras imágenes que retoman el motivo de la primera película de la historia del cine, *Trabajadores saliendo de la fábrica*, y las he ensamblado en la película *Arbeiter verlassen die Fabrik* (video, 37 minutos, b/n y color, 1995). El montaje del film me produjo un efecto totalizador sobre mí, por así decirlo. Cuando tuve el resultado ante los ojos, me asaltó la idea de que el cine se había ocupado de un único tema durante más de cien años. Como si un niño repitiera la primera palabra que aprendió a lo largo de un siglo, para eternizar la alegría de hablar por primera vez. O como si el cine trabajara al igual que los pintores del Lejano Oriente, quienes siempre pintan el mismo paisaje hasta que éste queda tan perfecto

que incluye también al pintor. El cine se inventó cuando ya no fue posible creer en una perfección semejante.

En la película de los Lumière sobre la salida de la fábrica, el edificio o el área opera como una suerte de contenedor que al principio está lleno y al final, vacío. Esto satisface el deseo visual, que puede basarse en otros deseos. En la primera película, el objetivo consistía en representar el movimiento y, de ese modo, ilustrar la posibilidad de hacerlo. Los actores en movimiento son conscientes de ello. Algunos levantan demasiado los brazos o, al caminar, apoyan cuidadosamente los pies, como si trataran de ejemplificar la marcha en un nuevo *orbis pictus* (esta vez en imágenes en movimiento). En un libro que versara sobre imágenes en movimiento podríamos descubrir, como en una enciclopedia, que el motivo del portón aparece en uno de los primeros textos de la historia de la literatura, la *Odisea*. El Cíclope cegado palpa a los animales que van saliendo de la cueva, bajo cuyos cuerpos se colgaron Ulises y su gente. La salida de la fábrica no es un tema literario adoptado por el cine a partir de una literatura visualizada. Por otro lado, no es posible concebir ninguna imagen cinematográfica que no haga referencia a otras imágenes anteriores al cine, sean pintadas, escritas, relatadas o insertas en el proceso cognitivo. Por caminos aleatorios podemos descubrir algo de esta prehistoria.

En 1895, inmediatamente después de haberse impartido la orden de abandonar la fábrica, los obreros y obreras salieron en tropel. Aunque en ocasiones se interferían el paso —por ejemplo, se ve a una joven dar un tirón a la falda de una compañera antes de encaminarse en direcciones opuestas, consciente de que la otra no se atreverá a reaccionar ante el ojo severo de la cámara—, el movimiento global sigue siendo fluido y nadie se queda atrás. Quizás ello se deba a que el objetivo principal era representar el movimiento, o porque tal vez ya se estaba marcando un hito. Sólo más tarde, luego de haber aprendido cómo las imágenes cinematográficas capturan las ideas y son capturadas por éstas, vemos que la resolución del movimiento de los obreros y obreras es representativo, que el movimiento humano visible representa los movimientos invisibles de las mercancías, el dinero y las ideas que circulan en la industria.

En la primera secuencia del film se sientan los principales fundamentos estilísticos del cine. Los signos no son traídos al mundo sino extraídos de la realidad. Como si el mundo mismo quisiera comunicarnos algo desde sus entrañas.

## Substandard

En 1989, cuando se acercaba el fin de los Ceaucescu, en las calles de Bucarest prácticamente no se veía otro auto que el Dacia. Se trata de un Renault 12 fabricado en Rumania, con licencia francesa, que había dejado de fabricarse en Francia hacía veinte años y al que los rumanos le habían agregado una "cola de pato". Solo unos pocos, con ingresos en divisas, poseían autos importados: actores o jugadores de fútbol, y Zoë, la hija de Ceaucescu, quien manejaba un moderno Renault 21.

En los estudios de televisión todavía se utilizaba la técnica de cinta magnética de dos pulgadas que, desde hacía diez o quince años, se había dejado de usar en los países de Europa occidental. La primera cámara Betacam de Rumania se encontraba en la Oficina de Cine del Comité Central, y se había adquirido para enfocar a los Ceaucescu tanto en sus recepciones como en sus discursos. La ventaja del formato Betacam reside en el tamaño reducido de la cámara y del grabador, así como en la movilidad resultante. Los Ceaucescu siempre se atenían estrictamente al protocolo y, en su opinión, todo cuanto se desviara de sus reglas no debía ser mostrado. ¿Tal vez el régimen había adquirido una cámara móvil porque sospechaba que el mundo del futuro traería aparejados cambios imprevisibles? En nuestra película incluimos imágenes de esta cámara de protocolo:<sup>1</sup> en la mañana del 22 de diciembre de 1989, esta cámara registró a una multitud que se apiñaba frente al Comité Central e ingresaba en el edificio, mientras los libros y los retratos volaban por las ventanas y por el balcón. La cámara estaba posicionada en el tercer piso del ala lateral para poder registrar desde allí vistas panorámicas de un público incondicional y organizado.

Ahora bien, se requiere un poco de fantasía sociológica para imaginar al hombre que fue enviado a la escuela de cine de Moscú durante la época de Stalin. Allí le habrán mostrado películas de la vanguardia soviética y habrá

<sup>1</sup> Se refiere aquí a la película *Videogramme einer Revolution* de Harun Farocki y Andrei Ujica, Alemania, 1992, 16 mm, color. Distribuidora: Basis Film-Verleih, Berlín. Distribución en video: Allstar, Düsseldorf.

Fotogramas de *Videogramas de una revolución.*



aprendido que el corte de un primer plano tomado desde un ángulo inferior a un plano general visto desde un ángulo superior dinamiza al máximo un acontecimiento. Cuando, más tarde, pasa a estar a cargo del noticiero semanal rumano como director visual, responsable de las apariciones de los Ceaucescu, asigna una cámara a esta posición elevada en el tercer piso. Si en este momento aún recuerda cuál es la razón, seguramente la olvidará a fuerza de repetirla constantemente durante los próximos veinte años. (El dramático problema del partido único: es preciso reunir a grandes masas militantes y, al mismo tiempo, no mostrar a ningún opositor, pues su sola presencia atestiguaría la debilidad del régimen.)

Además, aquí es válido el concepto del desgaste moral: las innovaciones devalúan las cosas mucho antes de que fallen técnicamente. Cualquier camarógrafo se sentiría hoy menospreciado si se le diera la cámara que usó Josef von Sternberg; y cualquier político se sentiría igualmente menoscabado si lo enfocara una cámara que ya registró a Marlene Dietrich. En 1970, el cine francés podía mostrar a una alegre Annie Girardot subiendo a un Renault con cola de pato; veinte años después, este coche se ha vuelto tan insosteniblemente obsoleto como una cámara de tubo.

El concepto de "desgaste moral" proviene de Marx y se retomó en 1968. El año 1968 fue especial para Rumania, ya que Ceaucescu no participó en la invasión a Checoslovaquia por parte de los países del Pacto de Varsovia, ganando así un buen margen de maniobra. Conviene recordar que cuando París salió a la calle en el Mayo Francés, De Gaulle estaba visitando a Ceaucescu.

En la última escena del film, un obrero dice de Zöe Ceaucescu —la mujer que manejaba el Renault 21— que tenía noventa y siete mil dólares en su cuenta bancaria, mientras que él y la gente como él nunca podían divertirse porque las luces se apagaban a las seis de la tarde. El obrero lo dice en una fábrica y no en un distrito comercial, donde, desde hace tiempo, nuestra televisión les concede el derecho a opinar a individuos con menos de noventa y siete mil dólares en el banco. En suma, y para no malgastar en la política el tiempo destinado a los films, digamos que a partir de 1968 se impuso la idea de que lo importante no es la producción de mercancías sino la producción de consumidores de mercancías. Se le concede la palabra a cualquiera susceptible de desear un producto o un servicio. Al final de nuestra película, el obrero no desea consumir lo suficiente para tener todavía voz y voto en el futuro.

Rumania también estaba atrasada en lo tocante al equipamiento con cámaras no profesionales. Las pocas cámaras VHS atraían a un usuario que consideraba el registro de imágenes como un oficio y no como una función de un programa de grabación. Muchos, cuyo material citamos en la película, aprendieron en manuales o en cursos que el primer plano confiere profundidad a

la imagen y que se deben hacer cortes intermedios, ya que de otra forma resulta difícil cortar y editar una toma larga y continua. El hombre que atrapó desde su balcón el momento en que los soldados del ejército disparaban sus armas por sobre las cabezas de la *Securitate*, poniéndose del lado de la revolución, entregó su cinta a un archivo estudiantil sin interesarse por su uso posterior. Otros, sin embargo, han tratado de utilizar las grabaciones de la revolución para promocionar sus estatutos mediáticos. Es dable pensar que los camarógrafos de la revolución quisieran usar sus trabajos para conseguir empleo en la televisión posrevolucionaria. Con la futura elite política delante de la cámara y la futura elite televisiva detrás de las cámaras, vemos cómo ambos grupos intentan deshacerse de su condición de amateurs.

Cabe preguntarse por qué existían grabadoras de video para uso personal en un Estado donde la policía registraba las máquinas de escribir y conservaba incluso las pruebas de su tipografía. La respuesta obvia es, justamente, la correcta: la policía estaba fijada en la palabra escrita. El movimiento de los trabajadores se había organizado a través de la escritura (un recuerdo que persistía confusamente en los servicios de inteligencia). También es cierto que hasta la fecha no se había organizado ningún movimiento de resistencia sobre la base de la video-comunicación. Las cintas de video evidentemente no atraen a los autores capaces de usarlas de una manera imaginativa. Una hoja de papel puede ser utilizada para concebir una vida distinta e idear el método para lograr ese objetivo. Una cinta de video sirve, en todo caso, para registrar y reproducir lo ya ocurrido. En la revolución rumana, las cámaras de video no cumplieron siquiera esa función documental. Las noticias sobre los niños baleados por las fuerzas de seguridad en Timisoara, sobre las manifestaciones masivas y sobre el repliegue del ejército, llegaron a Bucarest a través de las emisoras de radio extranjeras, de llamadas telefónicas, de los viajeros y de los rumores difundidos por diversos canales, pero no a través de los videos.

A estas alturas, desearía analizar la larga toma que aparece al principio de nuestra película: un hombre saca la cámara por una ventana; puesto que la distancia focal de su lente no le permite acercarse demasiado a los manifestantes, dos tercios de la imagen están ocupados por dos edificios de seis pisos y por una serie de cocheras de baja altura. Una imagen tan trivial sólo es tolerable para alguien que vive en ese lugar y mira frecuentemente por la ventana para asegurarse de su particular existencia. Deberíamos agradecerle a este camarógrafo por haber sostenido esta imagen durante varios minutos, una imagen que acierta precisamente porque no da en el blanco.

El hombre que maneja la cámara no registra la imagen con la esperanza de difundirla y, con la imagen, difundir la idea de la revolución. Tal vez piensa

en algunos amigos a quienes podría mostrarla para preservar el carácter fáctico del acontecimiento. Si se reprimieran las manifestaciones y el régimen de Ceaucescu saliera victorioso, sería difícil mantener el recuerdo de la sublevación. Con su imagen, el hombre detrás de la cámara demuestra que no desvió la mirada. Además, su película anhela un futuro en el cual cada uno pueda mostrar ese tipo de imágenes; en una palabra, contribuye a evocar la llegada de la nueva era.

La revolución, un acontecimiento excepcional e imprevisto, llega al campo visual de la cámara. Detrás de las imágenes de la revolución, aparece otra imagen, la del mundo previsible y cotidiano, para cuyo registro fue preparado el equipo de filmación. Los manifestantes pasan frente a una cámara diseñada y vendida para grabar fiestas familiares y viajes en vacaciones, y frente a esa misma cámara Ceaucescu es sometido a juicio. Un militar recibe la orden de encender y enfocar la cámara; el camarógrafo del juicio tiene un rango superior al taquígrafo del tribunal.

### Algunos cargos contra esta película

1. Dado que en la iluminación y grabación del juicio se utilizó un equipo amateur, las imágenes no sirven para atestiguar la legalidad de lo actuado. Las imágenes del proceso en VHS, borrosas y estropeadas por las múltiples copias, estarían más en concordancia con una acción terrorista. Una cámara amateur denigra a los acusados de la misma manera que a los fiscales y defensores que insultaban groseramente a los Ceaucescu.

2. Cuando es cuestión de vida o muerte, se deben emplear como mínimo dos cámaras. Cuando es cuestión de vida o muerte no se puede prever cuáles serán los momentos importantes y cuáles los embarazosos. Las ediciones casi imperceptibles (*soft*) serán inevitables, y con el metraje de una sola cámara darán la impresión de haber sido falsificadas.

3. Al filmar el juicio y la ejecución, los revolucionarios están admitiendo que la gente no creerá en su *palabra*. (En Estados Unidos, las ejecuciones se filman con fines de entretenimiento, no como prueba de que realmente se llevaron a cabo.) Los militares rumanos querían demostrar que "le hicimos algo así como un juicio" y que "en definitiva terminaron muertos". La primera vez que las imágenes del juicio se emitieron por televisión, en la noche siguiente a las ejecuciones, se proyectaron sin el sonido original y con un comentario que incluía largas pausas. En el montaje de nuestra película, estas pausas adquieren un significado bastante dramático; por ejemplo, cuando el comentarista dice: "La sentencia fue inapelable y ejecutada por un pelotón de fusilamiento", y cuando vemos a los Ceaucescu permanecer sentados duran-

te largo tiempo, acorralados por los pupitres escolares. Muchos televidentes de la primera transmisión, emitida en 1989, no estaban conformes con esta omisión sofisticada y exigían ver las imágenes de los cadáveres, las cuales llegaron finalmente a la pantalla a la mañana siguiente.

4. “[...] debe cesar el murmullo de la vida para que la ceremonia legal pueda seguir su curso. Esto vale tanto para la justicia como para la religión, el teatro o la enseñanza. Puede realizarse en cualquier lugar (basta con una mesa), pero sólo con la condición de que el tiempo y el espacio del juicio oral permanezca separado del tiempo y el espacio privados”.<sup>2</sup> La presencia de una cámara desacredita siempre al tribunal.

Las imágenes del juicio y de la ejecución fueron, probablemente, las peor filmadas en toda la revolución. Esta crítica no se dirige a determinados movimientos de cámara o a un encuadre particular, sino a la organización básica de la filmación. Si hoy se trabaja para los medios electrónicos, es esencial seleccionar el equipo apropiado para cada situación, y luego al personal que lo utilizará. Tal como ocurre en la producción de bienes materiales, el equipo usado para el trabajo determinará su performance.

En el futuro inmediado, no se podrá prescindir totalmente del trabajo humano para la fabricación de automóviles o televisores. De la misma manera, no habrá, al menos en el corto plazo y fuera de los estudios, un registro totalmente automático de sonidos e imágenes. Una persona calificada como periodista, vendedor o lector de medidores de servicios transportará el dispositivo hasta un lugar determinado sin saber otra cosa que encenderlo y apagarlo. El aparato usará sensores a fin de establecer un “perfil óptico” básico y transmitirá los datos a una central, donde estos serán procesados para crear vistas de ángulos superiores o inferiores, primeros planos, paneos y travelings, imágenes de mayor o menor contraste. Los procesos de cálculo reemplazarán al técnico de cámara. Los algoritmos determinarán el estilo, la caligrafía, el diseño, el espíritu. Pero, ¿qué ocurre con el espíritu?

Nuestra película muestra a los Ceaucescu corriendo por los techos del Comité Central, acompañados por un miembro de las fuerzas armadas, y subiendo a un helicóptero. Esta grabación fue hecha por un aficionado que después de la revolución se dedicó al comercio (entregó su material a un archivo estudiantil y se desentendió del asunto). Como estaba de pie con su cámara en la plaza situada frente al Comité Central, el helicóptero desapareció rápidamente de su campo visual. Aquí decidimos cortar y empalmar una grabación

<sup>2</sup> Alain Finkielkraut, *Die vergebliche Erinnerung - Von Verbrechen gegen die Menschheit. (La memoria en vano - Del delito contra la humanidad)*, Berlín, 1989.

en algunos amigos a quienes podría mostrarla para preservar el carácter fáctico del acontecimiento. Si se reprimieran las manifestaciones y el régimen de Ceaucescu saliera victorioso, sería difícil mantener el recuerdo de la sublevación. Con su imagen, el hombre detrás de la cámara demuestra que no desvió la mirada. Además, su película anhela un futuro en el cual cada uno pueda mostrar ese tipo de imágenes; en una palabra, contribuye a evocar la llegada de la nueva era.

La revolución, un acontecimiento excepcional e imprevisto, llega al campo visual de la cámara. Detrás de las imágenes de la revolución, aparece otra imagen, la del mundo previsible y cotidiano, para cuyo registro fue preparado el equipo de filmación. Los manifestantes pasan frente a una cámara diseñada y vendida para grabar fiestas familiares y viajes en vacaciones, y frente a esa misma cámara Ceaucescu es sometido a juicio. Un militar recibe la orden de encender y enfocar la cámara; el camarógrafo del juicio tiene un rango superior al taquígrafo del tribunal.

### Algunos cargos contra esta película

1. Dado que en la iluminación y grabación del juicio se utilizó un equipo amateur, las imágenes no sirven para atestiguar la legalidad de lo actuado. Las imágenes del proceso en VHS, borrosas y estropeadas por las múltiples copias, estarían más en concordancia con una acción terrorista. Una cámara amateur denigra a los acusados de la misma manera que a los fiscales y defensores que insultaban groseramente a los Ceaucescu.

2. Cuando es cuestión de vida o muerte, se deben emplear como mínimo dos cámaras. Cuando es cuestión de vida o muerte no se puede prever cuáles serán los momentos importantes y cuáles los embarazosos. Las ediciones casi imperceptibles (*soft*) serán inevitables, y con el metraje de una sola cámara darán la impresión de haber sido falsificadas.

3. Al filmar el juicio y la ejecución, los revolucionarios están admitiendo que la gente no creerá en su *palabra*. (En Estados Unidos, las ejecuciones se filman con fines de entretenimiento, no como prueba de que realmente se llevaron a cabo.) Los militares rumanos querían demostrar que “le hicimos algo así como un juicio” y que “en definitiva terminaron muertos”. La primera vez que las imágenes del juicio se emitieron por televisión, en la noche siguiente a las ejecuciones, se proyectaron sin el sonido original y con un comentario que incluía largas pausas. En el montaje de nuestra película, estas pausas adquieren un significado bastante dramático; por ejemplo, cuando el comentarista dice: “La sentencia fue inapelable y ejecutada por un pelotón de fusilamiento”, y cuando vemos a los Ceaucescu permanecer sentados duran-

te largo tiempo, acorralados por los pupitres escolares. Muchos televidentes de la primera transmisión, emitida en 1989, no estaban conformes con esta omisión sofisticada y exigían ver las imágenes de los cadáveres, las cuales llegaron finalmente a la pantalla a la mañana siguiente.

4. "[...] debe cesar el murmullo de la vida para que la ceremonia legal pueda seguir su curso. Esto vale tanto para la justicia como para la religión, el teatro o la enseñanza. Puede realizarse en cualquier lugar (basta con una mesa), pero sólo con la condición de que el tiempo y el espacio del juicio oral permanezca separado del tiempo y el espacio privados".<sup>2</sup> La presencia de una cámara desacredita siempre al tribunal.

Las imágenes del juicio y de la ejecución fueron, probablemente, las peor filmadas en toda la revolución. Esta crítica no se dirige a determinados movimientos de cámara o a un encuadre particular, sino a la organización básica de la filmación. Si hoy se trabaja para los medios electrónicos, es esencial seleccionar el equipo apropiado para cada situación, y luego al personal que lo utilizará. Tal como ocurre en la producción de bienes materiales, el equipo usado para el trabajo determinará su performance.

En el futuro inmediato, no se podrá prescindir totalmente del trabajo humano para la fabricación de automóviles o televisores. De la misma manera, no habrá, al menos en el corto plazo y fuera de los estudios, un registro totalmente automático de sonidos e imágenes. Una persona calificada como periodista, vendedor o lector de medidores de servicios transportará el dispositivo hasta un lugar determinado sin saber otra cosa que encenderlo y apagarlo. El aparato usará sensores a fin de establecer un "perfil óptico" básico y transmitirá los datos a una central, donde estos serán procesados para crear vistas de ángulos superiores o inferiores, primeros planos, paneos y travelings, imágenes de mayor o menor contraste. Los procesos de cálculo reemplazarán al técnico de cámara. Los algoritmos determinarán el estilo, la caligrafía, el diseño, el espíritu. Pero, ¿qué ocurre con el espíritu?

Nuestra película muestra a los Ceaucescu corriendo por los techos del Comité Central, acompañados por un miembro de las fuerzas armadas, y subiendo a un helicóptero. Esta grabación fue hecha por un aficionado que después de la revolución se dedicó al comercio (entregó su material a un archivo estudiantil y se desentendió del asunto). Como estaba de pie con su cámara en la plaza situada frente al Comité Central, el helicóptero desapareció rápidamente de su campo visual. Aquí decidimos cortar y empalmar una grabación

<sup>2</sup> Alain Finkielkraut, *Die vergebliche Erinnerung - Von Verbrechen gegen die Menschheit. (La memoria en vano - Del delito contra la humanidad)*, Berlín, 1989.

hecha desde el balcón de una habitación de hotel por un hombre que seguramente trabajaba para la *Securitate*. Continuando la secuencia anterior, esta cámara sigue al helicóptero que sobrevuela los techos repletos de espectadores. Cabe preguntarse si la primera toma surgió del espíritu de libertad, y la segunda, del Estado policial (las numerosas citas de Alfred Döblin se basan en transcripciones policiales, las de Thomas Mann, en textos científicos). ¿O acaso el agente secreto cambió de bando mientras filmaba, lo cual le permitió convertirse en un comerciante después de la revolución? Incluso filmando el vuelo de un helicóptero, la ubicación del sujeto que graba y el movimiento del objeto grabado no son determinantes. Algo similar sucede en el lenguaje escrito, donde las reglas de la sintaxis y de la lógica no determinan completamente la expresión. Al parecer, resulta más difícil dar vigor a las imágenes que a las palabras; y aun más difícil leer a través de las imágenes aquello que las inspiró. Por lo demás, la imagen no puede describir a todos.

El levantamiento de Bucarest se inició con un discurso de Ceaucescu transmitido en vivo, durante el cual comenzó a sentirse molesto y, en consecuencia, la transmisión fue interrumpida. Al día siguiente, la televisión empezó con las emisiones revolucionarias y a partir de ahí comenzó la competencia entre el Estudio 4 y el balcón del Comité Central por ocupar el centro de la revolución.

La caída del régimen fue sellada con la transmisión de las imágenes del juicio y de la ejecución. Estos acontecimientos se transmitieron, en un principio, sin el sonido original ni las imágenes de los muertos; luego, sin el sonido original y con las imágenes de los muertos; después, con la banda de sonido original (recortada) pero sin las imágenes de los fiscales, los acusados o los jueces y, finalmente, de forma completa en cuanto a sonido e imágenes, incluida una filmación de varios minutos de los recién fusilados. Así como en las guerras religiosas las palabras desencadenaban feroces contiendas, del mismo modo estas imágenes desembocaron en un conflicto que duró varios meses. Fue entonces cuando viajamos a Bucarest para reunir el material que demostrara fehacientemente si las cámaras habían “reproducido” imágenes de la revolución o las habían “producido” (dicho en términos de Vilém Flusser, si eran “viejas” o “nuevas”). Habíamos considerado la posibilidad de un análisis, pero pronto nos dimos cuenta de que los materiales requerían de una narración filmica. Una narrativa que, por su naturaleza fracturada, incluyese el análisis.

Los archivos no sólo contenían el primer llamado revolucionario de Mircea Dinescu en el Estudio 4: “Levantamos la vista en silencio hacia Dios, pero antes apelamos a todo el ejército”, sino también el ensayo general previo a su transmisión. El actor Caramitru quiere poner en escena al poeta Dinescu; le propone entonces hojear su libreta de apuntes simulando leer un libro:

“Mircea, yo te presento y tú muestra cómo trabajas”. Así se entiende por qué, más tarde, el actor dice del poeta: “Frente a ustedes está nuestro héroe, Mircea Dinescu, el poeta. Miren, está trabajando”. Y dirigiéndose a Dinescu: “Dínos lo que estás haciendo”. En el ínterin, éste dejó y retomó varias veces su libreta de apuntes y, olvidando que debía representar el trabajo, empezó a hablar. De ese modo arruinó la clásica transición televisiva y, con ello, el código que hoy rige la representación de la verdad. Este código exige que el discurso derive de la acción, la política, de una conversación telefónica, la filosofía, de conducir un automóvil (probablemente un Dacia). El director del Estudio 4 dijo: “Cuando salgamos al aire nos estarán mirando 23 millones de personas”. Y cabe decir que, efectivamente, descubrimos un material fílmico pertinente para ilustrar esta idea: en la sala de estar de un moderno apartamento, vemos a una familia, compuesta por el padre, la madre, sus cuatro hijos y los abuelos, sentada frente al televisor mirando las primeras transmisiones revolucionarias emitidas desde el Estudio 4, el día 22 de diciembre de 1989. El padre las graba en VHS y la madre comenta: “Ellos ya saben quién está con quién” y “eso nadie lo entiende”. El camarógrafo que filmó estas imágenes se trasladó luego del apartamento al centro de la ciudad, encontró un espacio junto a una furgonera con altoparlantes, frente al edificio del Comité Central, y grabó el discurso pronunciado desde el balcón. El viaje desde la casa de apartamentos hasta el centro de la ciudad lo hicimos en otro vehículo: un Dacia. La cámara, tal vez inspirada en la Nouvelle Vague, clava la mirada en la calle, mientras se escucha la charla de los pasajeros y las canciones de la radio.

- No se ven soldados por ninguna parte.
- Tuvieron que volver a los cuarteles. Desmovilizados.
- Y nosotros le teníamos miedo a un idiota.
- Después de todo tuvo que morir mucha gente para deshacernos de él.
- ¡Mira a esa vieja!
- ¡Eso es, lo hicimos!
- Tendrás tu dentadura postiza, hasta ahora no tenías plata.
- Baja un poco la radio.

Una narración fílmica exige, sobre todo, que las personas y lugares reaparezcan bajo diferentes formas, pero que sigan siendo reconocibles. Para sostener el desarrollo de la acción, el montaje debe confirmar, específicamente, la continuidad de los hechos. Debido a que nuestra narración fílmica se montó con material preexistente y a que no hubo un director central que impartiera órdenes a las personas situadas delante y detrás de las cámaras, nos parecía estar viendo cómo la historia misma creaba su propia forma.

Una escena en Bucarest poco antes de la revolución:

*Padre:* Este año cayó un régimen comunista tras otro, a veces en el lapso de horas. Evidentemente, sólo podían sostenerse siempre y cuando la Unión Soviética protegiera su esfera de intereses, la zona de influencia que se le adjudicó en Yalta.

*Madre:* Precisamente el régimen de Ceaucescu, que desde 1968 afirmó ser independiente de la Unión Soviética, fue el que más duró.

*Hija:* Cuando el ejército, la milicia y la *Securitate* vean la escisión producida en la estructura del poder, tratarán todos de cambiar de bando. Justamente porque Ceaucescu se distanció de la Unión Soviética, no comprendió que Moscú no estaba interesada en su supervivencia.

*Abuelo:* ¡Bravo, una verdadera revolución! Como la del 68 en Francia, mientras De Gaulle estaba aquí. Una vez vi una película con Annie Girardot manejando un Dacia.

*Hija:* ¡No, era un Renault!

*Abuela:* Pronto te harán una dentadura postiza, hasta ahora no tuviste suficiente dinero.

*Hijo:* Este año, la caída de todos esos regímenes careció totalmente de dramatismo. Las conmemoraciones en París por el aniversario de la Revolución fueron más espectaculares que todas las revoluciones verdaderas.

*Hija menor:* Aquí, en Rumania, todo será distinto.

Pese a que esta escena fue escrita para mostrar que algunas ideas inciden en la acción de los individuos, pero que casi nunca se expresan en un diálogo escénico... esta niña demostró estar en lo cierto.

