

El rumor de una imagen que se des-pliega

Danusa Depes Portas*

La forma hombre es un coágulo en los flujos de luz del universo
Claudio Ulpiano

1. Harun Farocki ante el tiempo

Hay que pensar en el mundo contemporáneo buscando las potencias del devenir-imagen. ¿Qué más pedir a un artista si no inquietar a su tiempo, porque él mismo tiene una relación inquieta tanto con su historia como con su presente? Remontar el tiempo transcurrido: elevar su cólera a la altura de un pensamiento, su pensamiento a la altura de una expresión, su expresión a la altura de una mirada. Practicar una fenomenología de las pequeñas imágenes. Desmontar el orden, remontar la coherencia oculta. Volver de su cólera - que por fin ha encontrado su forma - sin olvidar el sufrimiento del mundo que le había en principio encendido. El discurso fílmico de Harun Farocki se propone interrogar la relación entre imagen, técnica, pensamiento, dentro del régimen de representación; porque, pese a todo, es probable que aún no sabemos lo que es una imagen ni mucho menos lo que ellas pueden (pensar).

Imagen es lo que aparece. Aquí nos encontramos con el problema del cine. No sólo el problema de cine, sino también el problema de la vida. Este intervalo es el nacimiento de la vida. La vida comenzará a aparecer en este universo. Y cuando aparece la vida, ella aparece separando la acción de la reacción. Ella aparece como un pequeño intervalo. Este pequeño intervalo es constituido por dos lados. Un lado llamado acción y otro llamado reacción, y un medio llamado *intermezzo*. Quedaremos neste punto y regresaremos a la motivación adelante. Basta esto: la imagen no es la imitación de las cosas, pero lo intervalo hizo visible, la línea de fractura entre las cosas.

Mostró Gilles Deleuze (1990) que la imagen en el cine (y no sólo en las películas, pero en los tiempos modernos en general) ya no es algo de inmóvil, es decir, algo fuera de la historia: es un corte el mismo móvil, una imagen-movimiento, cargada como tal de una tensión dinámica. Es esta carga dinámica que se puede ver claramente en las fotografías de Étienne-Jules Marey y Eadweard James Muybridge en el origen de cine (en el siglo XIX), imágenes cargadas de movimiento.

Es una carga de este género que vio Walter Benjamin (2006) en aquello que llamaba una imagen dialéctica, que era lo propio de la experiencia histórica. La experiencia histórica se hace a través de la imagen, y las imágenes están ellas mismas cargadas de historia. Podríamos considerar nuestra relación con la pintura bajo este sentido: no se

* Es directora y guionista de cine. Realiza su tesis doctoral en el programa Literatura, Cultura y Contemporaneidad, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (CNPq), con el proyecto *Rosângela Rennó, Cindy Sherman, Sophie Calle, Harun Farocki: modulações em fuga...*
e-mail: danusadepes@yahoo.com.br

trata de imágenes inmóviles, pero antes de fotogramas cargados de movimiento que provienen de una película que nos falta. Era preciso restituirles a esta película (cómo lo desea el proyecto *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg).

Debemos aclarar que esto no es una historia cronológica, sino una historia mesiánica. La historia mesiánica se define ante todo por dos caracteres. Es una historia de la salvación. Y se trata de una historia última escatológica. Es por esta razón que la historia mesiánica es incalculable. Cada momento, cada imagen está cargada de historia, porque es la pequeña puerta por la que entra el Mesías.



Imágenes del mundo y inscripciones de guerra, fotograma, 1988 - Harun Farocki ¹

Es esta situación mesiánica del cine que Harun Farocki comparte con Guy Debord de *La Société du spectacle* (1973), Chris Marker de *Le Fond de l'air est rouge* (1977) y Jean-Luc Godard de *Histoire(s) du cinema* (1988-98) ¿Cuál es este paradigma, cuál es esta técnica de composición? El carácter más propio del cine es el montaje.

Hay dos condiciones de montaje, la repetición e la parada. Ya no necesitamos filmar, sólo nos basta repetir y parar. El montaje se mueve al primer plano, y se muestra como tal. Por esta razón se puede considerar que la película entra en una zona de indiferencia en la que todos los géneros tienden a coincidir, el documental y la narrativa, la realidad y la ficción. Se hace cine a partir de las imágenes de la película del cine. Considere esta secuencia de cuadros montados sobre un plan de Godard en *Histoire (s) du cinema*, Parte 1, "Tout les histoires", a partir de dos películas de George Stevens.

¹ Una mujer llega a Auschwitz, la cámara capta sus movimientos. La mujer percibe la mirada de la cámara y mueve los ojos para evitar la lente. El campamento, que se ha construido a su destrucción, está dirigido por las SS, y el fotógrafo de la preservación de su belleza en la película es de la misma SS. ¿Qué combinación: la preservación y la destrucción! Los nazis, efectivamente, toman fotografías de Auschwitz. Dos hombres de las SS eran los encargados de documentar el campamento. ¿Cómo hemos de considerar este tipo de imágenes? El SS tomó esta fotografía, su cámara era una parte de los equipos de campamento. Cómo puede uno mostrar esta fotografía y, al mismo tiempo lo puso, ya que eran, entre comillas?



Fotograma extraído de *Nazi Concentration Camps*, 1945 - George Stevens



Fotograma extraído de *A place in the sun*, 1951 - George Stevens



Fotograma de *A place in the sun* en fusión con detalle de Madalena de Giotto

Montar no es asimilación indistinta, la fusión o la destrucción de los elementos que lo constituyen, no significa que ella se disipa en el magma cultural formado por cuadros, fragmentos de películas o citas literarias: se trata de entender en ella algo más, esta imagen muestra la diferencia y la relación con lo que la rodea en esta ocasión. La legibilidad de las imágenes - de su posible función en el proceso de lo que se trata, montones de cadáveres fotografiados, en 1945, por los reporteros occidentales - no puede ser construido sino haciéndolas diferenciar y resonar junto de otras fuentes, otras imágenes. Todo real no es soluble en el visible, la radicalidad de estas vidas en fuga, sin embargo, es una cuestión de raíces, es decir, de impurezas, de rizomas, de radículas, de infiltraciones subterráneas, de inesperadas prolongaciones, de bifurcaciones de la desaparición como proceso. He aquí porque la imagen no es total, al advertir a algunos restos de vida y de visibilidad, de humanidad, inclusive de banalidad. Las imágenes nunca muestran todo.

El valor de conocimiento no podría ser intrínseco a una sola imagen, como tampoco la imaginación consiste en la involución pasiva en una sola imagen. Se trata más bien de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de hacer surgir los hiatos y las analogías, las indeterminaciones. y las sobre determinaciones. Su valor heurístico es esta facultad científica de percibir las correspondencias y analogías de Aby Warburg y su *Bilderatlas Mnemosyne*, Walter Benjamin y *Das Passagen-Werk*, Bataille y la revista *Documents*, entre otros ejemplos, de la fecundidad del conocimiento por montaje cuando él nos permite acceso a las singularidades del tiempo, luego, su multiplicidad. La imagen nos da una singularidad múltiple, siempre susceptible de diferencias o de discrepancias. El montaje es lo que te hace ver. Es lo que transforma el tiempo de lo visible, parcialmente recordado, en una construcción de reminiscencias, en una forma visual de la obsesión, en la musicalidad del saber. En otras palabras de Benjamin (2006):

La imagen es aquello en que el ocurrido encuentra el ahora en un destello, formando una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica de la inmovilidad. Pues, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la del ocurrido con el ahora es dialéctica - no de naturaleza temporal, pero imagética[...] La imagen lida, es decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, carga en el más alto grado la marca del momento crítico, peligroso, subyace a toda lectura. (N 3,1)

O todavía: en el montaje se conoce el destino, como el *dictum christian paulinian*: "La imagen vendrá en el tiempo de la Resurrección." Y en el momento que la palabra "Resurrección" aparece en la pantalla, Godard la pone en perspectiva a través de su comentario *in off*: "Las dos grandes historias han sido el sexo y la muerte". Tanto que Liz Taylor como "ángel de la Resurrección" parece de una fragilidad captada por la potencia - a la vez visual y textual - de los estándares godardianos. Todo esto sólo esboza un ángel de la historia de Benjamin, sin embargo, el ángel no tiene ningún punto de vista que nos da sobre el final de los tiempos y menos aún sobre el juicio final de los justos y las víctimas.

Godard impone un modo de fragmentación que restituye a las partes independientes con el fin de darles una nueva dependencia; cuando él invoca, con la omnipresencia de los ritmos, el arte del montaje a través del cual se transforma una imagen en contacto con otra imagen, al igual que los colores que están en contacto con otros colores; cuando él busca en el fondo, todo lo que ocurre en las articulaciones y observa el hecho extraño de que es la unión interna de las imágenes que lo llevan a la emoción; cuando él fabrica una norma al contraponer cosas que todavía no fueran compuestas y que no parecen

tener una predisposición a ser; todo esto con el fin de desmontar y volver a montar hasta la intensidad, para asegurarse de que las imágenes pueden fortalecerse al moverlas.



Resurrection (*Noli me tangere*), Cappella Scrovegni a Padova - Giotto di Bondone (1267-1337)

Godard muestra claramente una forma de situar el montaje a la altura del pensamiento. Y recuerda que la película se hizo en el primer lugar para pensar, y debe llevarse a cabo como la primera potencia del pensamiento. El montaje es el arte de producir esta forma que piensa. Produce, filosóficamente, como una dialéctica (como Benjamin y Bataille): es el arte de reflejar la imagen dialéctica. La dialéctica se debe entender en el sentido de una colisión - el sentido del término expresado por Didi-Huberman (2009), *démultiplier*² - de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para el surgimiento de las imágenes, las imágenes y las palabras entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento. No es meramente una ilustración, ellas propician el pensamiento y la reflexión; y imaginación y creación. Es cuando una imagen adquiere una legibilidad que surge directamente de las opciones de montaje: esto se basa en la composición de los inconmensurables.

Él llama la mesa de montaje de una mesa crítica (cubierta con libros abiertos, notas escritas, fotografías). Godard creó en *Histoire(s)* una especie de montaje que hace girar los documentos, las citas, los estratos de las películas hasta una extensión nunca ceñida: es un montaje centrífuga, un elogio a la velocidad. Es una especie de gran fuga que disemina el tiempo de cuatro horas y media que dura la película. ¿No sería eso una manera de afirmar que el cine muestra la historia, incluyendo uno que no se ve, en la medida en que él sabe montarla? Hacer historia es pasar horas mirando las fotos y luego, de repente, contraponer, provocando una chispa. El mundo histórico se convierte en un azote imaginativo, en una proliferación de figuras - las similitudes y desemejanzas - en la misma época de turbulencia en torno al mismo torbellino de tiempo. Con esto se construye una constelación, unas estrellas que se acercan o se alejan, tal como quería Walter Benjamin. Esto equivale decir que el cine es hecho para pensar el impensable.

² *Démultiplier* quiere decir tanto (1) en mecánica, obtener un aumento de potencia, reduciendo la tasa de transmisión; como (2) aumentar el poder de la multiplicación de los medios utilizados.

Las *Histoire(s) du cinema*, no forman evidentemente una crónica o documento sobre los campos, mucho menos. Ninguna imagen, según Godard, podría narrar esta historia, sin embargo él cree que todas las imágenes desde entonces no nos hablan más que eso (pero decir que no hablan de eso no quiere decir que no lo dicen), y esto porque, incansablemente, él revisa toda nuestra cultura visual condicionada por esta cuestión. Por lo tanto, *Histoire (s)* es uno de los leitmotiv más poderosos que consiste en exponer la forma en que un medio extraordinario de expresión, el cine, se ve privado de su propia expresión - o de su objetivo principal - en el momento en que abrieron los campos al mundo: "El cine es un medio de expresión, cuya expresión desapareció. Sólo restó el medio", dice. Las numerosas citas textuales utilizadas por Godard en su película son, por lo tanto, inseparables de su estrategia de montaje de las imágenes de archivo y de las marcas del presente: una sismografía más que una iconografía histórica. Es una forma de contratiempo crítico, nacido del choque incesante entre las imágenes puestas en juego, de repetición y paradas.

¿Qué es una repetición? Deleuze y Nietzsche nos mostraron que la repetición no es el retorno de lo idéntico, de lo mismo que en cuanto tal retorna. La fuerza y la gracia de la repetición, la novedad que trae, es el retorno en posibilidad aquello que fue. Repetir una cosa es hacerla otra vez posible. Ahí está la proximidad entre la repetición y la memoria. Dado que la memoria no puede tampoco devolvernos tal cual aquello que fue. La memoria restituye al pasado su posibilidad. Es el sentido de esta experiencia teológica que Benjamin veía en la memoria, cuando decía que el recuerdo hace de lo inacabado lo acabado, y de lo acabado lo inacabado. La memoria es, por así decirlo, el órgano de modalización de lo real, lo que puede convertir lo real en posible y lo posible en real

El cine es siempre eso: transformar lo real en lo posible, y el posible en real. Entonces, el trabajo con imágenes puede tener una tal importancia histórica e mesiánica, pues es una forma de proyectar la potencia y la posibilidad en dirección a lo que es por definición, imposible, en dirección al pasado. Los medios de comunicación, en cambio, nos dan el hecho sin su potencia, nos dan, por lo tanto, un hecho sobre el cual somos impotentes. A los medios les encantan los ciudadanos indignados, pero impotentes. Es la mala memoria, la que produce el hombre del resentimiento.



Le Fond de l'air est rouge, fotograma, 1977 - Chris Marker

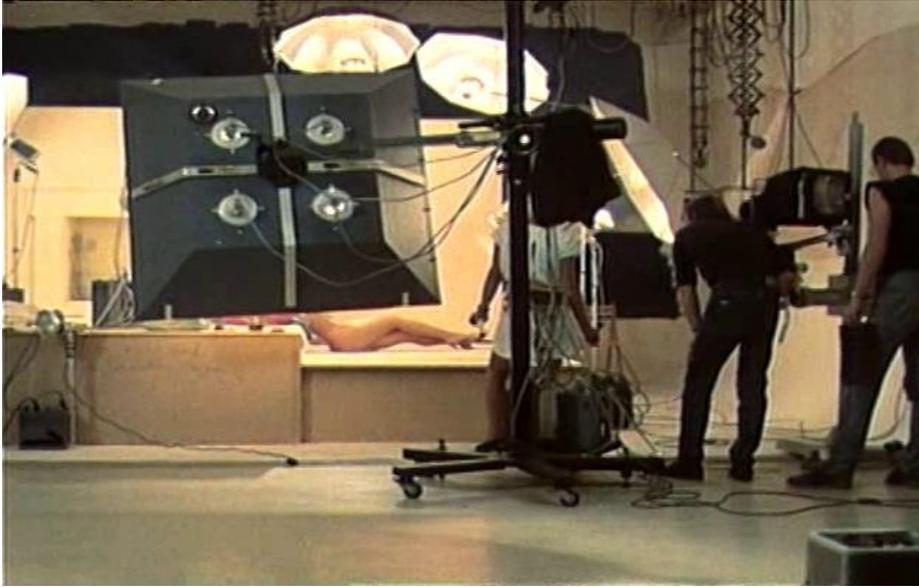
Al colocar la repetición en el centro de su técnica compositiva, Marker, Debord, Godard, Farocki, hacen posible de nuevo lo que muestran, o mejor, abren una zona de *indecidibilidad* entre el real y lo posible. Cuando muestran un fragmento de noticiero, la fuerza de la repetición es tal que deja de ser un hecho consumado y nos preguntamos: ¿cómo fue esto posible?

El segundo elemento, el segundo criterio trascendental es la parada del cine. Es el poder para detener la "interrupción revolucionaria" de la que hablaba Benjamin. Es muy importante en el cine, pero, más una vez, no sólo en el cine, sino también en la poesía con los *ejambements* y cesuras produciendo una vacilación prolongada - la cesura, para detener el ritmo y el desarrollo de las palabras y las representaciones, hace aparecer la palabra y la representación como tales. No se trata sólo de una pausa, pero una no-coincidencia, una disyunción. El cine es una vacilación prolongada entre la imagen y el sentido. Esto no es una parada hacia una pausa, cronológica, sino más bien una potencia de frenado que trabaja la propia imagen, que la sustrae del poder de narración para exponerla como tal. En este sentido, tanto Debord en sus películas, como Godard, Marker e Farocki trabajan con esta potencia de la parada.

Juntas, la repetición y la parada realizan la tarea mesiánica del cine de las cuales hablábamos. Esta tarea esencialmente tiene que ver con la creación. Y en el fondo de cada acto de creación hay un acto de des-creación. Deleuze dijo una vez acerca del cine, que cada acto de creación es siempre un acto de resistencia. Pero ¿qué significa resistir? Es, ante todo, tener la fuerza para des-crear lo que existe, des-crear lo real, ser más fuerte que el hecho que ahí está. Todo acto de creación es también un acto de pensamiento, y un acto de pensamiento es un acto creativo, porque el pensamiento se define principalmente por su capacidad de des-crear el real.

Si esta es la tarea del cine, que es una imagen que se trabajó por las potencias de la repetición y la parada? Debemos replantear nuestra concepción tradicional entera de la expresión. La imagen que se ha trabajado por la repetición y la parada es un soporte, un medio que no desaparece cuando se nos da a ver. Es un "medio puro", que se muestra como tal.

Desde sus primeras películas y de forma cada vez más clara, Debord nos muestra la imagen en cuanto tal, es decir, segundo uno de los principios teóricos fundamentales de *La sociedad del espectáculo*, en cuanto zona de *indecidibilidad* entre lo verdadero y lo falso. Pero existen dos formas de mostrar una imagen porque la imagen expuesta como tal ya es la imagen de nada. Por lo tanto hay dos formas de mostrar esta relación con lo "sin-imagen", dos formas de hacer ver lo que ya no hay que ver. Una de ellas es la pornografía y la publicidad, lo hacen como si hubiera siempre lo que ver, todavía y siempre imágenes por detrás de las imágenes, como se muestra Harun Farocki en la desmontaje de estos dispositivos de nuestra cultura visual en numerosas de sus películas, tales como: *Ein bild/Una Imagen* (1983); película que exhibe el *set* de la revista Playboy.



Ein bild, fotograma, 1983 - Harun Farocki

La segunda forma en que lo "sin-imagen" aparece es en esa imagen expuesta en cuanto imagen - que es, como dijo Benjamin, el refugio de toda imagen. Es de Farocki, otra vez, el ejemplo dessa forma: *Respite*..



Respite, fotograma, 2006 - Harun Farocki

Es en esa diferencia entre estas dos formas de ver lo que ya no hay más para ver que se articulan toda ética y toda la política del cine. El montaje no es la creación ficticia de una continuidad temporal a partir de planes discontinuos arreglados en secuencias. Por el contrario, establece una forma de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo que operan en toda secuencia lo largo de la historia. Esta idea de montaje está más cerca del método de trabajo de Harun Farocki que es claramente perceptible en la realización de su pensamiento por imagen.

En este punto me gustaría volver al problema inicial acerca del cine, acerca de la vida y además plantear la siguiente cuestión ¿Cuál es el tiempo y el movimiento de una elipse? *Respite* (2006), film-ensaio de Harun Farocki, recupera las imágenes filmadas por Rudolf Breslauer, un preso del campamento temporal para judíos de Westerbork, en

Holanda, en marzo de 1942. Comisionado por un comandante de la SS, Breslauer filma la carga y descarga de trenes, aunque la mayor parte del metraje (cerca de 120 minutos de material en bruto) se centra en los variados trabajos y actividades de los presos. Muchos *frames* de este documento fueron utilizados por Alain Resnais, en *Nuit et brouillard* (1955), por J.-L. Godard, en *Histoire(s) du cinema*, entre muchos otros ejemplos audiovisuales. ¿Hasta qué punto nuestra familiaridad con las imágenes “convencionales” de los campos de concentración entran en conflicto con el documental de Westerbork? Sin embargo, la imagen es un operador temporal de supervivencia - portadora en virtud de éstos de una potencia política en relación a nuestro pasado como a nuestra actualidad integral; luego, a nuestro futuro. Las imágenes están ahí para reaparecer o desaparecer algún resto, vestigio o supervivencia. Farocki, nos interpela, nos habla de *imagen operativa* cuando ella misma perdió a su propia potencia: su potencia de excepción, de síntoma, de protesta en acto.

2. El rumor de una imagen que se des-pliega

Imagen no es horizonte. La imagen nos ofrece algo próximo a destellos, el horizonte nos promete la gran y lejana luz. El mesianismo de Benjamin trata de una imagen lagunar del futuro, y no de un gran horizonte de la salvación o el fin de los tiempos. La imagen se caracteriza por una intermitencia, su fragilidad, su intervalo de apariciones, de desapariciones, de reapariciones y de re-desapariciones incesantes. La imagen es poca cosa: resto o fisura. Un accidente de tiempo que se convierte en un momento visible o legible. Mientras el horizonte nos promete el todo, constantemente oculto detrás de su gran "línea" de fuga. En Harun Farocki a menudo descubrimos con encanto, la potencia oculta del menor gesto, del menor rostro, del menor destello - una política de supervivencia. Lo que desaparece en esta feroz luz del poder no es sino la menor imagen o atisbo del contrapoder. ¿Se puede hacer una genealogía del poder, sin el desarrollo de la contra-tema que ahí constituye la "tradicción de los oprimidos"? ¿Para donde se fueron, en tal economía, estos destellos?



Respite, fotograma, 2006 - Harun Farocki

Farocki mira su mundo contemporáneo con una violencia siempre apoyada por inmensas investigaciones en el espesor del tiempo, articulando poéticamente sus imágenes del presente a una energía que él extrae de las supervivencias, en la arqueología sensibles de los gestos, así que levanta impensables, a menudo nos pone frente a los retornos de lo histórico reprimido. Esto nos ocupa por lo que llamé aquí de política de las supervivencias que va a la par con todas las *políticas de las imágenes* y con la exposición política en general. Esto significa, concretamente, que en su montaje, en su propia "rítmica", es necesario describir los tiempos y contratiempos, los golpes y contragolpes, los temas y contra-temas, esta capacidad de suspensión, de transformación, de bifurcación. Farocki nos habla de *la imagen operativa* cuando *Auschwitz*, el paradigma, ha perdido su propia potencia: su potencia de síntoma, de excepción, de protesta en acto. *El punto es el juego entre los royalties (y los derechos) y los piratas que venden imágenes de la 2ª Guerra o de los campos de concentración. No fueron ellos los que la produjeron, y, sin embargo, se están haciendo ricos a su costa, esto es obsceno*, acentúa Farocki. *Lo fundamental, añade, es que las víctimas en los documentos son presentados de tal forma que sufren una segunda humillación ... repetir y repetir las terribles imágenes de Bergen-Belsen.*³ En *Respite* (2006), Farocki opera el (des)montaje de estas imágenes, se nos presenta con la materialidad de estas imágenes. En edición simple nos ofrece el material bruto del archivo documentado por Rudolf Breslauer, en 1944, en el *Police Transit Camp for Jew*.

La propia imagen es como un relámpago, imagen irrecuperable del pasado que es arriesgada a desaparecer como cada presente que no la reconoce. Pero este recuerdo, aunque sea vago, nos es precioso: él hace de la imagen, esta belleza fugaz, la *pasante* por excelencia. La imagen es, por lo tanto, el destello pasante que transpone, como un cometa, la inmovilidad de todo el horizonte: "La imagen dialéctica es una bola de fuego que transpone todo el horizonte del pasado", escribe Benjamin (2006). En nuestro mundo histórico - lejos, por lo tanto, de todos los postreros fines y de todo Juicio Final -, en nuestro mundo donde "el enemigo no va a dejar de ganar", y donde el horizonte se oscurece, el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación, se debe llamar imagen, con respecto a algo que se revela capaz de cruzar el horizonte de las estructuras totalitarias. Este es el sentido de una reflexión, en mi punto de vista capital, esbozado por Benjamin sobre el papel de las imágenes como medios para "organizar" - es decir, también, de desmontar, de analizar, de contestar - el propio horizonte de nuestro pesimismo fundamental. Harun Farocki se hace su contemporáneo.

La imagen aparición única, preciosa, es, a pesar de todo, poca cosa, algo que se quema, "transpone todo el horizonte" para caer sobre nosotros, nos alcanzar. Ella acaba por desaparecer de nuestra vista y va a un lugar donde será, tal vez, percibida por otra persona, en otro lugar, allí donde su supervivencia pueda ser observada aún. De acuerdo con esta hipótesis de Didi-Huberman (2009), desde Warburg y de Benjamín, la imagen es un operador temporal de supervivencia - portadora, como tal, de una potencia política en relación con nuestro pasado como con nuestra "actualidad integral", y por consiguiente, con nuestro futuro. Lo que "cae" no "desaparece" necesariamente, las imágenes están ahí, incluso para hacer reaparecer o trans-parecer algún resto, vestigio o supervivencia - una aparición a pesar de todo.

³ Fragmento de la entrevista con Harun Farocki en www.cine-fils.com

La *imagen dialéctica* la cual nos invita Benjamin consiste, más bien, en hacer surgir los momentos inestimables que sobreviven, que resisten a tal organización de valores, haciéndola explotar en momentos de sorpresa. Somos "pobres en experiencia"? Hagamos de esta misma pobreza - de esta semioscuridad - una experiencia. No asume la imagen, en su propia fragilidad, en su intermitencia, la misma potencia, cada vez que nos muestra su capacidad de reaparecer, de *sobrevivir*?

Esta propuesta se refiere a la *temporalidad impura* de nuestra vida histórica, que no se ha comprometido con la destrucción total o más con el inicio de la redención. Y es en este sentido que hay que entender la supervivencia de las imágenes, su inmanencia fundamental: ni su nada, ni su plenitud, ni su origen antes de toda la memoria, ni su horizonte después de toda catástrofe. Pero su resurgimiento, su capacidad de deseo y de experiencia en el propio vacío de nuestras decisiones más inmediatas, de nuestras vidas cotidianas.

Estas "imágenes intermitentes" pueden ser vistas no sólo como testimonios, pero también como profecías, *predicciones* acerca de la historia política en devenir. Moribundos, todos somos, en cada instante, sólo por afrontar a la condición temporal, a la extrema fragilidad de nuestros destellos de vida. No se puede decir que la experiencia, sea cual sea el momento de la historia, ha sido "destruida". Más bien, es preciso decir que la *experiencia es indestructible*, incluso si se reduce a la supervivencia y a las clandestinidades de simples destellos en la noche.

Esta reducción, aunque sea extrema como en las decisiones del genocidio, casi siempre deja restos y los restos casi siempre se mueven. Son actos políticos basados en la supervivencia de los signos o imágenes, cuando la supervivencia de los protagonistas se ve afectada. Esta fuerza se mantiene el compromiso, como añade Maurice Branchot, con "el punto de partida de un *reclamo común*", fundada sobre el acto de "dar el derecho a hablar" a la experiencia de las personas en las formas de una transmisión.

Respite es una película acerca de la precisión del espíritu, sobre la exactitud del corte y el misterio de la imagen como un residuo de la vida. Sobre el montaje como encuentro con la vida y su ruptura y la reafirmación de lo que se ausenta. Esta voluntad de historia es construida sobre sí mismo y tonificada como una interrupción, y política de los detalles. La búsqueda del tiempo como carne del cine.

El momento contemporáneo insiste en que los fragmentos de la memoria sean emancipados para que puedan dislocarse entre contextos diferenciados potenciando sentidos y visibilidades singulares. Siempre es importante arrancar de los dispositivos – de cualquier dispositivo – la posibilidad de uso que los mismos capturan. *Es preciso desconfiar tanto de las imágenes cuanto de las palabras. Imágenes y palabras son tejidas en los discursos, formando redes de significación. Mi camino es ir en busca de un sentido camuflado, limpiar los escombros bloqueando las imágenes*, dice Farocki.⁴ Si Harun Farocki usa tan a menudo (y repetidamente) las secuencias, montando series en las cuales la sutura del movimiento y del afecto engendra una perspectiva analítica (y no mimética), es para mostrar mediante las imágenes registradas por Rudolf Breslauer que aunque el tiempo y la experiencia nunca dejan de jugar juntos, ellos no pertenecen al mismo mundo. El tiempo también

⁴ Otro extracto de la entrevista con Harun Farocki en www.cine-fils.com

puede provocar el cambio, el envejecimiento, la muerte, pero el pensamiento-emoción es más fuerte, él sólo puede mostrar sus arrugas invisibles.

En algún lugar de la brecha abierta entre memoria y deseo, sería a pesar de todo necesario que la memoria fuera "una fuerza y no una carga". Tendría a pesar de todo que reconocer la vitalidad esencial de la supervivencia y la memoria, en general, cuando se encuentra las formas justas de su transmisión. En las señales enviadas por destellos, su esencial libertad de movimiento, su facultad de hacer aparecer el deseo como lo indestructible por excelencia.

Debemos por lo tanto, - en la brecha abierta entre el pasado y el presente - nos convertir en (la imagen sencilla de Pasolini) *luciérnagas* y por lo tanto volver a formar una comunidad del deseo, una comunidad de flashes emitidos, la danza a pesar de todo, de pensamientos por transmitir. Decir sí en la noche atravesada por destellos y no contentarse con describir el no de las luces que oscurecen. Lo que aparece en estos cuerpos en fuga no es más que la obstinación de un proyecto, la naturaleza indestructible del deseo, su alegría fundamental - su alegría *a pesar de todo*.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio 1998 *Image et mémoire* (Paris: Editions Hoëbeke)
- Benjamin, Walter 2006 (1983) *Passagens* (São Paulo: IMESP)
- Deleuze, Gilles 1990 (1985) *Cinema 2: Imagem-tempo* (São Paulo: Brasiliense)
- Deleuze, Gilles. & Guattari, Felix 1996 (1980) *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v 3. (São Paulo: Ed 34)
- Didi-Huberman, Georges 2006 (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo)
- Didi-Huberman, Georges 2008 *Cuando las imágenes toman posición – el ojo de la historia*, 1 (Madrid: A. Machado Libros)
- Didi-Huberman, Georges 2004 *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, México: Paidós)
- Didi-Huberman, Georges 2009 (2002) *La imagen superviviente – Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbourg* (Madrid: Abada)
- Didi-Huberman, Georges 2010 *Remontages du temps subi – l’oeil de l’histoire*, 2 (Paris, Minuit)
- Didi-Huberman, Georges 2009 *Survivance des lucioles* (Paris: Minuit)
- Elsaesser, T. (Ed.) 2004 *Farocki working on sight-lines* (Amsterdam: Amsterdam University Press)