

SALIDAS DE FÁBRICA. LECTURAS DE UNA METÁFORA FÍLMICA

JOSÉ MARÍA DE LUELMO JAREÑO

Justo cuando la automatización de los procesos industriales y la deslocalización de empresas alejan de nuestro ámbito el modelo fabril caemos en la cuenta de qué poco sabemos de él. Que ese continente de esfuerzo, ruido y tedio apenas sea hoy para nosotros una abstracción debe mucho, entre otros motivos, a la inhibición del cine, a cierta renuencia que viene de lejos porque coincide con el mismísimo origen del medio: cuando en 1895 los hermanos Lumière dan en orquestar y filmar la salida de sus empleados en la fábrica de Lyon su intención es, sin duda, ejercitar con lo primero a su alcance las cualidades del cinematógrafo, *ensayarlos documentalmente*, pero al hacerlo como lo hacen están sancionando de forma implícita un silencio, un rechazo a mostrar un escenario y unas condiciones de trabajo que también ellos mismos, como patronos, han venido a instaurar. Siendo así, la que nace como una mera toma instrumental se hace portadora desde el primer momento de un inusitado sentido e irá cargándose semánticamen-

te hasta llegar a constituirse en un artefacto cultural de enorme densidad, y ello por dos motivos, principalmente: por su capacidad para imantar conceptos y reflexiones de alcance sobre el cine y sobre la propia Modernidad, y por las capas de significado que cineastas de todo tipo —ficcional, documentales, experimentales— han venido depositando sobre el film al referirlo de forma explícita o alusiva en sus obras y aumentar retroactivamente su dimensión original.

En un mediodía realizado al calor del centenario de la toma en cuestión, *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Trabajadores abandonan la fábrica] (1995), Harun Farocki recogió un buen número de esos remedos y los acompañó de una locución fuertemente orientada que subrayaba el valor retórico de la salida de fábrica a lo largo de la historia del cine, en una labor que en cierto modo recuerda a la desplegada por el filósofo alemán Hans Blumenberg en muchas de sus obras y, muy en especial, en la titulada precisamente *Salidas de caverna*, editada

en 1989. Considerando que la *metaforología* instaurada por Blumenberg bien podría haberse aplicado a ciertas metáforas genuinamente fílmicas como el plano secuencia de los Lumière y al análisis de su relojería interna, este artículo ensaya esa posibilidad al incorporar reflexiones adicionales a la propuesta de Farocki —el trabajador como *actor social*, las formas simbólicas de cierre, la calidad del tiempo laboral— y toma para ello en consideración no solo *Arbeiter verlassen die Fabrik* sino también distintas obras que escaparon a su metraje, bien por ser posteriores, bien por su peculiaridad discursiva o formal. Del empeño aleccionador de Slatan Dudow al compromiso ético y formal de Straub y Huillet, pasando por la explotación del soporte fílmico de Tscherkassky o la melancólica mirada de Torres Leiva, el patrón retórico alumbrado como sin querer en Lyon no ha cesado de experimentar enmiendas, añadidos y retorsiones, siendo la más reciente de ellas —promover el regreso del proletariado a un marco fabril convertido justamente en *caverna estupefaciente*— la que pareciera marcar un fin de ciclo al confrontar la vieja metáfora con la propia realidad.

PIEZAS HUMANAS Y FRAGMENTOS FÍLMICOS

Comencemos por el principio —el de esa recurrencia y el del cine como tal—, por aquella proyección del primer filme conocido ante un selecto grupo de invitados a la sede parisina de la *Société d'encouragement pour l'industrie nationale*. Según cuentan las crónicas de aquel día,

por medio de un kinetoscopio de su invención, el señor Louis Lumière proyectó una escena de las más curiosas: la salida del personal de los talleres a la hora del almuerzo. Esta vista animada, que muestra en pleno movimiento a toda esa gente encauzada con premura hacia la calle, produjo el efecto más sobrecogedor (Chardère, 1995: 301).

Una *curiosa* escena, se dice, que provocó más sobresalto que sorpresa y más temor que fascina-

ción. No se trataba de un tren que al entrar en plano pareciera desbordar la pantalla y disponerse a arrollar a los espectadores sino de una masa humana que, lejos de seguir el eje axial del objetivo y de la mirada, lo evitaba dispersándose obedientemente hacia los lados. Siendo así, ¿a qué cabía temer, a una acción casi idéntica a la que iban a realizar los asistentes al término de la sesión, o más bien a la condición social de sus ejecutantes? ¿Se sintieron horrorizados los burgueses parisinos a la vista de aquellos asalariados que brotaban de la pantalla como hormigas de la palma de una mano? ¿Acaso era esta primera película la primera de terror, y de *terror proletario*? Más allá de ocurrencias, parece evidente que el público se hallaba ante la primera manifestación técnica de un arraigado atavismo que Elias Canetti refiere en *Masa y poder*, todo un manual de *metaforología* en sí mismo:

Un fenómeno tan enigmático como universal es el de la masa que surge de repente allí donde no había nada [...] Nada se había anunciado, nada se esperaba. Y de pronto todo se llena de gente (Canetti, 2002: 5).

La oscuridad, el silencio, la incertidumbre y de repente, sin solución de continuidad, decenas de seres surgiendo como por arte de magia. Magia que será consustancial al cine en toda su existencia pero que pronto verá en el proletariado el sustrato pasivo de sus trucos más que la materia con que llevarlos a cabo, porque esa salida de la fábrica y del encuadre supondrá además una casi definitiva *salida del plano* narrativo. Si en la jerga audiovisual lo profílmico designa todo aquello susceptible de ser registrado en el celuloide, lo potencialmente *espectacular*, en sentido contrario bien podría hablarse de un componente *antifílmico* y encarnarlo en la figura de ese individuo cualquiera que a lo más que aspira es a constituir una masa disciplinada —quizá levantisca y vociferante, de vez en cuando— o una fuerza abstracta en los filmes de Griffith, Eisenstein o Gance, pero rara vez ese trasunto literario y escénico de persona que se ha dado en llamar *personaje*. No siéndolo, pronto se

hallará una palabra en cada idioma para designarlo de manera más o menos denigrante y enfatizar su función residual: *figurante* en castellano, *extra* en inglés, *comparsa* en italiano, *Statist* en alemán. Dado que se le niega una personalidad genuina nada habrá más parecido que él a un hombre sin atributos, y no en vano Jacqueline Nacache calificará de *hombre mueble* (2006: 92) a ese alguien que cuando no hace las veces de *atrezzo* en un fondo estático puede ser desplazado a discreción de uno a otro lado, obedece mansamente órdenes e instrucciones y nunca dice esta boca es mía porque nadie le concede no ya la palabra sino la facultad misma del lenguaje. «Los figurantes figuran y, por lo tanto, no actúan [...] La mayoría de las veces solo existen por su número, su masa, su indiferenciación», remacha Didi-Huberman (2014: 55). He aquí un conjunto de *cuerpos dóciles* en el sentido exacto que Foucault concede a la expresión —«un elemento que se puede colocar, mover, articular sobre otros» (1992: 168)—, de cosas antes que seres y entes más que sujetos que ocupan la base del escalafón laboral en la industria del cine tal y como sucede en la industria en sentido lato y en la llamada vida real, demostrando así que el cine no significa para ellos más que la réplica de un *estado de las cosas* y en modo alguno una realidad alternativa.

Se es trabajador fabril como se es figurante y raro será que se pase a desempeñar un papel de *reparto*, de ahí que fuese una auténtica victoria de clase que François Doublier llegara a operador de cámara de los Lumière poco después de aparecer en la toma en cuestión. Una toma que en realidad conoce al menos tres versiones apenas distinguibles entre sí salvo por un matiz, la vestimenta: si la primera (marzo de 1895) muestra a los obreros en crudo —ropa de faena, paños oscuros, cabeza descubierta—, en la segunda (marzo de 1896) y en la tercera (agosto de 1896) los vemos asumir el rol de interpretarse a sí mismos convenientemente endomingados, como si la fábrica fuera la iglesia y la actividad que se desarrolla en su interior un sacramento. Una impostura la de estas tomas que

invita a detectar la benjaminiana «minúscula chispa de individualidad, de aquí y ahora» (Benjamin, 2007: 382) o el barthesiano *punctum* contenido en ellas, ya se trate de mujeres sin sombrero y hombres en mangas de camisa que rechazaron u olvidaron llevar disfraz, del paso caprichoso de quien va a la suya o entendió mal las instrucciones, o del perro —ese perro entre entusiasta y desorientado— que no recibió ninguna. En *Arbeiter verlassen die Fabrik* Harun Farocki se detiene asimismo en la joven que tira del vestido de una compañera de fatigas en el instante en que ambas se separan y toman direcciones opuestas y ve en este gesto un detalle fortuito, lúdico y rebelde «con el que la realidad —por volver a Benjamin— ha abrasado la imagen» (2007: 382), entendiendo aquí por imagen el reducto disciplinario de *lo normal*.

Mary Ann Doane ha subrayado este valor del azar en el llamado *cine de los orígenes* porque, «aunque la ubicación de la cámara puede calcularse con exactitud y las actividades grabadas se pueden prever o regular rigurosamente, estas películas dependen de la fascinación asociada a la capacidad de la cámara de capturar momentos», ofreciendo «al espectador la oportunidad de asistir a una incesante producción de sentido a partir de la contingencia» (2012: 270-1). No hará falta decir que esta espontaneidad se compadece mal con las aspiraciones funcionales de la industria del cine y que la progresiva consolidación de los modelos narrativos, ya genuinos, ya tomados del teatro y la literatura, traerá consigo la progresiva abolición del azar en su calidad de enemigo número uno de la razón instrumental. Casi se diría que para enfrentarse a esos modelos y recobrar el valor de lo contingente armará Farocki en su momento *Arbeiter verlassen die Fabrik*, pues, según relata él mismo,

durante los últimos doce meses me dediqué a registrar la mayor cantidad de variaciones posibles del tema de esta película: los empleados dejando su lugar de trabajo. Encontré ejemplos en documentales, en películas sobre la industria, en noticieros y largometrajes de ficción (Farocki, 2013: 193).

¿Cómo se las compone el realizador alemán con ese archivo que el cine, en su afán elusivo-alusivo, le entrega en propiedad visual? Pues justamente así, *componiendo*, tanteando combinaciones de fragmentos y enhebrándolos meticulosamente aun a sabiendas de que el resultado final es accidental y solo uno entre tantos. Si bien Farocki propició en su última etapa un procedimiento de *montaje blando* al situar al espectador ante dos o más pantallas por donde desplazar la mirada a voluntad, algo que acabaría relegando su *expanded cinema* a espacios expositivos más que a salas al uso¹, el *montaje duro* o lineal empleado en *Arbeiter verlassen die Fabrik* quizá dispense menos libertad receptiva pero posee a cambio mayor organicidad al acogerse a los zigzagueos, ritmos internos y efectos de acumulación semántica —hasta cuatro veces se inserta y parafrasea la toma lionesa— característicos de un género, el ensayo fílmico, que toma todo ello en préstamo a su equivalente literario (Blümlinger, 2009: 84; Fernández, 2014: 30). En este sentido, Adorno bien pudiera estar aludiendo a la obra de Farocki —eventual alumno suyo en los años sesenta, al parecer— cuando apunta que «el ensayo asume el impulso antisistemático en su propio proceder e introduce los conceptos sin ceremonias» (Adorno, 2003: 21) y «coordina los elementos en lugar de subordinarlos» (2003: 33), asumiendo que estos «han de exponerse de manera que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otro» y se origine así «un campo de fuerzas» (2003: 23). *Campo de fuerzas* que ha de tomarse aquí en sentido literal, por lo

EL DIRECTOR ALEMÁN ESTUDIA LOS TRASTORNOS Y HERIDAS QUE EN ESE COLECTIVO DEJA LA FÁBRICA PARA SUSTANCIAR Y JUZGAR EN AUSENCIA EL RÉGIMEN DE VIDA INSTAURADO EN SU INTERIOR

demás, porque no habrá mejor definición de la propia fábrica, de ese cúmulo de energía en bruto negado a la visión —«casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas, gestos, ha escapado a la representación cinematográfica», concluye Farocki (2013: 195)— pero al cual remiten indiciariamente todas y cada una de las secuencias.

URGENCIA, ABATIMIENTO Y CIERRE

Puesto que, de acuerdo con el canon materialista, «lo que los individuos son depende de las condiciones materiales de su producción» (Marx y Engels, 1972: 20), el director alemán estudia los trastornos y heridas que en ese colectivo deja la fábrica para sustanciar y juzgar en ausencia el régimen de vida instaurado en su interior. La urgente necesidad de distanciarse del lugar, el darse a la fuga, será la primera de esas huellas. «La impresión que queda de esta primera proyección es la de gente que escapa como impulsada por una fuerza invisible», comenta el narrador acompañando la escena de los Lumière. «1977 en Emden, la factoría de Volkswagen: los trabajadores corren como si algo les alejara»; «1926 en Detroit: los trabajadores corren como si ya hubiesen perdido demasiado tiempo», prosigue la voz al compás de las escenas. Todo apunta a que se da un enorme gasto existencial ahí dentro, una hemorragia vital que mueve a salir huyendo en cuanto la jornada toca a su fin y el verdadero día da comienzo. Si del trabajador se espera una potencia de trabajo hecha efectiva bajo la forma de tal o cual esfuerzo aplicado, la sensación de gozo va de suyo ante el remanente de energía intacta, ante la vida aún no gastada; como indica el antiguo operaísta Paolo Virno, en el entramado capitalista «el cuerpo viviente deviene el sustrato de la capacidad productiva» (2003: 171), su víctima sacrificial, y por ello la mera supervivencia adquiere un tinte celebratorio tan pronto como la sala de tortura o despiece que es el centro de trabajo queda atrás.

No siempre es el caso, como evidencia la anodina existencia de las protagonistas de *Obreras saliendo de la fábrica* (2006), un breve film de José Luis Torres Leiva que ya desde su homenaje inicial a *El desierto rojo* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964) prefigura una inmersión en la vida alienada. Del puñado de mujeres que retrata el director chileno solo puede decirse que carecen de una vida propiamente dicha y de la voluntad necesaria para urdir una alternativa a la empresa que consume sus días, de tal modo que la salida de fábrica, lejos de ser motivo de alegría, no hace sino acrecentar su desconcierto. A ellas pareciera estar refiriéndose la filósofa francesa Simone Weil —que en 1934 abandona la docencia para trabajar en la factoría Renault de Billancourt y experimentar esa vida que otros intelectuales se conformaban con imaginar— cuando observa cómo en el trabajador fabril «nada paraliza más el pensamiento que el sentimiento de inferioridad necesariamente impuesto por las ofensas cotidianas de la pobreza, de la subordinación, de la dependencia» (2010: 73). Es la de estas obreras chilotas una existencia grisácea y mineral que la escena de cierre viene a plasmar de forma conmovedora: absortas en esa playa donde reposan como cantos rodados que la corriente del progreso hubiese dejado atrás, evocan su infancia en silencio —ni una palabra es pronunciada a lo largo de todo el film, en realidad— mientras cae la tarde y se suceden las olas idénticas. A su alrededor se extiende un bajo continuo al que se entregan quietamente, sin oponer resistencia; la fábrica ha vencido en ellas.

Como puede apreciarse, aun haciendo referencia a los Lumière la propuesta de Torres Leiva se adentra poco a poco en el ámbito privado de los asalariados, acogiéndose a una tradición que tomándolos como *dramatis personae* pasa por Renoir o Brault y llega hasta Loach o los Dardenne, y se hace necesario que Didi-Huberman venga a recordarnos que la peripecia de quienes integran la *masa laboral* en su calidad de inmenso anonimato es muy diferente:



La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Auguste y Louis Lumière, 1895)

tienen rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos [...] ¿Cómo filmarlos? ¿Cómo hacerlos aparecer como actores de la historia, y no conformarse con hacerlos pasar por indistintas sombras vivas? (Didi-Huberman, 2014: 156-7).

Respuestas no han de faltar. Antes de recurrir a la humanización del trabajador mediante la asignación de un rol protagónico dentro de un guion convencional —ya fuera en *Kuhle Wampe* [Vientes fríos] (1932) o en *Frauenschicksale* [Destinos de mujeres] (1952), también incorporada al metraje de *Arbeiter verlassen die Fabrik*—, el director búlgaro Slatan Dudow había dado muestras del modo en que podía filmarse éticamente al proletariado en *Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt* [Problemas de actualidad. Cómo habita el obrero] (1930), parte de una serie de filmes auspiciados por el líder comunista alemán Willi Münzenberg. El arranque de este documental de apenas doce minutos retoma el motivo lionés introduciendo una variación relevante, porque lo que vemos acontece —según nos advierte el intertítulo— tras el cierre de la empresa, es decir, recién ganada la condición de desempleados o naufragos sociales por parte de ese conjunto de seres. Esta información adicional reconduce la lectura de la imagen y nos sitúa en condiciones de asimilar lo que viene inmediatamente después, a



Arriba. Obreras saliendo de la fábrica (José Luis Torres Leiva, 2006).
Abajo. *Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt* (Slatan Dudow, 1930)

saber, una serie de primeros planos de rostros abatidos e incapaces, salvo en un caso, de mirar a cámara. Sabedor de que «la unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo

singular» (Adorno y Horkheimer, 1994: 68), Dudow revierte esa práctica atestiguando atentamente y con tintes de Nueva Objetividad los rasgos de cada cual y la penosa peripecia que acumulan y expresan, aunque de poco iba a servirle en una República de Weimar en pleno proceso de descomposición: si humanizar la masa y dotarla de rostros individualizados era una estrategia diametralmente opuesta a la que triunfaría apenas tres años después, el valor absoluto concedido a la actividad laboral acabaría también basculando hacia el lado metafísico, perverso y decididamente atroz del *Arbeit macht frei*.

Tan pronto como adquiere el trabajo ese valor sobrehumano la fábrica redobla su simbolismo y con ella lo hace también su acotación física, el muro, que no solo la aísla de la intemperie sino que fija y separa, como en una institución penitenciaria o militar, los distintos ámbitos de lo legal. «El muro — señala al respecto Olivier Razac— es la inscripción espacial de la ley» (2015: 156), ya sea la que prescribe las condiciones de trabajo intramuros, ya la que rige de puertas afuera. La fábrica representa así un *estado de excepción* puro porque funciona simultáneamente como *inclusión excluyente* —estableciendo sus propias regulaciones y desatendiendo las demás— y *exclusión incluyente* —perfilando en el instante de suspenderlos aquellos derechos que extramuros se daban por sentado (Agamben, 2004: 12)—. La propia *Arbeiter verlassen die Fabrik* revela esas dos vertientes mediante una elocuente batería de secuencias: si por un lado el derecho de libre expresión y manifestación se restringe al espacio urbano y las consignas sindicales han de salvar los muros mediante megafonía, tal y como sucede en la referida secuencia de la factoría Volkswagen y en la primera de *El desierto rojo*, por otro la acción policial respeta el marco fabril y la labor coercitiva y represora se desarrolla exclusivamente más allá de sus puertas, como evidencian de forma cómica la caprichosa detención de Charlot en *Tiempos modernos* (Modern Times, Charles Chaplin, 1936) y trágica el ametrallamiento indiscriminado de huelguistas en *Intolerancia* (Intolerance, David W. Griffith, 1916).

LA PUERTA DE LA FÁBRICA ES, MÁS QUE UN LUGAR, UNA VÍA DE TRÁNSITO Y COMUNICACIÓN, LA MEMBRANA DONDE UNA REALIDAD CEDE EL PASO A OTRA O MÁS BIEN SE DISFRAZA ARTERAMENTE DE SU CONTRARIA SIN DEJAR DE SER LA MISMA

Aun siendo el muro un elemento simbólico de primer orden, la puerta posee un valor metafórico aún más acusado gracias a una elasticidad semántica también mayor. «El portón —anota Farocki al respecto— constituye el límite entre la esfera resguardada de producción y el espacio público y es el sitio ideal para transformar la lucha económica en una lucha política» (2013: 198). Reunirse, parlamentar, articular la lucha obrera y, llegado el caso, entablar negociación y dar por concluida la protesta son acciones adecuadas a ese extraño limbo situado entre uno y otro mundo, pero sucede que la puerta de la fábrica es, más que un lugar, una vía de tránsito y comunicación, la membrana donde una realidad cede el paso a otra o más bien se disfraza arteramente de su contraria sin dejar de ser la misma. Este sentido es el que despliega una secuencia que no podía faltar en *Arbeiter verlassen die Fabrik*, la del cambio de turno en *Metrópolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1927), y aunque en opinión de Siegfried Kracauer «todo ilustra la tendencia de Lang hacia la ornamentación pomposa» en este film situado en algún punto «entre Wagner y Krupp» donde las masas certifican su reificación al servir únicamente para «componer diseños decorativos» (1961: 179), lo cierto es que el tratamiento geométrico e indiferenciado de los grupos humanos —el que abandona la fábrica y el que viene a reemplazarlo— refuerza esa sensación de indistinción entre el antes y el después de la jornada que abatía a las obreras de Torres Leiva, entre el *ya no* y el *todavía no* de un trabajador que ha perdido toda noción temporal.



Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt (Slatan Dudow, 1930)

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

Trop tôt, trop tard [Demasiado pronto, demasiado tarde] (1981) es justamente el título de un film donde Jean-Marie Straub y Danièle Huillet continúan retorciendo la escena de los Lumière con su extraordinaria capacidad para sostenerle la mirada a la realidad. El escenario es aquí la fachada de una fábrica egipcia; surgidos de las puertas del edificio y de los márgenes del encuadre, decenas de trabajadores desfilan ante la cámara o se detienen a conversar entre ellos sin prisa por llegar a parte alguna porque ya se está fuera y ese afuera es el lugar de la auténtica convivencia social, como se dijo con anterioridad. La decena larga de minutos que Straub y Huillet conceden a esa diástole fabril viene a añadir calma a la calma, pero hay más: la voz de fondo, que lee extractos del libro *Luchas sociales en Egipto, 1945-1970*, informa de las colectivizaciones llevadas a cabo durante las revueltas habidas en el país en los años cincuenta, de modo que la fábrica sería propiedad de los trabajadores —o bien el plano estaría evocando el momento en el que lo fue— y al no imperar en su interior un régimen de explotación al uso nada habría de lo que huir a la carrera. Aunque el título del film alude al

viejo axioma según el cual la masa obrera siempre actúa a deshora y por ello no acaba de encontrar su sitio en la Historia (Hurch, 1982), los individuos que vemos en pantalla serían en cierto modo dueños de su tiempo y habrían dejado atrás de una vez por todas el clima opresivo que caracteriza el trabajo industrial, ese temor y esa premura que Simone Weil, a falta de cámaras —cámaras que cuando se decidan a entrar a la fábrica lo harán para supervisar insidiosamente la tarea y contribuir al daño—, refiere de primera mano a finales de los años treinta:

No debo descuidarme: apuntar un minuto de retraso representa trabajar una hora sin cobrar. [...] Me siento desfallecer de fatiga y desaliento. ¿Qué hora es? Aún faltan dos horas para salir. ¿Cómo podré resistir? [...] Una pieza. Otra pieza. ¿Hago ya suficientes? Deprisa. He echado a perder una pieza. Cuidado. Ojo, pierdo el ritmo. Debo ir más rápido. Rápido, más rápido... (Weil, 2010: 116-7).

Si el aumento de la velocidad de giro de un mecanismo acentúa la impresión óptica de su estatismo, otro tanto le sucede al trabajador: cuanto mayor es la celeridad física que alcanza mayor es la sensación que tiene de habitar un instante detenido, y justamente esa enajenación del tiempo agu-

Trop tôt, trop tard (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1981)



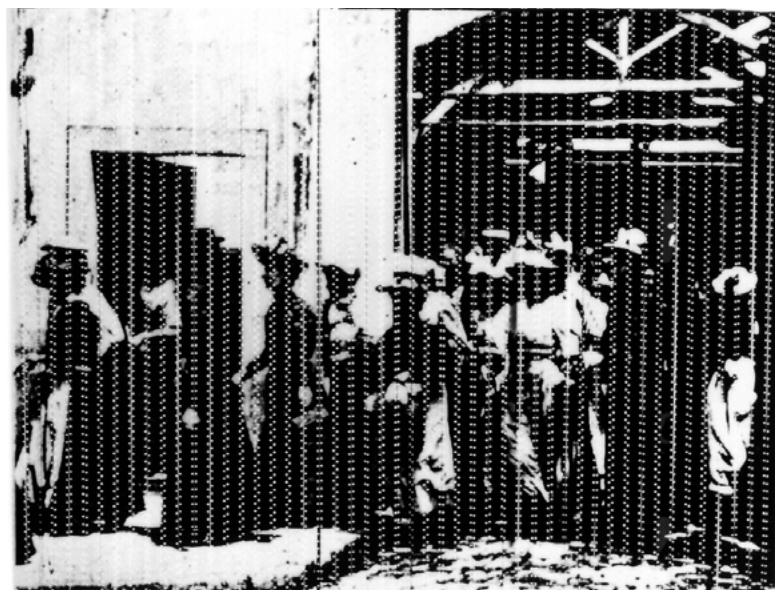
diza la conciencia de su propia alienación. En este sentido, siendo significativo que la toma lionesa empleara como actores a seres que venían de vivir esa experiencia aún lo es más que la prolongasen fuera del horario laboral, porque seguían actuando al dictado de sus patrones, se veían obligados a repetir la toma al menos tres veces, y evidenciaban con ello la recurrencia vital y la indistinción entre tiempo laboral y tiempo personal que el *homo faber*, en su condición de bestia de carga laboral, habita maquinalmente. Precisamente ese mecanicismo y ese carácter abstracto del *semper idem* se hacen imagen en una de las obras más insólitas del cineasta austriaco Peter Tscherkassky, *Motion Picture* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*) [Imagen en movimiento (La salida de la fábrica Lumière en Lyon)] (1984), un ejercicio de cine sin cámara que a simple vista no narra nada pero posee en realidad una duración y un contenido muy determinados, tal y como detalla el propio realizador:

Me dirigí al cuarto oscuro y monté [...] cincuenta tiras de película virgen de 16mm. en una pared, de tal manera que una superficie de 50 x 80 cm. quedaba completamente cubierta. Proyecté entonces sobre esa superficie un fotograma del primer film, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, de los hermanos Auguste y Louis Lumière. Las tiras expuestas fueron reveladas, dispuestas sobre la mesa de luz de manera que pudiera verse el fotograma original de los Lumière y editadas posteriormente de forma conjunta, de izquierda a derecha. El resultado fue una película de 16 mm. de tres minutos que mostraba los elementos de luz y oscuridad de la imagen original desprovistos de cualquier contenido figurativo (Tscherkassky, 2005: 133).

Tscherkassky se confiesa influido por la teoría semiótica de Umberto Eco y por su idea de que las partículas que constituyen la emulsión fílmica se-
mejaban fonemas que solo hallan sentido mediante su mutua asociación, de ahí que esas porciones insignificantes de sales de plata se equiparen a los propios trabajadores desde el momento en que solo una súbita iluminación y un proceso de des-

velamiento permite hacerlos visibles y otorgarles un sentido, siquiera difuso. La insospechada carga retórica del film va todavía más allá: si la producción en cadena que atestigua Weil encuentra una analogía directa en la cinta transportadora de imágenes que es el dispositivo cinematográfico, con su característica cadencia y sus narcóticos efectos, *Motion Picture* enfatiza esa analogía al incorporar al encuadre el dentado del soporte fílmico, promover el despiece de la imagen, y convertirla en un carrusel de abstracciones —tácticas recurrentes en la estética ontológica de Tscherkassky— que dinamitan cualquier pauta diegética y causan una impresión alienante en el espectador.

Se demuestra así, una vez más, que la categorización de este cine como experimental recubre más las carencias hermenéuticas en el plano receptivo que las formales en el de la expresión, y esta apreciación no resultaría aquí oportuna de no ser porque determina una parábola fascinante, la de la marginación de ese cine al mismísimo contexto fabril. No a una fábrica al uso, por supuesto, sino a esos lugares destinados a la *alta cultura* que las fábricas han acabado siendo: fundaciones, centros de arte, espacios expositivos, museos. El propio emplazamiento de Lyon ha sucumbido recientemente a esta tendencia, de modo que «los obreros y obreras que salieron de la fábrica en 1895 han sido hoy capturadas de nuevo en la pantalla de la sala de cine del mismo espacio», anota Hito Steyerl, «saliendo de la fábrica solo para volver a emerger como un espectáculo dentro de ella» (2016: 70) y celebrar así su consolidación burguesa. Es únicamente en esos espacios donde parece haber sitio para Farocki, como quedó dicho, pero también para un Tscherkassky o un Torres Leiva, cineastas que de un modo u otro han venido reflexionando en torno a la fábrica y han acabado por poner el pie en ella gracias a su inclusión en muestras de arte contemporáneo o a los ciclos que se les ha dedicado ahí dentro. De poco ha de servir este ingreso, en cualquier caso, porque el espectador medio soporta mal las condiciones de exhibición —salas inhóspitas con bancadas mona-



Motion Picture (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon)
(Peter Tscherkassky, 1984)

cales, reproducción cíclica y sonido intruso, cuando no baterías de monitores con auriculares dispuestos a modo de locutorio— y las sutilezas intelectuales de esas obras y sigue tan renuente como siempre ha sido al trabajo que reclama su visionado, o más si cabe, dados los nuevos modelos, soportes y hábitos de consumo visual. Ciertamente, cuando se asiste a la salida de esas fábricas de ocio inducido se tiene la impresión de que tampoco hay mucha intención de regresar a ellas y de que, al mismo tiempo que lo hacen las puertas, la parábola de los Lumière —y, con ella, la cinematografía tal y como lo entendíamos— se cierra sobre sí misma.

CONCLUSIONES

Si en palabras de Hans Blumenberg lo más relevante para toda *metaforología* es determinar «qué “carencia” lógica es esa para la que la metáfora hace de sustitutivo» (2004: 44), qué dificultad viene a resolver, poco habrá más aplicable al caso de una figura sobrevenida que si cuajó en su momento y ha adoptado múltiples formas a lo largo del tiempo es por referir *in absentia* una espinosa realidad. Aunque a estas alturas no faltan inten-

tos de representar ese contexto fabril inicialmente elidido y darle forma visual, lo cierto es que el cine se ha deleitado revoloteando alrededor de aquel interdicto y su aleteo le ha llevado a ensayar formas de nombrar el vacío y de reflexionar sobre él con los medios que lo caracterizan. El registro y montaje de huellas —Farocki y sus referentes—, el enmudecimiento inducido —Dudow, Torres Leiva—, la dilatación hiperbólica del tiempo detenido —Straub y Huillet— o la explotación de la maquinaria fílmica —Tscherkassky— se cuentan entre los procedimientos retóricos más sugerentes que el cine ha producido al hilo de aquella propuesta primigenia; queda ver qué recursos movilizará a partir de ahora, cuando a la omisión del contenido se añada la desaparición del propio continente fabril. ■

NOTAS

- 1 *Arbeiter verlassen die Fabrik* conoció una versión multicanal con motivo de la exposición *Cinema like never before*, celebrada en 2006 en la Generali Foundation de Viena, y con ese mismo formato ha sido exhibida en alguna muestra posterior. En aquella primera versión, la instalación *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* mostraba la recurrencia del motivo dentro de la historia del cine mediante doce secuencias emitidas cíclicamente a través de doce monitores y permitía al espectador establecer de forma abierta sus eventuales constantes y variaciones (Rebhandl, 2009).

REFERENCIAS

- Adorno, Th. (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. XI (1943-1968). Madrid: Akal.
- Adorno, Th., Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944). Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción. Homo sacer II, 1* (2003). Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2007). *Obras. Libro II*, vol. 1 (1911-1933). Madrid: Abada.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología* (1997). Madrid: Trotta.
- (2004). *Salidas de caverna* (1989). Madrid: Antonio Machado.
- Blümlinger, Ch. (2009). De l'utilité des inconvénients de la boucle pour le montage. En C. Ponbriand. (ed.). *Harun Farocki, Rodney Graham* (pp. 77-87). París: Jeu de Paume.
- Canetti, E. (2002). *Masa y poder. Obras completas I* (1960). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Chardère, B. (1995). *Le Roman des Lumières: le cinéma sur le vif*. París: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2012). Buenos Aires: Manantial.
- Doane, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo* (2002). Murcia: CENDEAC.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes* (1980-2011). Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández, D. (2014). Harun Farocki. La imagen que falta o el punto crítico de las imágenes. En D. Fernández (ed.). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes* (pp. 27-42). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Foucault, M. (1992). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975). Madrid: Siglo XXI.
- Hediger, V., Vonderau, P. (eds.) (2009). *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hurch, H. (1982). *Trop tôt, trop tard*. Entrevista con Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. *Falter. Wiener Programmschrift*, 1. Recuperado de: http://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_trop_hurch.php
- Kracauer, S. (1961). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (1947). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marx, K., Engels, F. (1972). *La ideología alemana* (1846). Barcelona: Grijalbo.
- Nacache, J. (2006). *El actor de cine* (2003). Barcelona: Paidós.
- Razac, O. (2015). *Historia política del alambre de espinos* (2009). Barcelona: Minúscula.
- Rebhandl, B. (2009). Enemy at the Gate. Harun Farocki's Work on the Industrial Disputes of Film History. En

- A. Ehmann, K. Eshun (eds.). *Against What? Against Whom?* (pp. 122-127). Londres: Koenig/Raven Row.
- Steyerl, H. (2016). *Los condenados de la pantalla* (2012). Buenos Aires: Caja Negra.
- Tscherkassky, P. (2005). Epilog, Prolog. Autobiografische Notate entlang einer Filmographie. En A. Horwath, M. Loebenstein (eds.). *Peter Tscherkassky* (pp. 101-160). Viena: SYNEMA.
- Virno, P. (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* (1999). Buenos Aires: Paidós.
- Weil, S. (2010). *La condición obrera* (1934-1942). Buenos Aires: El cuenco de plata.

SALIDAS DE FÁBRICA. LECTURAS DE UNA METÁFORA FÍLMICA

Resumen

Dada su sencillez y su intención puramente demostrativa, no puede dejar de sorprender que la primera película mostrada en público, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), haya dado pie a una recurrencia fílmica que corre paralela a cierta renuencia del cine con respecto a la vida fabril. A las muestras de ese peculiar *endogénero* que el realizador alemán Harun Farocki recopilase y articulase en 1995, el artículo añade otras que quedaron al margen o aparecieron más tarde y que al ampliar el rango semántico del motivo permiten entender mejor las causas de esa recurrencia. La filmación de la masa laboral, la excepcionalidad del espacio de trabajo o la calidad del tiempo industrial son algunas de las cuestiones que este estudio extrae de todo ese corpus y desarrolla desde una perspectiva afín a la *metaforología*.

Palabras clave

Lumière; Farocki; Torres Leiva; Dudow; Straub-Huillet; Tscherkassky; fábrica; trabajo; tiempo.

Autor

José María de Luelmo Jareño (Bilbao, 1971) es profesor titular en la Universitat Politècnica de València, España. Sus investigaciones sobre la estética de la Modernidad o las relaciones entre texto e imagen han aparecido en publicaciones culturales como *Archipiélago*, *Pasajes*, *Lápiz* y *Lars* y en revistas científicas de España, México, Chile, Colombia y Brasil. Su labor creativa en el campo de la imagen ha fructificado en una veintena de exposiciones individuales y más de un centenar de carácter colectivo. Contacto: jolueja@pin.upv.es.

Referencia de este artículo

De Luelmo Jareño, José María (2018). Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora fílmica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 157-168.

WAYS OUT OF THE FACTORY: READINGS OF A FILMIC METAPHOR

Abstract

Given its simplicity and its purely demonstrative intention, it is surprising that the first film ever shown in public, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), has given rise to a recurring motif in cinema that runs parallel to a certain reluctance on the part of the medium to represent factory life. In addition to the samples of this particular *endogener* compiled and assembled by the German director Harun Farocki in 1995, this article presents others that were left out of Farocki's compilation or that appeared later and which, through their extension of the semantic range of the motif, allow a better understanding of the reasons for its recurrent use. The filming of the working masses, the exceptional nature of the work space and the qualities of industrial time are some of the questions that this study draws from this corpus and develops from a perspective related to *metaphorology*.

Key words

Lumière; Farocki; Torres Leiva; Dudow; Straub-Huillet; Tscherkassky; Factory; Work; Time.

Author

José María de Luelmo Jareño (b. Bilbao, 1971) is a senior lecturer at the Universitat Politècnica de València, Spain. His research on the aesthetics of Modernity and the relations between text and image have been published in cultural publications such as *Archipiélago*, *Pasajes*, *Lápiz* and *Lars* and in scientific journals in Spain, Mexico, Chile, Colombia and Brazil. His creative work in the field of the image has been shown at twenty individual exhibitions and more than a hundred collective exhibits. Contact: jolueja@pin.upv.es.

Article reference

De Luelmo Jareño, José María (2018). Ways Out of the Factory: Readings of a Filmic Metaphor. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 157-168.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com