

El ensayo frente a la barbarie. El discurso ético-estético en torno al Holocausto en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y *Aufschub* de Harun Farocki

Essays Against Horror. The Ethical-Aesthetic Discourse on the Holocaust in Harun Farocki's *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* and *Aufschub*

CORA CUENCA^a

DAVID MONTERO SÁNCHEZ^b

Universidad de Sevilla

DOI: [10.15366/secuencias2023.057.001](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.001)

RESUMEN

El exterminio sistemático de millones de personas por parte de los nazis durante el Holocausto a mediados del pasado siglo sigue representando en la actualidad tanto un hecho central en lo que respecta a la definición de políticas de memoria a nivel europeo, como uno de los ejes de discusión más vivos en torno a los límites éticos y estéticos del discurso artístico. En estas páginas, mediante el análisis del trabajo cinematográfico de Harun Farocki en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y *Aufschub*, trataremos de delimitar los contornos de una posición ensayística frente a la representación audiovisual de la barbarie. Tomando como punto de partida la identificación de las principales perspectivas de representación ético-estéticas que se han venido configurando en el cine en torno al Holocausto (testimonio; documento; estetización), la lectura del trabajo de Farocki incide en los mecanismos puestos en juego por el cineasta alemán con el objetivo de situar el horror nazi más allá de la lógica de la historia, como un problema filosófico de primer orden en la cultura visual contemporánea y como una amenaza que requiere el compromiso ético del espectador.

Palabras clave: Holocausto, ensayo fílmico, ética, estética, Harun Farocki

ABSTRACT

The extermination of millions human beings at the hands of the Nazis during the Holocaust more than 80 years ago still represents today a key determining factor of memory policies in Europe, as well as it remains a significant element in current debates around the ethic and aesthetic limits of artistic representation. In the following pages, we will critically examine Harun Farocki's *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* and *Aufschub* with a view to establish the key discursive features of an essayistic position towards the representation of the Holocaust in cinema. We begin by identifying the main ethical and aesthetic approaches of different cinematic portrayals of the Nazi horror (testimony; document; aesthetics) with the aim to distinguish Farocki's position. Both *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* and *Aufschub* represent an attempt to place the Holocaust beyond a historical logic of representation, turning it both into a philosophical problem very much alive in our contemporary visual culture and a threat that requires an ethical commitment from the films' viewers.

Keywords: Holocaust, film essay, ethics, aesthetics, Harun Farocki

[a] **CORA CUENCA** es contratada predoctoral FPU en la Universidad de Sevilla. Es graduada en Periodismo y en Comunicación Audiovisual con máster en Filosofía y Cultura moderna por la Universidad de Sevilla. Es miembro del grupo de investigación MEYCOM (Memoria y Comunicación), y colabora con los grupos HICPAN (Historia Crítica del Periodismo Andaluz) y REPERCRI (Representaciones Contemporáneas de Perpetradores de Crímenes de Masas). Ha publicado varios artículos en los que reflexiona principalmente sobre la representación cinematográfica del sufrimiento humano y sobre las formas de vehicular la memoria. En una línea de investigación paralela, también ha trabajado acerca de la instrumentalización política de la demografía en medios. ccuenca@us.es

[b] **DAVID MONTERO SÁNCHEZ** es Profesor Titular de Teoría de la Comunicación y de la Información de la Universidad de Sevilla. Doctor por la Universidad de Bath (Reino Unido) es miembro del Grupo Interdisciplinario de Estudios en Comunicación, Política y Cambio Social (COMPOLITICAS, <https://compoliticass.org/>), donde coordina la línea de investigación en Estudios Visuales y Crítica de la Imagen. Ha publicado el monográfico *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (Peter Lang, 2012), y es autor de varios artículos en materias de cultura visual, ensayo filmico, audiovisual político y cine participativo en publicaciones internacionales. davidmontero@us.es

«La transición desde el estado pasivo de la sensación al estado activo del pensamiento y la voluntad solo puede tener lugar mediante un estado intermedio de libertad estética».

Friedrich Von Schiller

Introducción

El sufrimiento está en el origen de una forma más justa de concebir el pasado¹, una que permita interrogar al presente desde puntos de vista diferentes a los tradicionalmente aceptados y exponer elementos deliberadamente ocultos, capaces de arrojar luz sobre la naturaleza del dolor. Cabe preguntarse, por tanto, por aquellos episodios que han causado sufrimiento en grupos humanos, acontecimientos que dejan una huella indeleble en las comunidades y se encuentran en la base de traumas que pueden enquistarse y acabar por generar performatividades violentas similares a las que se encuentran en la base de episodio original. En este sentido, el complejo de campos de concentración y exterminio que pusieron en marcha los nazis para acabar metódica y sistemáticamente con toda aquella persona que no se suscribiera al paradigma ario² bien podría constituir el acontecimiento fundante que dio lugar a Europa tal y como la conocemos, a nivel político, cultural y económico.

Después de la catástrofe paradigmática europea que fue el Holocausto, supervivientes e investigadores contemporáneos al desastre y pertenecientes a generaciones posteriores han hecho patente la necesidad de encontrar la manera de abandonar la dinámica de ocultación del dolor que había predominado en el relato oficial. La Shoah dejó una herida en la historia que no consigue sanar, y para comenzar el proceso de curación, se hacía necesario la exposición del trauma a través de distintos medios. «Auschwitz se convierte así en un origen del pensar que solo puede poner en marcha un nuevo proceso de reflexión en la medida en que se hace presente la reflexión por la memoria»³. Es decir, el problema filosófico se desplaza desde el evento a su formulación discursiva en torno a la memoria. La pregunta que nos acompaña apunta precisamente hacia las formas de representación éticas y estéticas del Holocausto en el cine.

¿Qué cabe aportar hoy día a esta discusión? El presente texto se plantea incidir en lo que podríamos denominar la «vía ensayística» de acceso discursivo al Holocausto a través del trabajo del cineasta alemán Harun Farocki en dos de sus filmes: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) y en el mediometraje *Aufschub* (2007). Como ejercicio de pensamiento en marcha, el ensayo filmico evita enfrentarse al Holocausto como realidad histórica de manera directa y lo aborda como problema filosófico, trasladándolo al presente y convirtiéndolo en un evento inacabado. El problema deja de ser cómo representar el Holocausto para transformarse en cómo pensar el Holocausto a través de la representación.

Para ello, comenzaremos analizando las perspectivas de representación ético-estéticas que se han venido configurando en el cine en torno al Holocausto como evento histórico, incidiendo en la contigüidad entre lógicas discursivas y posicionamientos humanistas en torno al sufrimiento de los otros. El argumento que desarrollamos hace hincapié en la necesidad de plantear el Holocausto en relación con la cultura visual del presente, actualizando de forma constante no sólo la necesidad de recordar el Holocausto, sino también los planteamientos éticos y estéticos que cada momento

[1] Manuel Reyes-Mate, *La piedra desechada* (Madrid, Trotta, 2013).

[2] Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005).

[3] Manuel Reyes-Mate, *La herencia del olvido* (Madrid, Errata Naturae, 2008), p. 18.

requiere, algo para lo que el ensayo filmico tal y como lo desarrolla Harun Farocki nos parece de una ejemplaridad paradigmática. El texto relaciona tanto *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* como *Aufschub* con una tradición ensayística en torno al horror que se remonta a los trabajos de Aby Warburg y Bertolt Brecht previos al Holocausto. Las dos películas de Farocki sitúan el Holocausto en relación con problemas político-discursivos diferentes: la amenaza nuclear presente a finales de los ochenta en el caso de *Bilder der Welt...* y la asunción de ciertos lugares comunes en la memoria del Holocausto en el caso de *Aufschub*.

La última parte del texto analiza los presupuestos discursivos utilizados por Farocki que apuntan hacia la desautorización del artista frente a la historia y ante los espectadores; al desarrollo de una perspectiva contra-visual que expone las convenciones del ver que regulan tanto los ejercicios de percepción como los de memoria; al descentramiento del espectador como testigo pasivo en la construcción discursiva del ensayo y, por último, a la utilización de una pedagogía estética que ofrezca un cuestionamiento claro de la estereotipación en las formas de ver que desarrolla una sociedad.

Representar el Holocausto en el cine. La norma entre la estetización y el «montaje como prueba»

Reivindicar la figura de Harun Farocki como esencial en la rearticulación de la memoria visual imperante y en la forma en que accedemos a los discursos audiovisuales sobre el horror pasa por plantearse qué imágenes y narrativas desfilan por nuestra mente cuando pensamos el Holocausto. La pequeña del abrigo rojo de *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993) o una compungida Meryl Streep en *Holocausto* (*Holocaust*, Marvin Chomsky, 1978) o *La decisión de Sophie* (*Sophie's choice*, Alan Pakula, 1982) forman parte del catálogo de figuras a las que acudimos sin dificultad al pensar el exterminio que, según critica el cineasta László Nemes, artífice de *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, 2015) se ha convertido en un «género y nada más»⁴.

Generalmente, el gran público ha escogido acceder al hecho a través de narrativas normativas, estetizantes, que permiten alcanzar un estado de catarsis gracias al que es posible «una forma psíquica de reconciliación»⁵. Estados Unidos, que suele ser metonimia de Hollywood, se sitúa a la cabeza en las producciones sobre el Holocausto⁶. El guionista Thane Rosenbaum apuntó en 2004 que Hollywood se imprime en la forma de contar el Holocausto, y permite a los directores adscritos a esta corriente de representación articular una «good story» que deje al público con un mensaje de esperanza. No obstante, ese «mensaje de esperanza» se construye discursivamente a través de recursos estéticos que pueden poner en entredicho la ética de la película. Rosenbaum se refiere a un cine que transporta al espectador a un estado de bienestar de corte político; ese mensaje, al que subyace la certeza (la esperanza) de que nunca más volverá a reeditarse la catástrofe ha estado tradicionalmente ligado con la intención por parte del cineasta de provocar placer estético en el espectador.

En 1960, el crítico Jacques Rivette publicó un texto al hilo del estreno de la película *Kapo* (*Kapò*, Gillo Pontecorvo, 1960) en el que afirmaba con contundencia que aquel que decide mostrar un suicidio haciendo «un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo solo merece el más profundo desprecio»⁷. Posteriormente, a principios de la década de los noventa,

[4] Luis Martínez, «El hijo de Saúl: Miedo a mirar», *El Mundo*, 15/01/2016, <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/15/5697f90b268e3e80078b4681.html>>

[5] José Antonio Zamora, «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», en *La filosofía después del Holocausto* (Barcelona, Riepiedras 2002), p. 280.

[6] Rich Brownstein, *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis of 400 Films* (Jefferson, North Carolina, McFarland and Co., 2020).

[7] Jacques Rivette, «De l'abjection» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 120, 1960), pp. 54-55.

el también crítico de la plantilla de *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney, recogería el testigo de Rivette. Recuperando tácitamente la equivalencia entre ética y estética, se negaban a aceptar que el sufrimiento humano fuera representado a través de recursos cinematográficos que buscaban lo visualmente placentero. «Yo nunca estableceré la diferencia entre lo bello y lo justo», escribió Daney⁸.

La postura de Rivette y Daney en Francia sentó las bases de la crítica contra la trivialización y estetización visual y semántica del Holocausto. Los ataques que las películas comerciales recibieron más tarde —entre las que destacan las previamente mencionadas y enormemente premiadas *Holocausto* y *La lista de Schindler*— se basaron igualmente, en su mayoría, en esa violación flagrante del misterio casi religioso que se atribuye al exterminio en masa mediante arsenales estéticos caracterizados por una fuerte psicologización de los personajes, la ocultación de la cámara y el montaje invisible.

Ciertamente, la unicidad del Holocausto siempre ha permeado cualquier tipo de debate en torno a cómo representarlo. Debido a lo supuestamente «inimaginable» del suceso, que lleva inscrito el «dolor intrínseco y la dificultad concomitante de ser transmitido»⁹, hubo quiénes se sintieron en la obligación de demostrar que el exterminio había ocurrido. Este era el propósito fundamental de la película *German Concentration Camps Factual Survey* (1945/2014) que contó con la asesoría de un Alfred Hitchcock convertido ya en estrella del cine mundial.

Hitchcock articuló su propuesta de montaje en torno a la pregunta de cómo hacer que la historia que deseaban contar resultara creíble. Para lograrlo, ordenó a los editores no cortar las tomas y mostrar paneos amplios y extensos que no parecieran falseados artificial o, en cierta forma, cinematográficamente. Además, mostró la cercanía entre los campos de concentración y las zonas residenciales empleando mapas y, para ganar efectismo, estructuró las imágenes contraponiendo el horror de los campos a la belleza de los prados germanos y polacos. El montaje era así empleado para demostrar al espectador una verdad siniestra; las imágenes de archivo y la forma escogida para articularlas se transformaban esencial y ontológicamente en prueba del horror.

«Documentofilia» frente a «documentofobia»

El cineasta Claude Lanzmann, uno de los principales detractores de las dos vías de acceso cinematográfico al Holocausto ya tratadas, consideraba esa necesidad de emplear el archivo para demostrar sumamente problemática. Para él, que los registros de la época no superaran la condición de mera prueba implicaba intrínseca y necesariamente una duda acerca de la existencia del hecho mismo.

[8] Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana* (París, P.O.L., 1994), p. 19.

[9] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona, Paidós, 2004).

[10] Claude Lanzmann, «Le monument contre l'archive?» (*Les cahiers de médiologi*, n.º 11, 2001), p. 273. Traducción propia.

[11] Raul Hilberg, *Memorias de un historiador del Holocausto* (Madrid, Arpa, 2019).

Cuando *La lista de Schindler* se estrenó, dije que, si por un casual, me hubiera encontrado una película corta sobre una escena parecida [Lanzmann se refiere a la muerte en la cámara de gas], no sólo no la habría incluido en *Shoah*, sino que la habría destruido. Nadie ha querido comprenderlo. Se me acusó de querer destruir las pruebas. De repente, todos se adscribían al universo de la prueba. Yo nunca dudé de que el exterminio era verdad. Yo solo quería oponer el archivo a *Shoah*, que se construyó contra cualquier archivo¹⁰.

El director había viajado por todo el mundo en busca del testimonio de perpetradores, víctimas y testigos —*bystanders*—¹¹; había visitado los espacios de perpetración antes

de que fueran convertidos en lugares de la memoria. «¿Cómo equiparar el contenido de una hoja de papel a la potencia de un testimonio?», se pregunta Lanzmann en presencia del historiador Raul Hilberg en una escena de su *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Para él, la experiencia del horror no podía habitar en los documentos.

Esta corriente contraria al archivo se volvería a materializar en 2001, cuando el psicoanalista Gérard Wajcman, —que apoyaba la tesis de la «inimaginabilidad» del Holocausto— criticó en su artículo «De la croyance photographique» el análisis que el académico Georges Didi-Huberman había realizado con motivo de la exposición de cuatro fotografías tomadas clandestinamente por miembros del *Sonderkommando* en 1944¹². Dos de las imágenes recogen el momento en que un grupo de mujeres desnudas son empujadas hacia las cámaras de gas. En la primera, se reconoce un amasijo de cuerpos borrosos, mientras que la segunda es un plano desenfocado de copas de árboles, una imagen casi abstracta. Las otras dos, muestran a un grupo de miembros del *Sonderkommando* incinerando cadáveres de personas que previamente habían muerto en las cámaras de gas. La fotografía es tomada desde el interior de una habitación oscura, por lo que la acción mostrada queda acotada por el marco de la puerta.

Según Wajcman, Didi-Huberman estaba reduciendo el Holocausto a estas cuatro fotografías, que, además, no muestran el momento de la muerte en las cámaras —no existen tales imágenes—; escribe Wajcman: «Vaya arreglito [...]. Cómo el deber crea la cosa. Aquí, Didi-Huberman cumple con su deber — ¿Hacen falta fotos? Aquí tenéis fotos. ¿Es eso ético?»¹³ Wajcman denuncia una suerte de fetichización injusta de estas imágenes de archivo, sin atender al interés histórico y fenomenológico sobre el que Didi-Huberman arrojó luz. «Dejemos de lado lo inimaginable», dice Didi-Huberman al comienzo de *Imágenes pese a todo*; y, más adelante: «Insopportable, sí. Pero debemos imaginar»¹⁴. Frente a la documentofobia, Didi-Huberman reivindica la potencia de la imagen como acción susceptible de ser interpretada. Su defensa de las fotografías de Auschwitz-Birkenau supone casi un agradecimiento a la valentía de quienes se atrevieron a introducir una cámara en el infierno, conscientes de que, de ser descubiertos, serían ejecutados en el acto. La lente, como la palabra, se pone al servicio del testigo; de la misma forma que los discursos de Szymon Srebrnik o Abraham Bomba se rompen y fragmentan, impregnados como están de sufrimiento, la serie de Auschwitz desprende una urgencia que estremece. Pero, ¿qué hacer con toda esa información que hace rebosar la imagen y la palabra?

Godard y Farocki. Inferir a través de las grietas del montaje

La vía de representación del dolor escogida por Farocki discurre por derroteros alejados tanto de ese cine estetizante como de esas películas que buscan demostrar antes que mostrar. Trasciende el debate de la irrepresentabilidad, y también el que opone la «documentofilia» a la necesidad de evitar todo material de archivo. Igual que Jean-Luc Godard, que había denunciado ese intento por parte del cine industrial de «suturar con belleza gastada de estereotipos la grieta de Auschwitz»¹⁵, Farocki reivindica con su obra la potencia profética del cine y la capacidad y responsabilidad de quien se sitúa delante de la pantalla de sumergirse en la imagen y establecer conexiones entre el pasado y el presente. Tanto uno como el otro interrogan al cine en su condición de medio pensante que solo se pone de manifiesto a través del montaje, de la (re)ordenación del material.

[12] Gérard Wajcman, «De la croyance photographique» (*Les Temps Modernes*, n.º 613), pp. 47-83. Para profundizar en la «serie de Auschwitz», recomendamos la lectura de Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*.

[13] Gérard Wajcman, «De la croyance photographique», p. 54. Traducción propia.

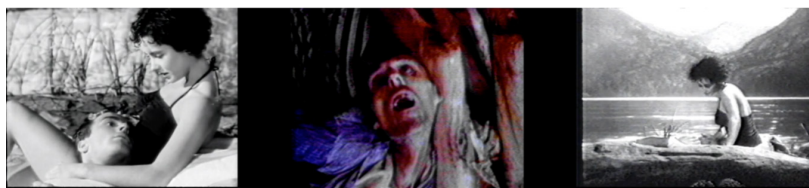
[14] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 3 y 39.

[15] Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires, Caja Negra, 2007), p. 29.

Mi intención es lograr una película que funcione sí o sí sin ninguna voz en off, es decir, una película de montaje. El montaje, una figura de la comparación explícita, tuvo su punto de máximo esplendor poco antes de la aparición del cine sonoro, poco antes de que el lenguaje hablado estructurara el curso del film, sobredeterminándolo. Hoy se puede regresar al montaje, al contraste y a la analogía, ya que no rige más la noción de uniformidad del mundo¹⁶.

Ante un mundo fragmentario, una visualidad fragmentaria. En este sentido, Godard se sitúa como claro precedente de esta forma de concebir el montaje. Con sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) el cineasta suizo se sometió a una suerte de autoterapia mediante la que investigar la semántica de las imágenes y la posibilidad de su resignificación a través del montaje compulsivo. Parecería que él, que creía fervientemente que el cine había faltado a su cita con la historia durante el Holocausto, necesitaba redimirse.

Ya Bresson había escrito: «Ver los seres y las cosas en sus partes separables para no caer en la representación. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia»¹⁷. En las *Historia(s)*, el espectador recibe ayuda de Godard, un Virgilio implacable que lo conduce a través de la visualidad que ha sido, primero deconstruida y, después, reconstruida. Ofrece una explicación acerca de por qué ha montado imágenes de Elizabeth Taylor acariciando a Montgomery Clift en *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) antes y después del rostro deformado de una víctima del exterminio.



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Verbaliza la inferencia que se produce gracias a la rearticulación semántica, pero eso no quiere decir que comprender esa inferencia sea actividad sencilla, o que Godard no exija nada a cambio. Igual que veremos con Farocki, para entender su discurso, debe existir en nosotros un conocimiento previo. Es por esto que el tiempo adquiere un papel fundamental en el cine del alemán: fotos que fueron tomadas en un momento y no son comprendidas o descifradas hasta décadas más tarde; imágenes que adquieren un significado radicalmente diferente al conocer, desde el presente, el destino que aguardaba a quiénes las protagonizan...

Frente al montaje invisible y el montaje como prueba, Farocki señala las costuras y nos invita a detenernos en ellas. Frente a la «industria de las máscaras»¹⁸, apunta a una verdad que sólo puede salir a la luz a través de un montaje del que el espectador debe ser totalmente consciente porque, gracias a él, podrá inferir el contenido latente de entre las brechas.

No cabe duda de que, a la hora de analizar la producción fílmica en torno al horror que supusieron los campos de concentración y exterminio, debemos prestar cuidadosa atención a la audiovisualidad imperante para inferir la ética que encierra su estética. Esa fue, durante décadas, la tarea que mantenía ocupados a los investigadores. Nuestra postura es que la obra de Harun Farocki permite un acercamiento audiovisual al Holocausto que trasciende esa audiovisualidad y nos invita a mirar más allá en el

[16] Harun Farocki, «Trailers biográficos», en Inge Stache (ed.), Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014), p. 229.

[17] Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Ciudad de México, Ediciones Era, 1979), p. 49.

[18] Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, p. 83.

tiempo, en el espacio; nos hace plantearnos cómo nos afectan los discursos en función de nuestro propio contexto visual, a reflexionar sobre lo que verdaderamente significan los campos para esa suerte de imaginario colectivo al que llamamos memoria. En esta línea, Farocki recoge el testigo de las *Histoire(s) du cinéma* y de *Noche y niebla (Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955) como un cine que enseña a mirar y a liberarnos de la carga que supone la visualidad imperante. Estos cineastas se alzan como intérpretes de toda esa información invisible que brota a borbotones de las palabras y las imágenes en forma de vibraciones. Sismógrafos, transcritores de movimientos latentes imperceptibles para la mayoría que, cuando emergen a la superficie, traen consigo el desastre.

La vía ensayística: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges y Aufschub*

En un ensayo sugestivamente titulado «La emoción no dice “yo”», Georges Didi-Huberman¹⁹ menciona de pasada el filme de Harun Farocki *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* junto a otras propuestas artísticas que se basan en la utilización de documentos históricos y de la actualidad como la *Nadja* de André Breton, la revista *Documents* de Georges Bataille, los *Paintings* de Robert Rauschenberg, el *Atlas* de Gerhard Richter o las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1988). Dichas menciones aparecen en un contexto en el que el pensador francés explora la tensión entre la imagen de archivo y la práctica artística contemporánea. Tal y como la aborda Didi-Huberman, la discusión desemboca en una nueva reformulación del debate entre ética y estética, en la que el documento inalterado aparece a menudo como vértice que garantiza una ética de lo real frente a la pulsión estética, más problemática, que se apropia de dicho documento con fines expresivos o ficcionalizantes. La salvaguarda ética a menudo se identifica así con una supuesta pureza del documento frente a cualquier intento de construir un discurso en torno a él, ignorando que la intervención estética, lejos de anular el documento, lo produce de nuevo en un contexto diferente; también a menudo esta condena global del discurso elude la responsabilidad crítica de evaluar las bases éticas de cada propuesta artística, es decir, ver si la ética y la estética concuerdan²⁰. Más aún, como indican las palabras de Friedrich Von Schiller que encabezan este texto (a las que también alude Didi-Huberman en su ensayo), cabe argumentar que únicamente desde una cierta libertad estética resultaría posible operar sobre el documento histórico con el fin de «abrirlo» a la reflexión y a la inspección crítica. Para ello se antoja imprescindible un trabajo discursivo inevitablemente asediado por la duda moral. Es probable que no exista un terreno cultural más fértil para explorar las correspondencias y dislocaciones entre ética, estética e historia que el de las imágenes del Holocausto en el que las preguntas acerca de los motivos morales para reproducir el horror se presentan como una necesidad insoslayable.

Nuestra intención en estas páginas es precisamente realizar una evaluación crítica del acercamiento de Harun Farocki a las imágenes del Holocausto en distintos fragmentos de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y en el mediometrage *Aufschub*. Son varios los autores que han señalado con anterioridad las conexiones entre ambas películas y su vínculo en relación con del Holocausto²¹, apuntando incluso que las dos podrían componer un «díptico» sobre el tema²². Lo que pretenden las siguientes páginas es por lo tanto evaluar los presupuestos éticos y estéticos desde los que Farocki construye su reproducción discursiva del Holocausto. Dicha evaluación emparenta

[19] Georges Didi-Huberman, «La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética», en Alfredo Jaar: *La Política de las Imágenes* (Metales pesados, Santiago de Chile, 2014), pp. 57-61.

[20] John E. Jackson, «L'image nue» (*Critique* n.º 321), p. 156.

[21] Thomas Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), p. 62.

[22] Sylvie Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), p. 29.

el trabajo del cineasta alemán con propuestas como el *ABC de la guerra (Kriegsfi-bel)*, publicado por primera vez en 1955, o el *Atlas Mnemosyne (1924-1929)* de Aby Warburg. Elaborando un símil desarrollado por Warburg, la aproximación estética de estos autores a la historia posee una cualidad sismográfica, en tanto que es «capaz de registrar movimientos subterráneos —movimientos invisibles, e incluso insensibles— cuya evolución intrínseca puede dar lugar a esas catástrofes devastadoras que son los terremotos»²³.

El elemento ético-estético que vincula estas obras habla precisamente de un planteamiento conceptual que va más allá de la memoria o el testimonio del horror pasado con el objetivo de entrenar la mirada, de afinar un sistema de aviso o una actitud crítica de alerta, que permita interiorizar el dolor ya ocurrido para entrever la tragedia futura y enfrentarse a ella antes del inevitable punto de no retorno. Esta lógica discursiva conecta el trabajo de Farocki igualmente, y de forma muy relevante, con la propuesta filmica de *Noche y niebla*, referente clave a la hora de discutir la representación audiovisual del Holocausto. En el libro que dedica a este filme, Sylvie Lindeperg incide de formas diferentes sobre la calidad ensayística de la película y su posicionamiento en las antípodas de una perspectiva puramente histórica, que se acerca a la imagen como documento. Frente a esto, Lindeperg habla del «guion palimpsesto» de *Noche y niebla*, y alude de forma directa al filme como un «ensayo de historia»²⁴, alejado de cualquier lógica monumental o conmemorativa. Aunque ya se ha discutido *Noche y niebla* como ejemplo de montaje de conocimiento en una contribución diferente²⁵, conviene señalar que tanto Farocki como Resnais operan a partir de un principio de dislocación activa de la imagen histórico-documental con el objetivo de avisar o prevenir sobre el presente. Es Jean Cayrol como motor subjetivo del comentario de *Noche y niebla* quien explica que la película es «no sólo un ejemplo sobre el cual meditar, sino también una llamada, un dispositivo de alerta» en sí mismo²⁶.

De hecho, en *Bilder der Welt...* el Holocausto resuena de forma explícita en relación con un tema mucho más apremiante desde la perspectiva histórica de finales de la década de los ochenta del siglo pasado: la escalada de armas nucleares y su promesa de aniquilación inmediata. Como han destacado varios críticos²⁷, la película reflexiona principalmente sobre la dialéctica entre imagen y destrucción, ensayando varias respuestas a la pregunta que estructura buena parte de la obra de Harun Farocki: «¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos?*»²⁸.

Este filme recoge principalmente dos episodios relacionados con el Holocausto o, más bien, con imágenes del Holocausto. El primero de ellos hace referencia a una serie de fotografías tomadas en 1944 por unos aviones norteamericanos cuando se dirigían a bombardear varias fábricas en Silesia. Durante el viaje, uno de los pilotos tomó 22 imágenes de las instalaciones en construcción de la empresa I.G. Farben, situadas en Monowice, junto al campo de concentración de Auschwitz, cuya existencia quedó así registrada visualmente, aunque de forma accidental. De regreso, estas fotografías fueron analizadas y catalogadas, aunque nadie pareció percatarse de la existencia del campo. Como se explica en la película, fue únicamente a partir del éxito de la serie televisiva *Holocausto* en 1977 (33 años después) que dos trabajadores de la CIA volvieron a revisar el archivo para descubrir la presencia de Auschwitz en las fotografías, identificando en ellas la presencia de edificios como la casa del comandante del campo o varias cámaras de gas.

[23] Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada, 2009), p. 106.

[24] Sylvie Lindeperg, *Noche y niebla: un film en la historia* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016), p. 83.

[25] David Montero Sánchez, «Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki» (*L'Atalante*, n.º 21, 2016), pp. 191-201.

[26] Citado en Sylvie Lindeperg, *Noche y niebla: un film en la historia*, p. 127.

[27] Ver Tom Keenan, «Light Weapons», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 206-207; y Nora Alter, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*», en *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*.

[28] Georges Didi-Huberman, «Cómo abrir los ojos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, p. 28. Hemos respetado el énfasis del propio Didi-Huberman.

El segundo de los episodios hace referencia a una imagen tomada en el propio campo por uno de los oficiales de las SS que documenta la llegada de los prisioneros y el proceso de clasificación de los mismos. En la fotografía que interesa a Farocki, una mujer aparece girando ligeramente su rostro hacia la cámara frente a una fila de prisioneros que esperan frente a un oficial. La mujer parece «interceptar» la mirada fotográfica del oficial sin atreverse directamente a devolverla. La fotografía deja constancia de las formas en las que los nazis documentaban las actividades diarias del campo y la presencia de los prisioneros, incluso de aquéllos que pocos momentos después serían conducidos a las cámaras de gas.



Bilder der Welt und Inschrift des Krieges er Welt (Harun Farocki, 1989).

El caso de *Aufschub* (un término difícil traducción al castellano ya que implica una prórroga en el tiempo y también la existencia de un respiro) es diferente. En

esta ocasión todo el medimetraje se centra en la temática del Holocausto a través de las imágenes de archivo de Westerbork, un campo de tránsito hacia Auschwitz, Berger Belsen y Theresiendstadt situado en los Países Bajos. Farocki utiliza como material de partida unos 90 minutos de metraje filmados por uno de los prisioneros de Westerbork, Rudolf Breslauer, para una película que quedó incompleta, encargada por el comandante del campo y que debía documentar el funcionamiento del mismo con la intención de evitar su cierre. A diferencia de filmes como *Theresienstadt: Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* [Terezín: un documental sobre el reasentamiento judío] (1945), el documental sobre Westerbork no tiene como principal objetivo la propaganda ideológica sobre el régimen nazi o presentar a Westerbork como un lugar idílico. Más bien Farocki expone su alineación con el género de los filmes de empresa o los publrreportajes que buscan destacar el buen funcionamiento de una fábrica y su eficiencia. Westerbork es principalmente un campo de trabajo y el material de archivo utilizado en *Aufschub* muestra por tanto a trabajadores eficientes, esforzados, que también encuentran tiempo para el ocio y el ejercicio dentro de las actividades que se llevan a cabo en el campo. Sylvie Lindeperg se refiere a las imágenes de Westerbork con términos como «flotantes y polisémicas» y llega a hablar de una «posible duplicidad del film»²⁹. Según explica esta duplicidad está presente incluso en el aparato enunciativo del material grabado por Breslauer que, en los intertítulos, usa pronombres como «nosotros» posiblemente dando a entender un cierto sentido identitario a través del trabajo que identifica a los presos como colectivo.

Farocki se limita a intervenir sobre este material ordenándolo en torno a diferentes intertítulos que, en su mayor parte, describen lo que puede verse en la imagen, ofrecen información contextual o plantean preguntas al espectador. *Aufschub* se desarrolla en completo silencio. Se trata de un ejemplo de lo que Fred Camper denomina como «auténtico filme mudo», es decir, aquél que lo es por decisión estética y no por algún tipo de imposibilidad técnica impuesta³⁰. En general, la sensación es la de una sesión de trabajo en la que se observan críticamente las imágenes de Westerbork y se plantean hipótesis interpretativas que dibujan inquietantes líneas de relación entre estas aparentes imágenes de paz y el horror de un sufrimiento aún por venir.

[29] Sylvie Lindeperg y Natalia Taccetta, *El camino de las imágenes: cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018), pp. 143-144.

[30] Fred Camper, «Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema», en Elisabeth Weis y John Belto (eds.) *Film Sound. Theory and Practice* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), p. 377.



Aufschub (Harun Farocki, 2007).

Un primer presupuesto ético y discursivo que caracteriza el acercamiento de Harun Farocki al trabajo con imágenes del Holocausto apunta hacia la desautorización como ejercicio que sitúa al artista en relación con la historia, por un lado, y en relación con la audiencia por otro. Se trata de un trabajo de vaciado tanto en términos de autoría como de autoridad. En el primer caso, el autor se disgrega, se fragmenta en sus propias herramientas de trabajo hasta el punto en el que es posible interpelar e involucrar a los espectadores en el proceso de creación de sentido³¹. Tanto autor como espectador devienen en realidad testigos del material que da forma a la obra, ambos tratan de entender el sentido que late en las imágenes utilizadas por el cineasta. Más que en motor expresivo, Farocki se transforma en organizador

del discurso al modo en el que Brecht recopila fotografías de la prensa para su *ABC de la guerra* o en el que Aby Warburg acumulaba materiales diversos sobre la Primera Guerra Mundial; «registraba los síntomas para protegerse de ellos, diagnosticaba los esquizos para conjurarlos»³², explica Didi-Huberman sobre este último. Sólo es posible dar forma a este material desde una posición ética definida que entienda la empatía también como un ejercicio de distancia frente a la espiral del sufrimiento que, literalmente, engulló a Warburg y le llevó al psiquiátrico. La propuesta estética de Farocki implica desautorizarse y limitar su agencia como autor a señalar tímidamente, a apuntar lógicas de conexión que deben actuar como chispas críticas azuzadas por la cercanía incómoda de las víctimas; una incomodidad que se basa precisamente en el hecho de que Farocki les permita escapar de los confines en las que la visualidad tiende a categorizarlas.

En este sentido, la propuesta discursiva presente en *Aufschub* incide en la necesidad de situar al espectador de forma que éste pueda establecer una relación directa entre las imágenes que ve y el contexto social, político y cultural de producción de las mismas. La intención de Farocki parece apuntar hacia la necesidad de hacer resurgir estas imágenes en el contexto de la visualidad contemporánea sobre los campos de concentración de forma que nos ayuden a pensar críticamente dicha visualidad. En este sentido, la sensibilidad de Farocki es de corte arqueológico³³ y su trabajo con el archivo no se lleva a cabo desde la lógica de la apropiación, sino desde la meticulosidad de quien busca «limpiar» un resto o una pieza encontrada en una excavación con la idea de entender su relevancia contemporánea. En una entrevista periodística en 1993, el propio Farocki abordaba esta forma de trabajo con las imágenes explicando que «no es necesario buscar imágenes que nadie haya visto antes, sino que se trata de trabajar sobre las imágenes que ya existen de una forma que nos permita verlas nuevamente. Hay varios caminos para ello. El mío consiste en buscar un sentido enterrado, limpiar todos los restos y los escombros que a menudo se acumulan sobre las imágenes»³⁴.

Estos «restos» y «escombros» a los que alude el cineasta apuntan hacia las formas sociales de la visión y los vaivenes de una visualidad que determina nuestra propia interpretación de una imagen, transformando su sentido a lo largo del tiempo y añadiendo capas de deshechos que se acumulan sobre la propia imagen haciendo de su sentido original uno entre muchos. La visualidad aparece como un espacio normativo y hegemónico en tanto está sujeto a la distribución del poder y a las tensiones

[31] Ver Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*

[32] Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 334.

[33] Thomas Elsaesser, «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, pp. 27-29.

[34] Conny Voester, «Interview with Harun Farocki» (*Nordkurier*, 9 de enero de 1993).

ideológicas que determinan el trabajo cultural. En el caso de *Aufschub* y *Bilder der Welt...* cabe destacar que, de formas diferentes, el acercamiento de Farocki al tema del Holocausto se lleva a cabo desde una perspectiva contra-visual, es decir, busca exponer críticamente el funcionamiento de la visualidad, iluminarla de forma que el espectador tome consciencia de las formas en las que se construye socialmente el acto de ver y cómo esto afecta a las formas en las que recordamos o interpretamos un fenómeno histórico concreto.

Claramente, es éste el sentido principal que puede extraerse del episodio de las imágenes de reconocimiento aéreo que capturan de forma involuntaria el campo de Auschwitz en *Bilder der Welt...* y que deben esperar 33 años para obtener un sentido diferente, pasando de ser meras imágenes operativas dentro de la maquinaria de la guerra a transformarse en imágenes-testigo del Holocausto a partir sobre todo de un cambio en la visualidad en el que el conflicto bélico pierde importancia y la cobran las víctimas y su sufrimiento, como indica la referencia de Farocki a la serie televisiva *Holocausto*. En *Aufschub*, que ve la luz casi veinte años más tarde, se retoma precisamente este tema de la visualidad de las víctimas, pero precisamente para exponer la saturación visual que, en estos años, ha pasado a impedir que las víctimas del Holocausto escapen a su rol como tales, lo que en su versión extrema (las terribles imágenes de cadáveres escualidos, apilados para ser enterrados en fosas comunes) lleva a la deshumanización de quienes fueron asesinados. Por ello, sobre las imágenes de prisioneros jugando al fútbol o sonriendo mientras realizan ejercicio físico, Farocki advierte que no nos encontramos frente al tipo de metraje que esperamos encontrar al hablar de los campos de concentración nazi. En otra ocasión, sobre imágenes que muestran la pacífica llegada de judíos a Westerbork y la presencia poco amenazante de los oficiales de las SS en el andén, Farocki se pregunta (y pregunta a los espectadores) si las imágenes que están viendo resultan «estetizantes» o «embellecedoras» (*pretifying*), señalando una vez más hacia el espacio de la visualidad que satura nuestras expectativas y espera encontrar una visión de la historia acorde con las representaciones normativas del momento.

Farocki hace así buena la afirmación de Gilles Deleuze cuando en *La imagen-movimiento* este habla de la necesidad de «arrancar una imagen a todos los clichés y volverla contra estos»³⁵, configurando así una forma de resistencia contra-informativa que privilegia la necesidad de la reflexión crítica frente al ejercicio cotidiano de la visualidad y su capacidad para eliminar las potencialidades políticas de la imagen. Se trata pues no sólo de dislocar la visión, como afirma el propio Deleuze, sino de hacerlo de modo que tal proceso nos permita subvertir un orden establecido de la visión que oculta ciertos sentidos de la imagen mediante la sobreexposición de la misma. Como apunta Jacques Rancière, la idea es la de «oponer a la caja de luz dominante otras cajas de luz»³⁶, de forma que sea posible entender la visualidad como ejercicio del poder que impregna tanto las formas en las que las imágenes se prestan a ser vistas como nuestra propia mirada en distintos momentos históricos.

Tanto el proceso de desautorización al que hemos hecho referencia anteriormente como este afán por explorar representaciones contra-visuales del Holocausto nos llevan a incidir en otro de los puntos clave dentro del entramado ético-discursivo que jalona el acercamiento de Harun Farocki al Holocausto en ambas películas: la centralidad del espectador como vértice del ejercicio reflexivo que plantean los dos filmes. Nora Alter ha señalado la importancia de los denominados como puntos de imperceptibilidad en la filmografía de Harun Farocki, remitiendo a los elementos que no

[35] Citado en Georges Didi-Huberman, *La emoción no dice "yo"...*, pp. 39-40.

[36] Jacques Rancière, «El teatro de las imágenes», en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, p. 85.

son visibles en sus películas, pero que se estructuran desde la mente del espectador³⁷. Igualmente, con menos detalle, se ha indicado que la forma de proceder de Farocki en sus filmes parece hacer uso de un «montaje en ausencia», dado que la colisión de imágenes que implica el montaje (en el sentido que le otorga Godard) se produce «en la cabeza del espectador³⁸. La intención de Farocki no es por tanto únicamente la de ofrecer la imagen en su contexto de producción original, sino más bien que esta imagen dotada de contexto colisione con los restos de la visualidad en un ejercicio de montaje que debe llevar a cabo el propio espectador de forma activa. En el caso de un filme como *Aufschub*, las imágenes de los prisioneros haciendo ejercicio físico despreocupadamente o realizando actuaciones musicales y de humor en el escenario nos devuelven en primer lugar el valor del filme como ejercicio de promoción del campo (los trabajadores rinden y disfrutan de tiempo de ocio en una estructura que funciona sin problemas) y, en segundo, nos permite recuperar la humanidad de estas personas más allá de su estatus como víctimas del horror en línea con una visualidad hegemónica. No se trata de sustituir unas imágenes por otras, sino de que convivan en el imaginario del espectador a partir de una comprensión crítica más compleja de los mecanismos desde los que opera la visualidad. Es el propio Farocki quien se encarga de recordar esta incómoda convivencia de planos, por ejemplo, cuando apunta a la presencia de una torre de vigilancia al fondo de la explanada en la que las prisioneras sonríen y bromean mientras hacen ejercicio físico.

Este posicionamiento del espectador también altera su papel como testigo pasivo frente a las imágenes del Holocausto, desequilibrando el *dictum* que le sitúa únicamente como el receptor de un discurso que se agota en el propio proceso de recepción. La propuesta estético-discursiva de *Bilder der Welt...* y de *Aufschub* desborda por lo tanto la operación discursiva de contar a los espectadores «lo que ocurrió» bajo la premisa ética de que, de esta forma, «no se volverá a repetir». Frente a esto, ambos filmes colocan a la audiencia en la incómoda posición de entrever el horror en imágenes aparentemente normales, con un correlato evidente en la visualidad del presente. La lógica que implican ambos filmes hace necesario evaluar el Holocausto como una cuestión presente, aunque no se esté desarrollando en este preciso momento histórico; el posicionamiento del espectador cristaliza en una lectura que podría resumirse del siguiente modo: «si las imágenes de aparente normalidad que veo encierran el horror,

¿qué imágenes del presente pueden ocultar la amenaza de un horror aún por venir?» A nivel ético, el filme de Farocki impone un sentido de empatía que elimina la seguridad del superviviente. Los prisioneros de Westerbork no son víctimas del pasado que demandan compasión, sino posibles compañeros de viaje ciegos aún al horror que satura las imágenes en las que aparecen de la misma forma en la que nosotros podemos ignorar la presencia del sufrimiento futuro en las imágenes del presente.

Es también esta orientación ética la que permite a Farocki dotar a sus filmes de una cierta pedagogía empática, en el mejor sentido de la palabra³⁹. Sin temor a equivocarnos, podemos calificar el trabajo de Harun Farocki como pedagógico o educativo en sentidos diferentes. Por un lado, una parte importante de su cine gira en torno a los procesos de formación, sobre todo en el ámbito

[37] Nora Alter, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*», pp. 215-216.

[38] David Montero Sánchez, «En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan* y *Noche y niebla*» (*Cauce*, n.º 39, 2016), p. 196.

[39] Pujan Karambeigi, «The Schmutzfink» (*Art in America*, 2018), pp. 99. Disponible en: https://ropac.net/usr/library/documents/main/press_documents/83/2018-october-art-in-america_harun-farocki.pdf (Consultado el 15/11/2022)



Aufschub (Harun Farocki, 2007).

de la empresa privada en películas como *El adoctrinamiento* (*Die Schulung*, 1987) o *Die Bewerbung* (1997); igualmente, sus películas exhiben por momentos un tono didáctico u objetivo, de corte informativo, en tanto se centran en el funcionamiento de distintos dispositivos, contienen afirmaciones científicamente comprobables o se limitan a describir de la manera más precisa aspectos que están presentes en la imagen y que el espectador puede comprobar por sí mismo. Desde ahí, Farocki (a través de la voz en off, mediante el montaje o, a veces, con su propia presencia frente a la cámara) apunta relaciones conceptuales que siempre se limitan a caminos que se abren frente al espectador, pero que no se recorren o se desarrollan en el marco discursivo del filme. Este acercamiento pedagógico a la imagen no es meramente una consecuencia de la forma en la que Farocki se sitúa frente a las imágenes, sino que forma parte central de su propuesta artística. En un interesante glosario publicado por dos de sus colaboradores cercanos, encontramos la siguiente definición: «la imagen educativa es el último anatema en el terreno del arte contemporáneo; decir de una imagen que es educativa o didáctica es lo peor que se puede decir de ella; mucho peor que decir de una imagen que es pornográfica. En el trabajo de Harun Farocki este veredicto se revierte»⁴⁰.

De hecho, algunas de sus películas reproducen una lógica estructural que se deriva directamente del sistema pedagógico utilizado por el propio Farocki en varias clases que impartió a lo largo de los años: visionados colectivos en los que se enfatiza la atención al detalle de cara a entender el valor de las imágenes, en los que Farocki participaba como uno más. Wolfgang Schmidt recuerda las dinámicas de uno de estos seminarios titulados «Desarrollo de una relación productiva con el cine» y que Farocki impartió en 1988 en la Academia de Cine y Televisión de Alemania.

El método de enseñanza era sencillo. Harun sugería una serie de películas que debíamos ver individualmente. Después tenía lugar un visionado inicial en grupo en la sala de proyecciones. Tras un descanso, los participantes se reunían en torno a una Steenbeck y se estudiaba la película escena a escena. Harun no operaba los controles, sino que lo hacía un estudiante. En cuanto alguien tenía algo que decir, lo que fuese, se paraba la película y todos debían considerar el comentario, rebobinando si era preciso. El proceso tenía lugar de acuerdo con principios democráticos (...). Esta fase podía durar un día o dos. Entonces tenía lugar un segundo visionado en la sala de proyección, una discusión final y ya estábamos preparados para la siguiente película⁴¹.

En sus denominados «trailers biográficos» el propio Farocki deja constancia de que el trabajo que da lugar a *Aufschub* se desarrolla a partir de un seminario colectivo de este tipo; en esta ocasión a través de un encuentro semanal con amigos en el que se lee *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben y se analizan en profundidad filmes como *Mi lucha* de Erwin Leiser (*Den blodiga tiden*, 1960) y *Noche y niebla* de Alain Resnais⁴². Además, una vez logra reunir el material filmico completo filmado en Westerbork lo utiliza para varios seminarios de visionado y discusión colectiva con sus estudiantes de cine en Viena. «[Con *Aufschub*] me propuse hacer una película a partir de este tipo de investigaciones, un film que reflejara el proceso de la investigación de imágenes. El material de archivo no tenía sonido y lo dejé así, solo añadí algunos intertítulos escritos. Las imágenes deberían poder hablar por sí mismas»⁴³.

El resultado es un filme en el que aprender a mirar la imagen resulta el eje que marca la relación del espectador con el archivo que Farocki utiliza como base; tanto

[40] Antje Ehmman y Kodwo Eshun, «A to Z of HF or: 26 Introductions to HF», *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, pp. 206. Traducción propia.

[41] Wolfgang Schmidt, «Learning with Harun», en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, p. 169.

[42] Harun Farocki, «Trailers biográficos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, p. 271.

[43] Harun Farocki, «Trailers biográficos», p. 271.

en *Aufschub* como en *Bilder der Welt...* se busca la complicidad con el espectador a la hora de desarrollar una mirada empática y comprometida y, para ello, es necesario un proceso de aprendizaje con el que acercarse al archivo desde un ángulo distinto al habitual, de forma que se desarrolle una auténtica relación productiva con la imagen tanto desde un punto de vista ético como estético.

Un aspecto mucho menos estudiado, y que resulta importante desde la perspectiva desde la que nos hemos propuesto analizar el acercamiento de Harun Farocki a las imágenes del Holocausto, es la orientación de este proceso pedagógico hacia líneas de acción concretas. El posicionamiento ético y discursivo de Farocki como «sismógrafo» da lugar en estas películas a llamadas directas a la acción de los espectadores; unas llamadas que parecen estar dirigidas al mismo tiempo al pasado y al presente. Si como hemos apuntado, en *Aufschub* parece estar latente la necesidad de buscar un Holocausto futuro en las imágenes del presente, en las que puede esconderse la tragedia de igual forma que el horror se esconde en las imágenes del filme, en *Bilder der Welt...* encontramos una apelación mucho más directa a que los espectadores hagan algo. Así, las exhortaciones a «¡Bloquear el acceso!» sobre las ilustraciones de trenes parecen resonar tanto en relación con las imágenes de Auschwitz (a las que el espectador llega necesariamente tarde) como respecto a la reflexión que contiene la película en torno a la energía nuclear como espacio de tragedia latente en el que resuena aún el episodio ocurrido en Chernóbil apenas dos años antes del estreno de la película.

En definitiva, el acercamiento de Farocki a las imágenes del Holocausto recupera la necesidad de reconocernos en estas imágenes a través del tiempo; supone abrir el archivo a un proceso de «reflexión por la memoria»⁴⁴, aunque la razón que se convoca a dicho proceso sea necesariamente frágil, inestable, desprovista de cualquier tipo de certeza positivista y asediada por dudas morales. Más allá de un ejercicio de ficcionalización que distancie del trauma, Farocki busca una relación más productiva con las imágenes del Holocausto, una que permita ahondar en la empatía con las víctimas no desde el distanciamiento de quien contempla un evento anclado en el pasado, sino desde la inquietud de quien conoce las distintas formas en las que dicho evento se puede repetir y trata de permanecer alerta para evitarlo en el presente o en el futuro.

Conclusiones

La obra del cineasta alemán invita a la reflexión, pero también a la acción; en el estado de incomodidad en el que sumerge a sus espectadores se encuentra el germen de una actitud ante el mundo que nos lleva a desplegar una idiosincrasia ético-política concreta. Farocki se adscribe a una estética simple, despojada de florituras audiovisuales, con el objetivo de mantener una conversación depurada con el espectador, que deberá poner de su parte para asimilar el mensaje y completar el intercambio. Se trata de propinar una buena sacudida de hombros a la audiencia con el objetivo de arrancarle una promesa de alerta, un compromiso de combate frente a quienes pretendan reeditar episodios de violencia.

Partiendo desde la revisión crítica de las principales vías de representación del Holocausto: testimonio, archivo, estetizante, el presente texto ha tratado principalmente de caracterizar la reflexión metadiscursiva acerca de la visualidad del Holocausto que Farocki lleva a cabo en *Bilder der Welt...* y en *Aufschub* con el objetivo de reflexionar sobre los rasgos de un enfoque ensayístico sobre la memoria en el ámbito

[44] Manuel Reyes-Mate, *Memo-ria de Auschwitz* (Madrid, Trotta, 2003), p. 18.

cinematográfico. En ambas películas se da pie al espectador para plantearse críticamente qué podemos hacer con lo que nos muestra o cómo difiere y rompe con todo lo que creíamos asimilado. Para ello, Farocki procede a desautorizarse, limitando su agencia como autor y ofreciendo a la audiencia las herramientas con las que efectuar su propia lectura de lo que ve. Se trata pues de situar a los espectadores de forma que se materialice un principio de relación entre lo que se ve y los contextos sociales en los que dichas imágenes se hacen posibles, tanto en lo que respecta a su producción como en relación con su exhibición y a su configuración como herramientas de la memoria. El discurso de Farocki resulta en este sentido contravisual en tanto se concibe como ejercicio de reflexión crítica en torno a las tareas del ver y sus condicionantes sociohistóricos. En dicha tarea se interpela igualmente a los espectadores más allá de su rol como testigos; se les mueve a la acción mediante un trabajo de concienciación pedagógica en el que el propio Farocki aspira a mostrar algo que permanece al tiempo oculto y a la vista.

Bibliografía

- ALEXANDER, Jeffrey C., *Trauma. A Social Theory* (Cambridge, Polity Press, 2012).
- ALTER, Nora, «The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 211-234.
- BLUMENFELD, Samuel, «Rétrocontroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l'écran?» (*Le Monde*, 8 de agosto de 2007). Recuperado de <https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran_942872_3232.html>
- BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo* (Ciudad de México, Ediciones Era, 1979).
- BROWNSTEIN, Rich, *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis of 400 Films* (Jefferson, North Carolina, McFarland and Co., 2020).
- CAMPER, Fred, «Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema», en Elisabeth Weis y John Belto (eds.), *Film Sound. Theory and Practice* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), pp. 369-383.
- DANEY, Serge, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana* (París, P.O.L, 1994).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo* (Barcelona, Paidós, 2004).
- , *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada, 2009).
- , «La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética», en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes* (Santiago de Chile, Metales pesados, 2014), pp. 39-67.
- , «Cómo abrir los ojos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014).
- EHMANN, Antje y ESHUN, Kodwo, «A to Z of HF or: 26 Introductions to HF», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), pp. 204-216.
- ELSAESSER, Thomas, «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 11-40.

- , «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), pp. 204-216.
- FAROCKI, Harun, «Trailers biográficos», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014), pp. 233-279.
- , «Construcción: película y proyección del material audiovisual», en Inge Stache (ed.), *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires, Caja Negra, 2014), pp. 227-230.
- RANCIÈRE, Jacques, «El teatro de las imágenes», en *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes* (Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014), pp. 69-89.
- GODARD, Jean-Luc, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires, Caja Negra, 2007).
- HILBERG, Raul, *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005).
- , *Memorias de un historiador del Holocausto* (Madrid, Arpa, 2019).
- JACKSON, John E., «L' image nue» (*Critique*, n.º 321), pp. 156-160.
- KARAMBEIGI, Pujan, «The Schmutzfink» (*Art in America*, 2018), pp. 96-101. Disponible en: <https://ropac.net/usr/library/documents/main/press_documents/83/2018-october_art-in-america_harun-farocki.pdf> (Consultado el 15/11/2022).
- KEENAN, Tom, «Light Weapons», en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 203-210.
- LANZMANN, Claude, «Le monument contre l'archive?» (*Les cahiers de médiologie*, n.º 11, 2001), pp. 271-279.
- LINDEPERG, Sylvie, «Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Köln, Koenig Books, 2009), pp. 28-34.
- , *Noche y niebla: un film en la historia* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016).
- y TACCETTA, Natalia, *El camino de las imágenes: cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018).
- MARTÍNEZ, Luis, «El hijo de Saúl: Miedo a mirar» (*El Mundo*, 15 de enero de 2016), <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/15/5697f90b268e3e80078b4681.html>>
- RASCAROLI, Laura, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (Nueva York, Wallflower Press, 2009).
- MONTERO SÁNCHEZ, David, «En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan y Noche y niebla*» (*Cauce*, n.º 39, 2016), pp. 417-434.
- , «Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki» (*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 21, 2016), pp. 191-201.
- REYES-MATE, Manuel, *La piedra desechada* (Madrid, Trotta, 2013).
- , *La herencia del olvido* (Madrid, Errata Naturae, 2008).
- , *Memoria de Auschwitz* (Madrid, Trotta, 2003).
- RIVETTE, Jacques, «De l'abjection» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 120, 1961), pp. 54-55.
- SCHMIDT, Wolfgang, «Learning with Harun», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (Colonia, Koenig Books, 2009), pp. 166-170.
- VOESTER, Conny, «Interview with Harun Farocki» (*Nordkurier*, 9 de enero de 1993).
- WAJCMAN, Gérard, «De la croyance photographique» (*Les Temps Modernes*, n.º 613, 2001), pp. 47-83.
- WIESEL, Elie, «Art and the Holocaust. Trivializing Memory» (*The New York Times*,

11 de junio de 1989). Recuperado de: <<https://nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-HYPERLINK> «<https://nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>>

Zamora, José Antonio, «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», en: R. Mate (ed.): *La filosofía después del Holocausto* (Barcelona: Riopiedras 2002), pp. 277-300

Recibido: 22 de diciembre de 2022

Aceptado para revisión por pares: 2 de marzo de 2023

Aceptado para publicación: 4 de julio de 2023