
**HARUN
FAROOCKI**

**DESCONFIAR
▪ DE LAS ▪
IMÁGENES**

Farocki, Harun

Desconfiar de las imágenes. - 1a ed. - Buenos Aires : Caja Negra, 2013.
320 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Julia Giser
ISBN 978-987-1622-18-4

I. Ensayo Cinematografico. I. Giser, Julia, trad. II. Título
CDD 791.430 9



La traducción de esta obra fue subsidiada por el Goethe-Institut que cuenta con el apoyo financiero del Ministerio Federal de Relaciones Exteriores de Alemania.

Para la traducción de esta obra la traductora se benefició con una beca otorgada en el marco de *En tránsito: residencias de traductores, Buenos Aires – Berlin*, actividad organizada por la Fundación TyPA en colaboración con el Literarisches Colloquium Berlin y con el apoyo del Goethe-Institut Buenos Aires.

Todos los textos fueron traducidos por Julia Giser excepto el prólogo y "De la A a la Z", traducidos por Agustina Marchi.

© 2013, Caja Negra Editora
© Harun Farocki
© Del prólogo, Georges Didi-Huberman

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
cajanegra@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Diseño: Juan Marcos Ventura

Producción: Malena Rey

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

**HARUN
FAROCKI**

**DESCONFIAR
▪ DE LAS ▪
IMÁGENES**

TRADUCCIÓN / **JULIA GISER**

PRÓLOGO / **GEORGES DIDI-HUBERMAN**

EPÍLOGO / **ANTJE EHMANN Y KODWO ESHUN**

SELECCIÓN / **INGE STACHE Y EZEQUIEL YANCO**

EDICIÓN AL CUIDADO DE **INGE STACHE**

CAJA 02
NEGRA
SYNESTHESIA

NOTA A LA EDICIÓN

Desde sus años de formación hasta la actualidad, la obra cinematográfica de Harun Farocki estuvo acompañada por una incesante producción escrita. Sus textos dialogan con sus films, atravesados por la constante pregunta sobre el estatuto de la imagen, sobre qué instituciones y artefactos técnicos las producen y las hacen circular, y sobre sus efectos de sentido. Para Farocki, la escritura y el cine son actividades complementarias con las que interrogar la producción de imágenes de la sociedad contemporánea.

Desconfiar de las imágenes presenta veinticuatro textos escritos entre 1980 y 2010, con la intención de dar cuenta de la articulación entre escritura y cine en la producción de Farocki, y de relevar los principales temas que atraviesan su obra. Los artículos reunidos provienen de diferentes fuentes: de la revista *Filmkritik*, de la que Farocki fue editor entre 1974 y 1984; de diferentes diarios como el *die tageszeitung* de Berlín y semanarios de actualidad como *Jungle World*, los textos más recientes pertenecen a sus publicaciones en *Trafic*, la revista francesa fundada

por Serge Daney y Jean Claude Biette, y a los libros y catálogos editados en ocasión de las exhibiciones de sus obras en museos y galerías, en donde ha presentado su más reciente producción de videoinstalaciones.

8 Consideramos oportuno agrupar estos artículos en cuatro secciones. En "Los comienzos" se reúnen tres textos que reflejan la trayectoria inicial de Farocki, la de sus años de formación cinematográfica y militancia política, etapa en la que toma posición y se distancia de referentes del Nuevo Cine Alemán como Rainer Werner Fassbinder y Wim Wenders. "Acerca de la producción de imágenes y la producción de sentido" agrupa un conjunto de ensayos en los que Farocki reflexiona sobre la producción de imágenes en diferentes campos, en un espectro que abarca desde el análisis del lenguaje cinematográfico, el montaje blando que introduce en sus videoinstalaciones, la televisión y el videoclip, hasta las imágenes generadas por los dispositivos técnicos implementados en los conflictos bélicos contemporáneos. Un extenso muestrario en el que el interés por los artefactos que producen las imágenes se complementa con la preocupación por su forma de circulación y recepción en el espectador. El apartado "Apuntes sobre películas y videoinstalaciones" presenta los textos vinculados directamente con las obras de Farocki, en los que expone los conceptos y las líneas de investigación involucrados en ellas, así como las pautas que organizan la búsqueda del material de archivo de sus producciones audiovisuales. Por último, en el "Apéndice", se reúnen un texto autobiográfico, una entrevista realizada a Farocki con motivo de la publicación de este libro, y un artículo en el que Antje Ehmann y Kodwo Eshun elaboran una taxonomía alfabética con la que revisan las categorías de la obra del autor alemán.

A modo de agradecimiento, queremos mencionar la generosa colaboración de Antje Ehmann, quien nos acompañó durante todo el proceso de compilación y armado con especial dedicación y cuidado. Por otro lado, queremos subrayar el aporte del Goethe-

Institución en la difusión de la obra de Harun Farocki en la Argentina, tanto con la exhibición de sus películas en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI, 2003), como con la organización del seminario online *Desconfiar de las imágenes: HF y la teoría de la imagen contemporánea* (al que contribuyó con sus textos Ricardo Parodi), y la publicación en conjunto con el BAFICI de *Crítica de la mirada* (Altamira, 2003), selección de ensayos de la que formaron parte algunos de los textos que componen este volumen.

Inge Stache
Ezequiel Yanco



PRÓLOGO

CÓMO ABRIR LOS OJOS*

Georges Didi-Huberman**

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que ser pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido "manipuladas". Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la

13

* Este ensayo forma parte del libro *HarunFarocki. Against What? Against Whom?*, de Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), Londres, 2010, Koenig Books.

** Georges Didi-Huberman (Francia, 1953) es historiador del arte, ensayista y profesor en el École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Entre sus publicaciones más importantes se encuentran *Lo que vemos, lo que nos mira. Ante el tiempo* e *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*.

mano del hombre –las imágenes aquiropoyetas de la tradición bizantina, las *ymagine denudari* de Meister Eckhart. La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.

*

14 Una fotografía, evidentemente tomada por uno de sus amigos, muestra a Harun Farocki en la primavera de 1981 frente al cine Arsenal de Berlín Occidental, proyectando un programa de películas presentado por *Filmkritik*, publicación de cuyo grupo editorial Farocki era integrante. Sentado en una de las taquillas, el realizador de rostro adusto alza su puño hacia nosotros, los espectadores, como si fuera un manifestante –aunque, claro, un tanto extraño: un manifestante solitario.¹

*

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles).

*

1. Ver Tilman Baumgärtel. *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin, 2002. Desafortunadamente, la foto de Farocki con el puño en alto se ha perdido.

Harun Farocki fue parte de la primera carnada de la Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin, fundada en 1966 como la primera escuela de cine en Alemania Occidental. Pronto fue expulsado, en 1969, junto con sus compañeros Hartmut Bitomsky, Wolfgang Petersen, Günther Peter Straschek y Holger Meins a causa de su activismo político. Sus primeras películas, filmadas mientras aún era un estudiante, procedían, como lo expresó tan acertadamente 'Filman Baumgärtel, de un pensamiento de "guerrilla" alimentado de una ira de índole política y tomaban prestados sus recursos formales del situacionismo, la *nouvelle vague* francesa y el cine directo.² Farocki estaba emitiendo juicios muy duros sobre la mayoría de los directores más prominentes del "Joven Cine Alemán" de aquella época —Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff—, a quienes acusaba (y, por lo demás, seguiría acusando por mucho tiempo) de "conformarse con la idea que todo el mundo tenía acerca de lo que se suponía que debía ser el cine", especialmente en lo que hacía a sus modos de editar o a su hábito de recurrir a las formas canonizadas de, por ejemplo, el plano-contraplano.¹

15

En 1967, Holger Meins había sido el camarógrafo de Farocki en *Las palabras del presidente (Die Worte des Vorsitzenden)*. "El trabajo de Holger Meins en la mesa de edición", afirmaría luego Farocki, "consistía en examinar las tomas de forma tal que le permitieran generar su propio criterio".⁴ Poco después, Holger Meins

2. Ver *ibid.* y Tilman Baumgärtel, "Bildnis des Künstlers als junger Mann. Kulturrevolution, Situationismus und Focus-Theorie in den Studentenfilmen von Harun Farocki", en Rolf Aurich y Ulrich Kriest (eds.), *Der Arger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Constanza, 1998. Ver también Klaus Kreimeier, "Tapier-Schere-Stein. Farockis frühe Filme", en *ibid.*

3. Ver "Una diva con anteojos", en la página 65.

4. Harun Farocki, "Risquer sa vie. Images de Holger Meins", en Christina Blümlinger (ed.), *Reconnaitre et poursuivre*, Courbevoie (Francia), 2002 y en Harun Farocki, *Nachdruck/Imprint*, editado por Susanne Gaensheimer y Nicolaus Schafhausen, Nueva York/Berlín, 2001.

desapareció en la clandestinidad, fue arrestado el 1º de junio de 1972 junto con Andreas Baader y Jan-Cari Raspe, fue sentenciado por terrorismo y murió el 9 de noviembre de 1974 en la prisión de Wittlich, al día número cincuenta y ocho de su tercera huelga de hambre, que había comenzado para protestar contra las condiciones de su reclusión. Farocki, como el resto del mundo, iba a descubrir la fotografía de su cadáver en la prensa: la imagen de un cuerpo demacrado, calado tras la autopsia y suturado para cualquier "ocasión pública provechosa" que pudiera presentarse. Una imagen calada en sí misma, dividida y dividiendo la mirada de Farocki entre su condición de horroroso "trofeo policial" —una imagen estatal que, de modo deliberado, *no tenía duración* y que, de acuerdo a Farocki, parecía decir: "Miren, nosotros no lo matamos, se mató él solo, y no estaba en nuestro poder evitarlo"— y su condición de "figura de la Pasión" que, sin embargo, aparecía inscrita en la imagen como *tiempo resistido*, como el *tiempo sufrido* por este pobre cuerpo.⁵

*

Elevar, por tanto, el propio pensamiento acerca de la imagen hasta el enojo provocado por el tiempo resistido, por el tiempo sufrido por los seres humanos en pos de determinar su propia historia.

*

Entonces uno tenía que tomar una posición. Tenía que intervenir. Algunas de las fotografías de esa época muestran a Farocki con pancartas o megáfonos en espacios públicos. Mientras tanto, no dejaba de prestarles muchísima atención a las películas de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet y a las películas de Jean-Luc Godard. En 1976, montó dos obras de Heiner Müller, *La batalla*

5. *Ibid.*, p. 21-22.

y *Tractor*, junto a Hanns Zischler. "Trabajar con Harun", escribió luego Zischler, "es una empresa a la vez difícil y estimulante. Mantiene obstinadamente—y aparentemente sin ningún titubeo—la primacía de la impresión profunda por sobre el éxito inmediato. Una paciente insistencia en la duración, una perspectiva antinihilista y un impulso materialista determinan la ética y la estética de su trabajo. Hay momentos hermosos en los que el fluir de sus pensamientos se detiene inadvertidamente porque algo nuevo, algo desconocido, la parte extraña de eso que nos es familiar, se cruzó súbitamente en su camino. Entonces éramos testigos de él maravillándose en voz alta, y ahí era cuando el *interlocutor* con el que siempre soñábamos se revelaba".⁶ Estas palabras me recuerdan un poco a lo que alguna vez dijo Adorno acerca de Siegfried Kracauer, ese "curioso realista": "piensa con ojo casi desamparadamente asombrado, luego súbitamente iluminador".⁷

*

17

Tomar una posición en la esfera pública (aun si eso significa intervenir en el propio cuerpo y *sufrir por algún tiempo*). Ese es el giro estratégico que, en 1969, representa *Fuego inextinguible* en la obra de Farocki. Una película de la cual el artista sigue haciéndose absolutamente responsable, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que haya decidido proyectarla nuevamente junto a sus instalaciones más recientes en la muestra que presentó en la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París hace apenas algunas semanas, es decir, treinta años más tarde.⁸ *Fuego inextinguible* es una película que combina acción, pasión y pensamiento; una película organizada alrededor de un gesto sorpresivo: el puño de Farocki ya

6. Hanns Zischler, "Travailler avec Harun", publicado en la revista *Trafic* N° 43, 2002.

7. Theodor W. Adorno, "El curioso realista", en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.

8. Chantal Pontbriand (ed.), *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham*, París, 2009.

no está alzado hacia nosotros en signo de levantamiento (tomando partido), sino que descansa apoyado sobre una mesa en espera de una acción impredecible (tomando una posición). Pero no deberíamos equivocarnos: el puño, descansando sobre una mesa dispuesta al interior de un tranquilo cuarto neutral, no es en modo alguno aquiescente en su furia, producto del tiempo resistido. Adopta esta posición porque forma parte de una coreografía muy bien pensada, de una dialéctica cuidadosamente elaborada. Primero, Farocki lee en voz alta el testimonio que Thai Bihn Dan, nacido en 1949, redactó originalmente para el Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra de Estocolmo: "El 31 de marzo de 1966 a las siete de la tarde, mientras lavaba los platos, escuché aviones acercándose. Corrí hasta el refugio subterráneo, pero fui sorprendido por una bomba de napalm, que explotó muy cerca de mí. Las llamas y el calor insoportable me envolvieron y perdí la conciencia. El napalm me quemó la cara, los dos brazos y ambas piernas. Mi casa también se quemó. Estuve inconsciente por trece días, luego desperté en la cama de un hospital del Frente Nacional de Liberación".⁹

En segundo lugar, Farocki, a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una *aportación para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la imagen*. Se dirige a nosotros, mirando directamente hacia la cámara: "¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se

9. Harun Farocki, "Feu inextinguible", en Christina Blümlinger (éd.), *Reconnaitre et poursuivre*, op. cit., p. 15.

sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Solo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm".¹⁰

*

Interrumpamos el discurso y reflexionemos brevemente sobre la aporía, que aquí aparece articulada al modo de tres problemas entrelazados. Un problema estético: Farocki quiere dirigirse a los "sentimientos" de su espectador, y quiere respetarlos. Un problema político: unos segundos más tarde, el tacto de los sentidos se transforma en un puñetazo lingüístico mientras Farocki cuestiona brutalmente la "responsabilidad" de ese mismo espectador. "Si los espectadores", dice, "no quieren tener responsabilidad alguna frente a los efectos del napalm, ¿qué responsabilidad podrían asumir respecto de las explicaciones sobre su uso?" (Un razonamiento que, a propósito, está inspirado en Bertolt Brecht). ¿Así que no quieren asumir ninguna responsabilidad? Entonces también es un problema de saber/conocimiento (*knowledge; connaissance*), de ignorancia/desconocimiento (*misknowledge; méconnaissance*) y de acuse de recibo/reconocimiento (*acknowledgement; reconnaissance*). Pero, ¿cómo impartir conocimiento en alguien que se niega a conocer? ¿Cómo abrir los ojos? ¿Cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien *no quiere* saber? Es con esta pregunta siempre en mente que Farocki considera el problema de toda su película. Es con esta pregunta en mente que su mirada vuelve a la lente de la cámara y Farocki pasa a la acción.

19

*

10. *Ibid.*, p. 15-16.

11. *Ibid.*, p. 16.

En tercer lugar, entonces, tal y como puede leerse en el guión de *Fuego inextinguible*. "CÁMARA a la mano izquierda de Farocki apoyada sobre la mesa. Su mano derecha se extiende fuera de la pantalla para tomar un cigarrillo encendido y luego apagarlo contra el lado interno de su brazo izquierdo, a mitad de camino entre la muñeca y el codo (3.5 segundos). Narrador en off: *Un cigarrillo quema a 200 grados. El napalm quema a 1.700 grados*".¹²

20

Interrumpamos la imagen y no olvidemos que este simple *punto doloroso* (exactamente tal y como el Nuevo Testamento se refiere a la "verdad dolorosa"), este punto de dolor, de piel quemada, recuerda a otras imágenes que emergieron en ese mismo momento: los vietnamitas inmolándose y, más recientemente aún, Jan Palach en llamas en el Wenceslas Square de Praga el 16 de enero de 1969. Palach murió a causa de sus terribles quemaduras apenas tres días después. Hace muy poco volví a escuchar la única entrevista radial que consiguió dar, con la voz quebrada, desde la cama del hospital. Lo que es realmente conmovedor es que Palach cita espontáneamente como un ejemplo de *libertad civil*—libertad civil en nombre de la cual acaba de sufrir la peor de las experiencias— la *libertad de información*. Básicamente, dice que es preferible inmolarse que vivir desposeído del mundo, recortado de las indispensables "imágenes del mundo". Refiriéndose al infierno del totalitarismo, se dirige al mundo diciendo, "¿No ven que estamos muriendo quemados, envueltos en llamas?", y convierte este mismo dirigirse al mundo en una imagen a ser transmitida.¹³ Fue para conmemorar el aniversario de su muerte que se organizaron manifestaciones masivas en Praga veinte años más tarde; fue por in-

12. *Ibíd.*, p. 16.

13. Ver Georges Didi-Huberman, "L'iniage brûlé", en Laurent Zimmermann (ed.), *Penser par les images. Autor des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, 2006.

tentar poner una corona en su tumba que Vaclav Havel fue arrestado el 16 de febrero de 1989 y luego sentenciado a nueve meses de prisión. La dictadura se desplomó unos meses antes.

*

Elevar el propio pensamiento hasta el enojo. Elevar el propio enojo hasta el punto de quemarse a uno mismo. Para mejorar, para denunciar serenamente la violencia del mundo.

*

El alemán y el francés usan una expresión similar —*seine Hand ins Feuer legen, mettre sa main au feu*; literalmente, "poner las manos en el fuego"— para significar un compromiso moral o político, la responsabilidad que se asume como propia cuando se está frente a un contenido verdadero. Como si se hubiese vuelto necesario, en nuestras condiciones históricas actuales, atreverse verdaderamente a "poner (*legen*) las manos en el fuego" para entender mejor, para leer (*lesen*) mejor este mundo a causa del cual padecemos —este mundo del que debemos afirmar, repetir, declarar que es a partir del cual estamos padeciendo— y así y todo nos negamos a padecer (*leiden*).

21

*

Fuego inextinguible tuvo muchísimos menos espectadores en 1969 que en 2009, cuando se la proyectó en los bellos espacios de exhibición blancos del Jeu de Paume de París. Los lugares históricos y políticos —el Jeu de Paume, con su pasado revolucionario, es un ejemplo casi perfecto de esto— a menudo se convierten en lugares de consumo cultural. No hay razones para que no hubiera de ser así, asumiendo que uno se mantenga atento a un malentendido evidente: es más fácil ver *Fuego inextinguible* hoy, en el contexto

de una historia del arte pacificada, que en el contexto de la historia política en llamas en la que la película quería efectivamente intervenir. En lo contemporáneo del cubo blanco del Jeu de Paume, uno tiene necesariamente muchísimas menos probabilidades de pensar en los *actos bárbaros* que se cometieron en Vietnam (causa eficiente) que en las acciones artísticas (causas formales) reconocidamente prolíficas de los cincuenta, sesenta y setenta (esos años de "performances" de los que aquella muestra norteamericana acertadamente titulada *Out of Actions* [*Faltos de acciones*] intentó proveer una instantánea histórica).¹⁴ Por suerte, Farocki no fue parte de esa fotografía. Pero, ¿qué pensaría espontáneamente un historiador del arte si se lo confronta a *Fuego inextinguible*? Seguramente pensaría en los accionistas vieneses de un lado y en la famosa "performance" de Chris Burden, *Shoot* [*Disparo*], del otro. Por supuesto, esto solo oscurecería la muy simple —y así y todo muy dialéctica— lección de esta película.

22

*

Entonces comparemos. Cuando, en 1971, Chris Burden se hizo disparar en el brazo con un rifle, permaneció, al menos hasta donde sé, callado a lo largo de todo su gesto. Una famosa fotografía lo muestra parado, erguido aunque aturdido por el shock, con dos agujeros en el brazo de los que surge un hilo de sangre.¹⁵ Su "acción" solo fue discutida, siempre, en referencia a otras "obras de arte" anteriores o posteriores, como ser *Tirs* de Niki de Saint Phalle o *Corps presenti* de Gina Pane.¹⁶ El mismo Chris Burden dijo de su obra que era una escultura minimalista (en el siguiente sentido: su "escultura" es la heredera distante de la

14. Paul Schimmel (ed.), *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979*, Londres/Los Angeles, 1998.

15. *Ibid.*, p. 97.

16. Ver Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, 2004.

"pared tiroteada" que Marcel Duchamp utilizó en 1942 para la tapa del catálogo de la muestra *First Papers of Surrealism*, la fecha misma de aquella obra implicando, en un momento en que Europa era una balacera, una alusión histórica): "De repente, un tipo aprieta un gatillo y, en una fracción de segundo, yo había hecho una escultura". La quemadura de cigarrillo en el brazo de Farocki de 1969 es sin embargo bastante distinta a la herida en el brazo de Chris Burden de 1971. La lesión de Burden fue concebida como una obra de arte, y esta obra de arte tiene lugar –y termina– cuando se dispara la bala. Es por tanto un medio hacia sí misma, un medio estético. La quemadura de Farocki, por el contrario, es meramente un medio al comienzo de una película que durará otros veinte minutos (que es el tiempo que efectivamente lleva entender la terrorífica *economía del napalm* circulando por todo el mundo). Como su herida era un medio absoluto, Burden lógicamente no tenía ningún comentario para hacer: no había necesidad de lenguaje porque era el rifle quien había hablado (y disparado) y era ahora el cuerpo el que estaba hablando (sangrando). La quemadura de Farocki, a la inversa, exige una apreciación al interior del lenguaje y, aún más, una minimización o una relativización experimental (por tanto, lo opuesto a una "heroización del artista"): "Un cigarrillo quema a 200 grados. El napalm quema a 1.700 grados".

23

*

Comparar –eso es precisamente lo que Harun Farocki tenía en mente con esta quemadura autoinfligida. Me parece que este gesto no era tanto una "metáfora", como sugiere Thomas Elsaesser¹⁸, sino más bien una coreografía de comparación dialéctica. O incluso una metonimia, si uno considera a esta herida puntual como un

17. Citado en *ibid.*, p. 375-376.

18. Thomas Elsaesser, "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist", en Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam, 2004.

único *pixel* de lo que Jan Palach tuvo que sufrir en su cuerpo entero. Fue, en cualquier caso, un argumento histórico cuidadosamente considerado, que usó calor verdadero (a 200 o a 1.700 grados centígrados, da igual) como su eje central. La marca de la quemadura no era un *punto definitivo* o su metáfora debilitada, sino un *punto relativo*, un punto de comparación: "Cuando termina de hablar, el autor [así es como se refería Farocki a sí mismo en 1995, en su instalación *Intersección/Schnittstelle*, 1995] se quema a sí mismo, aunque solo lo hace en un punto de piel singular. Incluso aquí, solo un punto de relación con el mundo real".

*

24

Harun Farocki nació en 1944, en un tiempo en que el mundo entero todavía vivía bajo la amenaza de una violencia política y militar sin precedentes. Es como si no solo hubiesen sido las cenizas de las ciudades bombardeadas las que parecieran haber aterrizado directamente sobre su cuna; además, junto con ellas, parecerían haber aterrizado también los pensamientos que fueron escritos, para acompañarlas pero en el otro extremo del mundo, por unos pocos exiliados alemanes en medio de los cuales, desde el interior mismo de su propio *tiempo sufrido* (sus mugrientas vidas de exiliados, su "vida mutilada"), el pensamiento había sido capaz de elevarse a sí mismo hasta el nivel de ira política —es como si estos exiliados se le hubieran ofrecido durante toda su vida. Pienso en Bertolt Brecht, por supuesto, y su *Diario de trabajo*, en el que casi todas y cada una de las páginas reflexionan sobre la cuestión de la política de la imagen." Pero También pienso en la *Dialéctica de la Ilustración* escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer durante su exilio en los Estados Unidos. Ciertamente, esas son dos palabras cercanas a Farocki: *Dialektik* [Dialéctica] describiendo del modo más preciso posible su propio

19. Ver Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, 1, Paris, Minuit, 2009.

método de trabajo, su manera de editar; *Aufklärung* [Ilustración] representando tanto la "luz" de la Ilustración como la actividad de "reconocimiento" (*reconnaissance*) más amenazante de los aviones bélicos, tal y como puede verse en esas guerras repletas de cámaras que Farocki ha cuestionado en varias de sus películas, entre ellas *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*) de 1988, e instalaciones (por ejemplo, *Ojo/Máquina* [*Ange/Maschine*] de 2000). Por supuesto, los dos autores de esta conocidísima obra —escrita en 1944— ciertamente no encarnaban lo que Brecht más había apreciado de su estadía en los Estados Unidos. Porque aunque Brecht sí discutía acerca de teatro y de cine con Adorno, escuchaba discos de Hanns Eisler en su casa, disfrutaba de escandalizar a todo el mundo criticando a Schönberg y participó, de hecho y entre otras ocasiones en junio y agosto de 1942, del seminario de la Escuela de Frankfurt en el exilio,²⁰ es igual de cierto que Brecht también solía decir que Horkheimer era un "payaso" y un "millonario [que] puede comprarse una cátedra en donde sea que se esté quedando".²¹ Hay algo fundamental que sin embargo une a todos estos grandes antifascistas que pagaron cara su libertad de pensamiento. Es precisamente eso que une la *Dialektik*, esta palabra que habla de negación, de verdad, de historia, y la *Aufklärung*, la luz de la Ilustración cuyo trabajo histórico de autorevocación y autodestrucción han visto todos ellos con sus propios ojos, llenos de angustia —un inextinguible quemarse a uno mismo. Parecería entonces aún más preciso describir este algo como la *posibilidad de lo peor* a la que nuestros valores más preciados —la luz de la Ilustración, el ideal de comunidad, la verdad de las palabras, la exactitud de las imágenes— están, por tanto, constantemente expuestos.

25

20. Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979.

21. Citado en Richard Wolin, *The Frankfurt School Revisited and Other Essays on Politics and Society*, Londres, 2006.

Con cierta perspectiva, entonces, podría decirse que Harun Farocki comparte con Adorno y Horkheimer esa pregunta fundamental que intenta rastrear, tal como lo plantean las primeras páginas de *Dialéctica de la Ilustración*, "la autodestrucción de la Ilustración" en "el poder que controla la técnica." ¿Por qué "la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad"? ¿Por qué ese "saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo"?²⁴ Estas son preguntas recurrentes en la obra de muchos pensadores, entre ellos Aby Warburg y Sigmund Freud, Walter Benjamin y Siegfried Gideon, Hannah Arendt y Günther Anders pero, también, Gilles Deleuze o Michel Foucault, Guy Debord o Giorgio Agamben, Friedrich Kittler o Vilém Flusser, Jean Baudrillard o Paul Virilio. Son preguntas comunes, solo que Farocki las ataca desde el punto de vista privilegiado de la observación específica e intensiva: todos estos fenómenos de autodestrucción implican, hoy —ciertamente hoy tanto como ayer, pero así y rodo también hoy más que nunca—, un cierto trabajo sobre las imágenes.

*

Así, cuando Adorno y Horkheimer afirman que "la abstracción, el instrumento de la Ilustración, se comporta respecto de sus objetos como el destino cuyo concepto elimina: como una liquidación [de modo tal que] los mismos libertos terminaron por convertirse en aquella «tropa» [*Truppe*] que Hegel designó como resultado de la Ilustración",²⁵ Farocki probablemente agregaría que, hoy, es el *tratamiento de las imágenes* en la esfera social (entendi-

22. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005, p. 53 y 56.

23. *Ibid.*, p. 59.

24. *Ibid.*, p. 60.

25. *Ibid.*, p. 68.

da esta última del modo más amplio posible, desde la aviación militar hasta la gestión del tráfico urbano y desde la prisión hasta el centro comercial) lo que va a la vanguardia tanto de esa abstracción como de la liquidación de los pueblos en "tropas". El extraordinario montaje que vio, en *Dialéctica de la Ilustración*, un capítulo acerca de la "industria cultural" (*Kulturindustrie*) seguido de una exploración de los "elementos del antisemitismo",*¹ encuentra hoy ecos en el cuestionamiento obsesivo con que Farocki encara su mismísima articulación, ya sea en *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* o en *Respiro* (*Aufschub*, 2007).

*

Del mismo modo que algunos Filósofos quieren mantener su pensamiento al nivel de una *teoría crítica* que merezca verdaderamente ese nombre –deberíamos recordar que Bertolt Brecht y Walter Benjamin tenían un proyecto en común, una revista llamada *Krisis und Kritik*, y que Harun Farocki fue uno de los editores de *Filmkritik* de 1974 a 1984–, algunos cineastas han intentado mantener su práctica al nivel de lo que podría llamarse un montaje crítico de las imágenes: un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo.

27

*

Esta es una tarea ardua y, para ser precisos, una tarea dialéctica. La *crítica de la Ilustración* no puede prescindir del uso de la *Ilustración crítica*, tal como quedó demostrado, por ejemplo, a lo largo de toda la obra de Theodor Adorno (uno podría, por otro lado, llamar nihilistas o "cínicos", en el sentido moderno del término, a aquellos que se permiten la haraganería o el "lujo" de aban-

26. *Ibid.*, p. 165-212 y p. 213-250.

donar la Ilustración de una vez y para siempre a manos de aquellos otros que la usan para propósitos totalitarios; como Victor Klemperer sin lugar a dudas sabía cuando se negó a entregar apenas una sola palabra de la lengua alemana a Goebbels,²⁷ el hecho es que uno no debería entregar nunca ni la más mínima parte del bien común al enemigo político). De modo similar, una *crítica de las imágenes* no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*. Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo. Desde este punto de vista, Harun Farocki construye otras imágenes que, al contrarrestar las imágenes enemigas, pasan a estar destinadas a transformarse en parte del bien común.

28 Como Aby Warburg, que se pasó la vida obsesionado con la dialéctica de lo que él llamaba los *Monstra* y los *Astra* —una dialéctica que, según él mismo, encerraba toda la "tragedia de la cultura"—, y Theodor Adorno, continuamente preocupado por la dialéctica de la razón aurodestructora, Harun Farocki formula incansablemente la misma pregunta terrible (la misma pregunta que, me atrevería a decir, ha estimulado mi trabajo por "siempre", y que, en cualquier caso, es la que me da esa sensación de una verdadera *identificación* cada vez que me enfrento a los montajes de Farocki). La pregunta es la siguiente: ¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?

27. Victor Klemperer fue un teórico primariamente reconocido por su libro de 1945, *LTI- La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Minúscula, 2001.

Ante todo hay *imágenes que prescindan de los mismos seres humanos* que se suponía que tenían que representar: "Así como al principio los robots mecánicos tomaron a los obreros de la fábrica como modelo, pronto los superaron y finalmente los suplantaron por completo, las máquinas sensoriales reemplazarán el trabajo del ojo humano. A partir de mi primer trabajo sobre el tema llamé *imágenes operativas*" a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (*Ojo/Máquina*, Berlín, 2001). Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación".²⁸ Pero la "dialéctica de la Ilustración" es aún más retorcida, porque el desarrollo de tecnologías sofisticadas tiende a ir de la mano de, por lo pronto, las formas más brutales de indignidad humana. Al respecto, Farocki nota que "mientras los nazis ponían en el aire al primer avión de turbo-propulsión y las armas teledirigidas, mientras conseguían miniaturizar la cámara electrónica para que fuera posible montarla en la punta de un misil, en Europa Central se contabilizaba la mayor cantidad de trabajo esclavo conocida hasta el momento. Sorprende ver filmaciones de Peenemünde, la base del V2 y otros misiles: allí, las armas de alto rendimiento son transportadas en carretillas de mano...".²⁹

29

Luego, hay *imágenes para destruir seres humanos*, imágenes cuya naturaleza técnica deriva de su conexión inmediata – generalmente por motivos de "reconocimiento" (*Aufklärung*) y guía – con la carrera armamentista. Escribe Farocki: "En 1991 aparecieron dos tomas de la guerra de los Aliados contra Irak que representaban una nueva clase de imagen. La primera muestra el recorte de un terreno filmado por una cámara en un helicóptero, en un avión o en un *drone*, como se denomina a los aviones livianos no tripulados utilizados en la exploración aérea. En el centro de la imagen

28. Ver "La guerra siempre encuentra una salida" en página 147.

29. Ver "Influencia cruzada / Montaje blando", en la página 111

hay una mira que indica el blanco al que se dirige un proyectil. La explosión satura la escala de contraste, el diafragma automático trata en vano de contrarrestar el efecto y la imagen se corta. La segunda imagen proviene de una cámara montada en la punta de un proyectil. La cámara se precipita sobre el objetivo y aquí la imagen también se interrumpe. [...] Las imágenes desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una *subjetiva fantasma*. Estas imágenes de una cámara arrojándose sobre un objetivo, es decir, de una cámara suicida, se han grabado en nuestra memoria. Se trataba de algo nuevo, algo que representaba una realidad de la que no se sabía nada desde la aparición de los misiles de crucero en los años ochenta. Las imágenes aparecían unidas a la frase *armas inteligentes*'...'.³⁰

30

No es necesario recordar que estas imágenes, tan bellas como videojuegos, fueron ofrecidas para la fascinación de todos mientras, al mismo tiempo, el Ejército de los Estados Unidos se ocupaba de mantener a los fotógrafos de diarios y revistas de todo el mundo estrictamente fuera de los campos de batalla. El intento era que estas *imágenes de procesos técnicos*, cuadrículadas por el visor y saturadas de explosiones, estas imágenes abstractas y perfectamente "contemporáneas", tomaran el lugar de las *imágenes de resultados* que un corresponsal podría —debería— haber traído de vuelta de las ruinas causadas por todos estos "golpes quirúrgicos" (imágenes que, por lo demás, no habrían parecido "nuevas" en lo más mínimo, porque nada se parece más a un cuerpo quemado que otro cuerpo quemado). Farocki, en cualquier caso, afirma que "las imágenes operativas de la Guerra del Golfo de 1991, esas imágenes sin personas, fueron más que una mera propaganda para silenciar a los 200.000 muertos de esa guerra, a pesar de las rígidas medidas de censura. Surgieron del espíritu de una utopía bélica que no tiene en cuenta a los humanos y que los acepta como víctimas con condescendencia o incluso con cierta desaprobación.

30. En "La guerra siempre encuentra una salida", p. 147.

Cuando le preguntaron por las víctimas del lado iraquí, un vocero militar respondió: 'We don't do body counts'. Esa frase se podría traducir como: 'Nosotros no somos los encargados de cavar las tumbas, ese es un trabajo sucio que deben hacer otros'".

*

También hay imágenes operativas sencillamente destinadas a monitorear a los seres humanos, a menudo bajo el pretexto —aceptado o directamente aplaudido por una parte importante de nuestras asustadas sociedades— de *evitar que se destruyan a sí mismos*. Esto es, en cierta medida, el reverso de la automatización del trabajo que Farocki trató en *Ojo/Máquina*, se las puede ver operando en *Contra-Música* (*Counter-Music*), de 2004, que ya no intenta poner en evidencia la economía de un producto químico como el napalm sino, en cambio, la economía de la circulación, de los pasajes y flujos de poblaciones en cualquier ciudad moderna." Christa Blümlinger ha señalado muy acertadamente la presencia, en la obra de Farocki, de esta "reflexión fundamental sobre la sociedad de control", que alcanza su punto álgido en la película *Imágenes de prisión*, de 2000, seguida ese mismo año por su versión "instalada" titulada *Creía ver prisioneros* (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*), una cita casi perfecta a la reacción de Ingrid Bergman frente a la visión de los obreros en la fábrica en *Europa* '51 de Roberto Rossellini).

31

Incluso para aquellos que no han leído los textos fundamentales de Michel Foucault y Gilles Deleuze sobre las "sociedades de control" —sin olvidar tampoco las historias de William S. Burroughs

31. *Ibid.*, p. 157.

32. Ver Christa Blümlinger, "Mémoire du travail et travail de la mémoire. Vertov/Farocki (à propos de l'installation *Contre-Chant*)", en *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* N° 11, 2008.

33. *Ibid.*, p. 53.

o Philip K. Dick—, los diarios anuncian casi todas las mañanas que los artefactos de vigilancia, lejos de prevenir la destrucción de los seres humanos, básicamente les confieren un nuevo tipo de existencia, aún más espectacular. Como una vez escribió Farocki, en tanto la vigilancia ciertamente produce "una existencia abstracta del mismo modo en que la fábrica fordista producía trabajo abstracto", la palabra *abstracto/a* debe ser entonces considerada aquí al interior de los términos bien precisos en los que la entendieron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, cuando afirmaron que "la abstracción, el instrumento de la Ilustración, se comporta respecto de sus objetos [...] como una liquidación".³⁴ Para que uno pueda convencerse a uno mismo de esto, no hace falta más que volver a ver, en *Imágenes de prisión*, ese momento escalofriante en que la cámara ha detectado una pelea en el patio de la cárcel y el revolver que está *unido* a ella —porque para eso es el artefacto completo: monitorear y destruir— suelta sin advertencia alguna un disparo a uno de los prisioneros.

*

"Durante los primeros meses de 1999 estaba recorriendo las cárceles de los Estados Unidos para recolectar imágenes de cámaras de vigilancia. Es un tipo de imagen que ha sido apenas teorizado, aun al día de hoy. La mayoría de las prisiones de los Estados Unidos están lejos de las ciudades y solo tienen una playa de estacionamiento enfrente, no hay nada más que pudiera sugerir cualquier tipo de planeamiento urbano en pos de crear un espacio público. Algunos estados les dan a los visitantes la opción de, en vez de viajar hasta la cárcel, comunicarse con los internos desde su casa a través de algo así como un teléfono/televisor. En California y Oregón visité prisiones que habían sido construidas en áreas básicamente

34. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 68.

deshabitadas, lo que a uno le hace recordar que hace no tanto tiempo los prisioneros eran enviados a las colonias. [...] Mis visitas a las cárceles fueron una experiencia terrorífica. El director de una prisión en California, un tipo que tenía formación de cura, me dijo que el director anterior era de ascendencia armenia y, por tanto, no toleraba que las vallas fueran cargadas eléctricamente. Le recordaba demasiado a los campos alemanes. [...] En Campden, cerca de Filadelfia, la cárcel era el único edificio de la calle principal que aún permanecía intacto. Se podían ver las áreas comunes a través de unos gruesos paneles de vidrio, y olía a sudor, como en un zoológico. El guardia penitenciario que me dio una visita guiada se ocupó de señalarme la boca de manguera que había en el techo, ¡a través de la cual saldría gas lacrimógeno en caso de emergencia! Esto nunca pasó porque resultó ser que los químicos se descomponían cuando se los almacenaba por algún tiempo. [...] Después de que filmamos en el Instituto Correccional Two Rivers de Oregón, mi camarógrafo, Ingo Kratisch, y yo nos fuimos a tomar un café en la terraza del club de golf contiguo. Era apenas soportable, era como uno de esos cortes de edición baratos que buscan el máximo efecto posible: de la cárcel de alta tecnología (lumpemproletariado) al club de golf con irrigación artificial (pensionados); los jugadores de golf andaban por ahí manejando sus carritos eléctricos. Oposiciones como estas sugieren una relación."³¹

33

*

Denunciar: elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo. Protestar. Separar, voltear las cosas que parecen caer de suyo. Pero también establecer, en un nivel, una relación entre cosas que, en otro nivel, parecen completamente antagónicas. Esto es, entonces, un acto de montaje: de un lado, la prisión norteamer-

35. Harun Farocki, "Bilderschatz (excerpts)", en Christina Blümlinger (ed.), *Reconnaitre et poursuivre*, op. cit., p. 94-95.

ricana y el campo de concentración alemán; del otro, la prisión para los peligrosos y el campo de golf para los inofensivos. Pero lo que Farocki nos muestra es que el campo de concentración —y más importante aún, la historia colonial y, por supuesto, la cuestión de la esclavitud— no está en modo alguno ausente de la memoria de *esta* prisión, aun cuando sea *este* campo de golf el que en realidad está ubicado a su lado. Se hace evidente que los montajes de Harun Farocki tienen que ver, antes que todo y principalmente, con lo que Walter Benjamin llamó el "inconsciente óptico" y, a causa de ello, se presentan a nuestra mirada como una verdadera *crítica de la violencia* a través de las "imágenes del mundo", asumiendo que la violencia a menudo comienza con la implementación de artefactos aparentemente "neutrales" e "inocentes": regular el tráfico visitante, construir una prisión en un lugar específico, diseñar los paneles de vidrio de un área común de determinada manera, ubicar artefactos de "seguridad" en los conductos del techo, reintroducir cierto tipo de organización del trabajo entre los prisioneros que se supone es "beneficiosa" para la institución, etc.

Una crítica de la violencia, entonces. Para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que dismantelar sus artefactos, "describir la relación", como lo expresa Benjamin, en la que se constituye (lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar y volver a montar los estados de cosas). Y así y todo, si seguimos a Benjamin, establecer estas relaciones implica involucrarse con por lo menos tres dominios, que Farocki trata simultáneamente en cada una de las investigaciones que emprende. El primer dominio es el de la *técnica* como la esfera de los "medios limpios" que la violencia pone en uso: "En la aproximación más concreta de los conflictos humanos relativos a bienes, se despliega el ámbito de los medios limpios. De ahí que la técnica [*Technik*], en su sentido más amplio, constituye su dominio más

propio".³⁶ El segundo territorio en el que uno debe cuestionar constantemente la violencia es el del "derecho y la justicia".³⁷ Transitivamente, la investigación de Farocki sobre las imágenes nunca estará libre de consecuencias legales, empezando por la cuestión de quién las "produce" y a quién le pertenecen, cómo se puede citarlas y en qué riesgos se incurre cuando se las utiliza... Finalmente, Walter Benjamin —a pesar de las dificultades filosóficas intrínsecas a sus formulaciones— deja perfectamente en claro que "la crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia [que] hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos."³⁸ ¿Podría ser, entonces, que la imagen estuviera complotada con la violencia sencillamente porque es un objeto inseparablemente técnico, histórico y legal?

*

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes.

35

36. Walter Benjamin, "Para una crítica de la violencia", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 34.

37. *Ibid.*, p. 23.

38. *Ibid.*, p. 44.

■ LOS ■

COMIENZOS

APRENDER LO ELEMENTAL*

En 1967, en cierta ocasión tuve que esperar unas horas en la estación de la ciudad de Frankfurt el primer tren al aeropuerto. Ahí me empezó a dar vueltas en la cabeza una idea para una película; mejor dicho, la idea se apoderó de mí. Tras el suicidio de Jessenin, Mayakovski quiso responder a su poema de despedida con un contra-poema: primero se le ocurrió el metro de los versos, recién después buscó y encontró las palabras para esa métrica. A mí se me ocurrió primero la estructura de mi película, mucho antes siquiera de saber de qué iba a tratar. En ese momento no escribí nada, así que necesitaba una suerte de ejemplo que me sirviera para acordarme de la idea. Usé un chiste que había escuchado de chico en el patio del colegio. Transcurre en la época de posguerra: un hombre trabaja en una fábrica de aspiradoras. Todos los días se roba una pieza. Una vez que consigue reunir todas las partes, intenta

39

* Con el título "Lerne das Einfachste!", este artículo fue publicado originalmente en Tom Holert y Marion von Osten en *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, 2010.

armar la aspiradora... pero no importa cómo las coloque, el resultado siempre es una ametralladora.

1. Soy obrero y trabajo en una fábrica de aspiradoras. Una aspiradora podría resultar muy útil para mi mujer. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la aspiradora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una ametralladora.
2. Soy estudiante y actualmente trabajo en una fábrica de aspiradoras. Sin embargo, creo que la fábrica produce ametralladoras para Portugal. Comprobar que esto es así podría resultarnos muy útil. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la ametralladora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una aspiradora.
3. Soy ingeniero y trabajo en una fábrica de electrodomésticos. Los obreros creen que fabricamos aspiradoras. Los estudiantes creen que fabricamos ametralladoras. La aspiradora puede ser un arma útil. La ametralladora puede ser un objeto útil para el hogar. Lo que fabricamos depende de los obreros, los estudiantes y los ingenieros.

40

Esto es una cita de mi película *Fuego inextinguible*. La posibilidad de hacerla surgió aproximadamente un año más tarde y en enero de 1969 estuvo terminada. Seguramente, el texto varía un poco en los detalles de lo que había pensado aquella noche en Frankfurt, pero el principio estructural de una tesis, una antítesis y una síntesis ya había quedado establecido. A partir de estos tres pasajes me di cuenta de que tenía que hacer una película sobre la guerra de Vietnam y la producción del napalm. La película debía mostrar que en los países ricos encendemos a la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnam. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción. Todos trabajamos en nuestras supuestas fábricas.

cas de aspiradoras y no sabemos qué es lo que se hace con las piezas que cada uno de nosotros fabrica.

Podría haber profundizado un poco más en el tema, pero me sentía tan agotado como un médium después de una función de circo. O como un ladrón que entra a robar en una casa y por superstición no se lleva todo lo que encuentra. También me avergonzaba el milagro de la inspiración.

En esa época siempre estaba pensando nuevas ideas para películas. En el edificio al que nos acabábamos de mudar había una puerta en el segundo piso por la que uno se podía arrojar al patio interno y durante años pensé cómo podría incorporar eso en una película. Siempre que encontraba alguna construcción peculiar la guardaba en mi memoria y proyectaba la toma que podría destacarla. En la escuela de cine, los docentes y algunos de mis compañeros me recriminaban que mis películas no eran cinematográficas. Con una fundamentación similar me habían informado que no había pasado el año de prueba. El estudiantado de la escuela de cine -DFFB-¹ protestó vigorosamente contra mi expulsión y la de otras seis personas. Eso fue a principios de 1967. El 2 de junio, el Shah de Irán visitó oficialmente Berlín occidental. Las protestas contra su visita fueron masivas. La represión policial fue muy fuerte y uno de los estudiantes, Benno Ohnesorg, fue asesinado por un disparo. La protesta también aumentó porque el frente de los partidos políticos y de los medios de comunicación justificó las maniobras policiales y encubrió al asesino. Ante estas circunstancias, la burocracia de la universidad anuló nuestra expulsión y fuimos reincorporados a prueba por otro año. Me había salvado un caso de fuerza mayor. El sueño de tantos alumnos se había hecho realidad: un castigo es suspendido por un incendio en la escuela o por el comienzo de la guerra.

1. *Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin* [Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín].

Cientos de personas se habían inscripto para cursar el primer año en la primera escuela de cine de Alemania Occidental y yo, seguramente, no era el único de los treinta y cinco seleccionados que veía en su admisión una confirmación de su talento para lo artístico, un talento deseado, anhelado, a veces seguro, otras muy incierto. Después de conocer un poco más de cerca a los directores y docentes de la escuela durante el primer año de estudios, y principalmente en las discusiones sobre los primeros exámenes, la mayoría de nosotros ya no quería depender de ninguna manera del reconocimiento de esa gente. El objetivo a perseguir debía ser la utilidad política de nuestro trabajo y la discusión política colectiva: el trabajo en grupo y una asamblea general de tanto en tanto garantizarían la continuidad del proceso de politización. En el segundo año de mis estudios cursé una materia que formalmente era dictada por un docente, Otto Gmelin, pero en la que en realidad nos organizábamos de forma autónoma.

42

Recuerdo que Hartmut Bitomsky presentó un proyecto de película que tenía que ser aprobado por nuestro grupo. Hartmut había planificado el guión en detalle y dejó en claro con su lectura que el proyecto estaba tan bien pensado que no dejaba lugar a la crítica. Esto se vio sobre todo al final, cuando leyó el plan de tomas. Una enumeración de la puesta de cámara para cada una de las escenas, por ejemplo: escena x, cámara abajo a la izquierda. Luego de que todos hubieran aprobado el proyecto, solo uno, Thomas Mitscherlich, siempre dispuesto a contradecir, pero también algo sensible, se animó a objetar a media voz que en realidad el proyecto solo era otro caso de dramaturgia puramente representativa. Mitscherlich seguía aferrado a Adorno, que en ese tiempo estaba perdiendo popularidad entre los estudiantes de la protesta que tan solo un año atrás se esforzaban por hablar y escribir como él, y tenía muy buena relación con los alumnos de Kluge en Ulm, que decían sobre nosotros que solo sabíamos filmar manifestaciones y que adheríamos al realismo socialista.

Pero la película de Bitomsky *Johnson & Co. o la campaña contra la pobreza* (*Johnson und Co. oder der Feldzug gegen die Armut*) de ninguna forma es realismo socialista. El film expone la política de los listados Unidos en Vietnam y en otros países pobres, utilizando como ejemplo la historia de un dueño inescrupuloso que se aprovecha de sus inquilinos. Johnson es el propietario, Van Thieu (el presidente de Vietnam del Sur en aquel entonces) es el administrador. Sin embargo, la película no muestra ni el mundo de Vietnam ni el mundo inmobiliario alemán. El film construye un modo de representación propio. Salvo en la película de Godard *Los carabineros*, hasta el momento yo nunca había visto en el cine algo que se acercara tanto al postulado de Brecht de la necesidad de componer algo propio para el cine.

La mayoría de los estudiantes de la escuela venían de un proceso reciente de politización. Los que habían hecho las películas más interesantes en el primer año de estudios, logrando realizar algo sorprendente y poético, ahora no sabían cómo hacer para satisfacer la exigencia política y ya casi no conseguían producir nada. Pero la mayoría de estos nuevos politizados no tenían inquietudes estilísticas. Se aferraban a las cosas con las que habían crecido: los teatros municipales, el semanario *Der Spiegel*, las telenovelas. Y tomaban lo que estaba de moda, como las tapas de los álbumes y las publicaciones del underground con tipografías modernistas y collages. Preferían el western italiano al estadounidense. Su impulso de revolución cultural se oponía a todo lo que les había complicado la vida hasta el momento: la Escuela de Frankfurt, la música contemporánea, Fluxus y Beuys. Así que el argumento de querer llegar a las masas les venía como anillo al dedo.

Yo me hice amigo de Bitomsky porque él no compartía esta devoción por el presente, que pasaba toda la música, todos los poemas o todas las imágenes por el filtro de una utilidad política inmediata. Creo que lo que nos unía era que los dos queríamos hacer sí o sí cine de autor, que no era exactamente la imposición del momento. En nuestro círculo no se podía hablar de eso y, probablemente, ni siquiera se lo podía pensar de manera consciente.

A principios de 1968 fui readmitido en la escuela junto con cinco estudiantes más (uno ya no quería volver). Probablemente se debiera a que habíamos promovido el nombramiento de docentes que simpatizaban con nosotros y que ahora nos apoyaban, y también porque la dirección quería evitar nuevos conflictos. Unos meses más tarde, en mayo, tomamos la escuela en protesta por la decisión parlamentaria acerca de las leyes de emergencia. Poco después tomamos el despacho del director, que le había prohibido el ingreso al establecimiento a uno de los estudiantes por un volante que había escrito en su contra. Los dieciocho que habíamos ocupado la oficina fuimos expulsados de la escuela.

44

En mi caso casi me pierdo la oportunidad de la expulsión, me enteré por teléfono de la toma y tuve que subirme a un taxi para llegar a tiempo al rectorado. La expulsión nos otorgó una suerte de halo heroico. Unas semanas antes yo había sido padre de dos hijas y ahora me aliviaba un poco que hubieran llegado a su fin las disputas infantiles con docentes y directores. Pero junto al estatus de estudiante perdí mi seguro de salud. Semanalmente nos llegaba una factura por el cuidado médico de mis hijas que yo no podía pagar y que al final ascendía a unos 10.000 marcos. Sin investigar demasiado ni retomar jamás el asunto, la asistencia social canceló la deuda.

Unos meses más tarde, a mediados de 1968, sucedió algo igual de milagroso. Una amiga que había conseguido trabajo en el canal de televisión **WDR** me llamó para decirme que todavía tenían a disposición una suma de 10.000 marcos, que el fondo caducaba a fin de año y que presentara algún proyecto. En unos pocos días escribí lo que se me había ocurrido un año atrás, aquella noche, en la estación de Frankfurt. Armé el equipo completo con ex compañeros de estudio: Gerd Conradt, Ulrich Knaudt, Helke Sander y Hartmut Bitomsky, con quien trabajé en varios proyectos en los años siguientes.

En los meses posteriores a la expulsión no había hecho ningún esfuerzo por armar un proyecto de película, ni siquiera había

averiguado sobre las posibilidades de producción. Probablemente eso había tenido que ver con que los expulsados de la escuela nos sentíamos comprometidos tácitamente a encontrar una solución en conjunto. Cada tanto nos encontrábamos y pensábamos juntos propuestas irreales que conversábamos en detalle. Alguien propuso pedirle 100.000 marcos a los editores Augstein und Bucerius para financiar una serie de films con el título *Ofensiva otoñal*. Nunca aceptaron. También se propuso hacer informativos semanales y proyectarlos en cines propios. Siempre había alguien que planteaba de dónde íbamos a sacar el dinero para vivir (en ese caso, se hablaba de la noción marxista de reproducción) y siempre había alguien que respondía que pensar en la propia reproducción era apolítico.

Constituíamos una comunidad por azar o por necesidad. Holger Meins, uno de nosotros que ya se había probado como autor de cine con su película *Oskar Langenfeld* y su trabajo de cámara, viajó a Frankfurt para fundar un grupo de cine con "alumnos y aprendices".

45

Mi película *Fuego inextinguible* se exhibió a principios de 1969 en el festival de Mannheim y no recibió mucha atención. Una de las críticas elogiaba y criticaba al mismo tiempo su construcción y me reprochaba cierto descuido técnico. "Como proyecto, se trata probablemente del más preciso e inteligente de los films de la APO² que he visto hasta ahora, y, sin embargo, hay que preguntarse si es el más efectivo, ya que sus aires de inteligencia siguen siendo tan palpables que, en particular al final, uno no consigue librarse de una sensación de excesivo 'refinamiento'. [...] Y, para concluir, algo más: ¿por qué está tan mal hecha una documentación cinematográfica así de importante? No es un alegato por la impecabi-

2. Außerparlamentarische Opposition (APO). Oposición extraparlamentaria, órgano del movimiento estudiantil alemán principalmente entre los años 1967 y 1968. [N. de la E.]

lidad, pero las imágenes mal iluminadas y la miserable calidad del sonido sencillamente reducen el valor informativo de la película y esa no puede ser la intención de los autores." ("Más no se puede esperar", artículo de Alf Brustellin en el diario *Süddeutsche Zeitung*).

En mis cerca de dos años en la escuela de cine no había aprendido mucho del oficio. Aunque ya había hecho algunas películas y colaborado en muchas otras y, sobre todo, había estado presente regularmente en las producciones de otros de mis compañeros, me sorprendió leer que Kubrick había utilizado bailarines disfrazados para la escena del comienzo de *2001: Odisea del espacio*. Me di cuenta de que nunca me había puesto a pensar cómo se podía adiestrar a toda una manada de orangutanes para que representara el descubrimiento de la herramienta o del arma.

Hice el montaje de *Fuego inextinguible* principalmente en el departamento de cine de la Universidad de Diseño de Ulm. Cuando una escena me quedaba muy corta y quería volver a alargarla, nunca encontraba el fragmento que había recortado y me las arreglaba insertando una imagen fija. Como recurrí a un laboratorio de copiado pequeño y barato, en los cortes de imagen en movimiento a imagen fija la película saltaba y las imágenes fijas se opacaban ligeramente. Para el editor Reinhold E. Thiel la dicción de los actores no era lo suficientemente estilizada, por lo que grabé todas las participaciones solamente con una voz masculina y una femenina. Cuando uní la copia de trabajo con el doblaje no coincidía la duración de los parlamentos y fue difícil lograr que al menos algunos fragmentos quedaran ligeramente sincronizados con los labios.

En las reuniones previas a la filmación habíamos acordado grabar todas las escenas con un objetivo de 9,5 mm (con las tomas en laboratorio de moscas, saltamontes y un cobayo muerto hicimos algunas excepciones). Por eso las personas y los espacios aparecían algo distorsionados. En todas las fases de trabajo tuve que lidiar con mesas de montaje y proyectores poco iluminados. Recién en el estreno en Mannheim me di cuenta de que se veían los rulos ru-

bios de la novia del camarógrafo, que había venido de paseo con nosotros en un pequeño avión que había despegado en Munich (lo necesitábamos para filmar una escena de fumigación con el herbicida de la empresa *DOW-Chemical* que también fabricaba el napalm).

La película fue emitida dos veces por televisión y fue exhibida por tercera vez después de ganar el premio de la revista *Filmkritik*. Thomas Giefer, uno de los ex estudiantes de la escuela de cine, había abierto con otros una distribuidora cinematográfica. Mi película llegó a distintas organizaciones estudiantiles principalmente a través de ellos. En ese tiempo las cosas cambiaron muy rápidamente y unos meses después de la primera proyección la película ya no era considerada torpe o fría.

En esa época se discutían muchas cosas y después de las proyecciones de películas se armaba siempre una discusión sobre cine, en la que una o varias personas se levantaban y reivindicaban el *cine político*. También en los festivales se pronunciaban esas reivindicaciones, preferentemente en un lugar y en un momento donde no estaba previsto. Yo también participaba de los debates en esos sitios y me pronunciaba a favor de que las películas fueran como los volantes, los megáfonos, las pancartas o como nuestras manifestaciones, que interrumpían el curso normal del negocio en locales y cafés. Películas que surgieran claramente de nuestro movimiento de protesta: *nuestras películas* como *nuestras acciones*. Tenían que ser una intervención, una incomodidad, y debían servir de recriminación a la programación usual de cine y televisión. Por fin existían al menos algunas de esas películas, entre las que se contaba *Fuego inextinguible*. Si la pasaban por televisión, había que pensar que al menos por un instante se estaba abriendo un espacio a la protesta que, de otro modo, solo existía en las aulas y en las calles.

Antes de convertirme en un fracaso universitario en la escuela de cine ya había sido un fracaso escolar. Ya antes de haberme escapado de la escuela por primera vez había empezado a leer a

Brecht. Brecht había dado forma al concepto de obra didáctica. Su noción y su práctica del distanciamiento apuntaban a exhibir la acción escénica como una construcción, como un modelo a partir del cual se podía estudiar algo. Brecht, que en esa época todavía no era lectura obligatoria en las escuelas alemanas, hacía de la enseñanza y del aprendizaje un culto. Su obra *La madre* abordaba en detalle la alfabetización de los obreros rusos bajo el régimen zarista. "¡Estudia el abc! No basta, pero/ estúdialo, ¡No te canses!/ ¡Comienza! ¡Tienes que saberlo todo!/ Estás llamado a ser un dirigente." Para mí, este modelo de escuela podía existir junto a la real. Así como había existido un socialismo verdadero a pesar del real. Brecht se convirtió en mi profesor preferido porque también entonaba un son al alcohol y a la noche.

48

A principios de 1969, con Hartmut Bitomsky nos propusimos hacer una serie de películas didácticas sobre economía política. El plan era realizar tres producciones con las que se pudieran explorar los *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política y El capital* de Marx. Las películas no buscarían reemplazar la lectura sino, al contrario, complementarla.

Hasta el fin de la República de Weimar, en el movimiento obrero alemán había existido un gran sistema paralelo de formación, sostenido por el Partido Socialdemócrata y luego también por el Partido Comunista alemán (KPD) y otros partidos radicales, por sindicatos, iglesias, universidades populares y asociaciones. Aproximadamente unos diez mil trabajadores estudiaban materias específicas: historia, política, economía y muchas generales: desde astronomía a literatura, desde geología a nutrición. Nosotros creíamos en la reaparición efectiva de un movimiento de esas características y nuestra herramienta de aprendizaje contribuiría con el resurgimiento de esas grandes universidades populares. Como si nos propusiéramos construir un auto para conseguir la creación de una red vial.

Hartmut ya había leído a Marx, yo casi nada. Leímos durante meses, de día solos, a la noche nos juntábamos y resumíamos

lo leído e intentábamos encontrar ejemplos que pudieran ilustrar la teoría. Valor de uso y valor de cambio, precio y valor, plusvalía absoluta y relativa, caída tendencial de la tasa de ganancia. Nuestra lectura complementaria más importante era Ernest Mandel. También nos encontrábamos regularmente con Wolfgang Lenk, que había estudiado un poco de matemática y podía formalizar el constructo teórico marxiano y reproducirlo de forma sistemática. Convocamos a su vez a una estudiante de pedagogía y psicología, Petra Milhoffer, y leímos muchos textos sobre cibernética y máquinas de aprendizaje programado. Esta expresión hoy ya casi no se usa. En esa época los pedagogos e informáticos recurrían a las ideas sobre interactividad y navegación que venían de la mano del desarrollo de las computadoras, que en esa época todavía no eran algo cotidiano y por eso se diseñaban máquinas propias.

A mediados de 1969 nos invitaron a un albergue juvenil en Dörnberg, cerca de Kassel. Un grupo de unos cuarenta hombres y mujeres, entre ellos muchos de nuestros amigos, estaban pasando ahí sus vacaciones. La casa y la comida eran gratis, también había una pileta de natación. Nosotros habíamos sido invitados como docentes junto con otras personas. Bitomsky, Lenk y yo nos dedicamos durante varias semanas a estudiar durante la mañana a Marx, a la tarde o a la noche transmitíamos lo que acabábamos de aprender o de profundizar. Los participantes del curso mostraban seriedad e interés en nuestras clases. De vez en cuando Bazon Brock, que también estaba ahí como docente, intentaba molestar. Al transmitir lo que acabábamos de aprender de forma casi inmediata, tratábamos el conocimiento como algo que nos pertenecía a todos. El conocimiento no debía ser propiedad privada. Es probable que nuestro rol de jóvenes docentes también tuviera un cierto grado de pretensión.

El título que le pusimos a la primera película de la serie fue *La división de todos los días*. La jornada laboral comprende dos instancias: en la primera los obreros cumplen con el trabajo neces-

rio para su subsistencia y para la obtención del material de trabajo que reemplaza a las materias primas y a los productos semimanufacturados. En la segunda instancia se produce la plusvalía. Concebimos una serie de tres películas, cada una de diez minutos. El primer film se ocupa de la explotación no capitalista, de la esclavitud, del artesanado y del trabajo doméstico. El segundo film aborda la explotación capitalista. El título de la tercera película sería *El capitalismo es progresivo*. Probablemente nos resultó demasiado fácil provocar con este proyecto. En nuestras películas representaríamos con tres ejemplos el argumento de Marx respecto del modo en que el capitalismo avanzado crea las condiciones para su abolición o superación, según el *Manifiesto Comunista*. Antes y después de cada film se debatiría lo visto y lo escuchado (y lo leído, ya que había muchos títulos intermedios) con los estudiantes. Para dar un ejemplo de cómo utilizar nuestro material organizamos una clase y la filmamos. Primero intentamos con un

50 grupo de aprendices de oficios, pero casi no quisieron hablar. También obtuvimos todo tipo de resistencia de un grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad Técnica de Berlín que se autodenominaba *Rote Zelle Bau* [Célula Roja de Arquitectura]. Yo actuaba de profesor y mi tarea consistía en lograr que los alumnos comprendieran y reprodujeran un contenido bien definido. Solo faltaba entregar un certificado al final.

A Wim Wenders le gustó la extensa roma en la que se muestra a los comerciantes de esclavos en una terraza haciendo bailar a un esclavo, representado por un estudiante tailandés, y nos dio muchos puntos en *Filmkritik* por esta escena. En la película también había escenas completamente toscas, tomas cuya existencia se justificaba únicamente porque estaban en el guión, como la de la mujer trabajando en una máquina, que aparecía incluso varias veces porque nos servía de trasfondo para un cálculo de plusvalía.

Había que agradecerle a Helke Sander, y a su contacto con unos abogados, que un tribunal dictaminara que nuestra expulsión de

la escuela de cine había sido injustificada. Para evitar un extenso proceso legal con desenlace incierto, la dirección del instituto nos ofreció una indemnización. Los estudiantes del primer año recibirían 15.000 marcos, casi lo mismo que habría costado su película final para recibirse. Aceptamos y, además, recibimos un documento donde constaba que habíamos concluido con éxito nuestros estudios. Jamás tuve que mostrar ese diploma en ningún lado.

El dinero de la indemnización no dañó nuestra fama. En 1970, unos estudiantes de la Academia de Arte de Stuttgart quisieron tenerme como docente y consiguieron mi nombramiento. Yo, que había sido expulsado dos veces de la escuela y felizmente reincorporado en ambas ocasiones, de pronto era profesor universitario.

En ese tiempo no existía el video y yo solo lograba conseguir muy de vez en cuando una copia en 16 mm para mostrarles a los alumnos. Enseñaba lo que había aprendido en los últimos dos años. Crítica e historia de las máquinas de aprendizaje programado. Fundamentos de la cibernética. Teorías didácticas y textos críticos al respecto. Me acuerdo que abordé en detalle el muy remoto tema de la teoría de los colores de Josef Albers, solo porque en uno de los libros que había leído para recolectar mis primeros conocimientos de didáctica había una crítica a su procedimiento. Friedrich Knilli, de la Universidad Técnica de Berlín, había publicado un número de la revista *Sprache im technischen Zeitalter* [El lenguaje en la era técnica] con textos de semiótica cinematográfica. Estudiamos en detalle cada uno de los textos de esa antología e ilustramos en detalle, sobre todo, la teoría de los sintagmas de Christian Metz. Ahí me di cuenta de que los estudiantes no tenían la más mínima formación en cine. Salvo muy contadas excepciones, nunca habían escuchado siquiera los nombres de Eisenstein, Hitchcock o Welles.

Al poco tiempo también me di cuenta de que no podía pedirles que hicieran nada. No habían aprendido a estudiar un texto por su cuenta, muchos solo iban a la universidad cuando estaba yo, algunos ni siquiera salían de la cama si no había un programa

que los motivara especialmente. Yo iba solo una semana por mes. En nuestros encuentros era común encontrar sobre la mesa galletas de hachís horneadas con amor por los estudiantes.

Unos meses después la atmósfera cambió radicalmente. Algunos de los líderes del grupo se habían hecho maoístas. No entendían lo fáustico en *El ciudadano y* preguntaban: ¿la película está a favor o en contra de Cañe? Traían películas chinas animadas que admiraban, películas educativas. Me acuerdo de una sobre la prevención de accidentes. Ya no había más galletas ni risitas.

La división de todos los días se exhibió en el festival de Oberhausen en 1970. Mostramos solo el film didáctico, no la versión donde yo aparecía de docente frente a la *Célula Roja de Arquitectura*. Esa versión fue emitida poco después por el canal WDRIII, que también había subsidiado la producción del film. No recuerdo ni un solo grupo que pidiera la película didáctica para organizar una formación en economía. En su lugar, sí me acuerdo que nos invitaron a proyectar nuestro trabajo en el cineclub de los realizadores de los estudios Bavaria en Múnich. Por la noche, después de la función, nos fuimos juntos a un bar, nos pagaron unas copas y se quejaron de no poder hacer nada político. Nosotros dijimos que las películas hechas en estudio nos parecían progresivas. Reinhardt Hauff contó con cierta melancolía que él incluso ya había filmado en un estudio con un lago artificial, pero que le interesaba otra cosa.

52

Mientras tanto yo me había llevado de la biblioteca un libro de Kurt Hirche, *Chistes pardos y chistes rojos (Der 'braune' und der 'rote' Witz)*, con la esperanza de que se me ocurriera otra idea como la de la aspiradora y la ametralladora, pero no había tenido éxito. Cada vez que bajaba a la calle por la escalera de nuestro edificio y salía a la Grunewaldstrasse, me ponía a pensar de nuevo en la película que me dejaría incorporar la caída desde la puerta del segundo piso. Nosotros vivíamos en el tercer piso, abajo se encontraba uno de los primeros jardines de infantes alternativos. Un día escuché en la escalera la conversación de una pareja sobre qué iban

a contestar si les preguntaban por qué organización política se habían decidido. La mujer proponía ganar tiempo diciendo que todavía estaban interiorizándose en el tema.

Como en el libro de Hirche, tenían que enfrentarse con astucia al terrorismo ideológico de los otros padres, que también eran sus compañeros de militancia. Ahora correspondía organizarse, como habían hecho algunos líderes entre mis estudiantes en Stuttgart. Pero, obviamente, en Berlín Occidental el abanico de posibilidades de grupos y partidos era mucho mayor que en Stuttgart. Hasta había varios partidos con el mismo nombre. Las ideas debían ser firmes. Si alguien se daba cuenta de algo categórico era necesario transmitirlo de forma inmediata a sus compañeros. Esa postura no estaba tan alejada de nuestra práctica que proponía enseñar hoy lo que habíamos aprendido ayer.

La policía venía a cada rato al edificio de la calle Grunewaldstrasse, también porque era la dirección registrada de Holger Meins que, entretanto, se había unido a la RAF.³ Mucho después de que tuviera una orden de captura en todo el país, todavía le seguía llegando el periódico *Süddeutsche Zeitung* el cartero escribía en el margen del diario en lápiz "Meins G. 88". Yo escondía el cannabis en nuestro departamento con mucho cuidado, a veces con tanto esmero que después no lo volvía a encontrar y aparecía recién unos meses después, por casualidad. No lo hacía solo por las visitas constantes de la policía: lo escondía de mí mismo, así como había escondido en mí mismo y de mí mismo las ideas para la película *Fuego inextinguible* y las había vuelto a encontrar así como por azar.

Para la segunda parte de nuestro trabajo sobre economía, que se llamó *Un asunto que se entiende (15 veces)* [*Eine Sache, die sich*

3. Rote Armee Fraktion [Facción del Ejército Rojo] (1970-1998): organización de izquierda radical que cometía acciones armadas contra objetivos identificados como fascistas. [N. de la t.]

versteht (15mal)], pedimos financiamiento oficial. Para algunos críticos de cine, funcionarios cinematográficos y productores seguíamos siendo autores que, si bien llevaban adelante un proyecto un tanto desacertado, aún entraban en la categoría de representantes de la protesta. Nos dieron el dinero que habíamos solicitado. Era tanto que hasta pudimos guardar un poco para otro proyecto y realizamos primero tres películas de diez minutos de duración para una suerte de manual introductorio al lenguaje cinematográfico, cuyo título provisorio fue *Aviiko* —un acrónimo de *Audio-visuelle Kommunikation*. Filmamos en color, que en esa época era más caro que en blanco y negro, utilizamos actores y muchísimas locaciones. También llegamos a editar dos de los tres spots filmados, pero no a mezclarlos ni a copiarlos.

En la segunda película sobre economía nos desviamos de nuestra rigurosidad didáctica, la película fue concebida como un film en sí mismo y ya no queríamos imponer qué había que aprender de cada parte ni cómo había que enseñarlo. El despliegue de esta producción fue grande, nos agotamos por completo. Todas las mañanas antes de empezar a filmar pasábamos horas cargando y descargando material. Una vez filmamos un banquete romano en un cuartel desmantelado (dos romanos dialogaban mientras tanto sobre economía), ya no recuerdo por qué no habíamos retomado como Marx el discurso griego.

"Los dos romanos no logran descubrir lo común entre las mercancías. Ellos no trabajan. Lo que llega a sus mesas no son mercancías, sino valores de uso, riquezas. [...] Marx escribe que Aristóteles no pudo hallar el principio a partir del cual funciona el intercambio de mercancías."

Después de los romanos, la cámara debía trasladarse sin cortes a la habitación contigua, donde negociaban un herrero y un campesino. "Las mercancías son el resultado del trabajo privado. El herrero y el campesino comparan las horas de trabajo gastadas." (Extraído del boletín informativo del *Forum des jungen Films* [Foro del cine joven], de Hartmut Bitomsky y Harun Farocki).

Para esta escena doble habíamos querido conseguir una palmera y un burro enano, pero la gente del equipo consiguió un palmera enana, que parecía una planta de interior, y un burro enorme que no estaba muy predispuesto a ser empujado escaleras arriba hasta el tercer piso y escaleras abajo, mucho menos. En la

Universidad Técnica yo había visto un simulador de manejo: unas tasas y unas señalizaciones viales pegadas sobre una cinta giratoria; cuando la cinta giraba en dirección a una cámara parecía que se recorría una ciudad de juguete. Nosotros hicimos que dos estudiantes montaran una estructura similar, pero en lugar de casas había unos paquetes con mercaderías que se dirigían a la cámara. Filmamos la imagen y la usamos de fondo en un estudio. Vista a través del parabrisas de un auto, el resultado sería un vehículo atravesando un paisaje de bienes de consumo. Hicimos la escena del fondo en el estudio de la escuela de cine, aunque en esa época teníamos prohibido el ingreso. Esperamos el momento oportuno, montamos unas tablas y subimos un pequeño automóvil empujándolo sobre una rampa aproximadamente un metro y medio hasta la puerta del estudio. Sacamos rápido las tablas y cerramos la puerta: el portero, sentado en una casilla a unos veinte metros de distancia, solo tenía que darse vuelta una vez y nuestro golpe maestro se habría convertido en un fracaso.

55

Logramos robar una escena técnicamente compleja, pero no prestamos demasiada atención a lo central del asunto: el diseño del mundo de las mercancías. Ni siquiera nos ocupamos de conseguir un escenógrafo para el armado. Vivíamos en la época del auge del arte pop y enrolamos a dos artesanos aficionados que jamás habían reflexionado sobre este tipo de arte representativo, probablemente ni siquiera sabían de lo que hablábamos. En el automóvil metido de contrabando en el estudio había dos actores, los filmamos desde atrás. Hartmut decía después que en un caso así Godard habría elegido algunas otras tomas y que habría mostrado de costado el auto quieto en el estudio. Al menos pensábamos en Godard.

Hartmut también decía que era "poco materialista" que hiciéramos que un desocupado actuara de extra durante toda una secuencia. Algunas escenas de época de la película parecen salidas de la televisión, como cuando los jefes, para pascuas, juntan un par de marcos e invitan a un grupo de gente a pasearse en trajes históricos por un castillo.

Un asunto que se entiende (15 veces) se proyectó por primera vez en 1971 en el Foro del cine joven de Berlín. El rechazo del público y de la prensa fue muy fuerte. "El curso rápido de economía política propuesto es muy elemental y, además, demasiado caricaturesco como para ser aceptable como película didáctica. (...) Incluso en los pasajes 'más serios', el esfuerzo por ser ilustrativo se transforma en una moraleja primitiva. Hasta aparecen los antiguos romanos en sus lechos, para que al espectador le quede claro cuándo es justo el intercambio de mercancías." ("Un asunto que se entiende", *Der Abend*, Berlín, 26/05/71).

56

Tampoco las organizaciones estudiantiles ni los locales de proyección independientes, que habían ido aumentando con el tiempo, exhibieron mucho el film, lo que también tenía que ver con que el fraccionamiento entre los grupos cada vez era más extremo. Los partidos no podían aprobar nuestra película porque no había sido una idea de las comisiones correspondientes ni era una producción de sus propios miembros. Para los que rechazaban cualquier tipo de dogma, el film seguía siendo muy dogmático. Abandonamos el proyecto y nunca filmamos la tercera película para una formación marxista.

"Probablemente solo pueda comprobarse si se ha logrado la transformación de teoría en material didáctico cinematográfico considerando la aspiración propia del film, pensado como un proyecto con un destinatario determinado. Pero las imágenes y las escenas representadas no siempre logran vincularse de forma convincente con las tesis sostenidas y deberá comprobarse en la práctica en qué medida esta discrepancia puede resolverse en las dis-

ciones con los grupos destinatarios. En comparación con los films anteriores, la ruptura del ascetismo didáctico mediante la incorporación de una nueva técnicas de citas, que apuesta a la experiencia cinematográfica de los espectadores, demuestra un cierto avance." (Gertrud Koch, "El público como presa. Sobre las tramos de cine del *Experimenta*", *Frankfurter Rundschau*, 07/06/71).

Una vez leí que la mujer de Kurt Schwitters transportaba un día en Hannover una obra de arte de su marido en un tranvía.

Cuando la gente le preguntaba qué estaba llevando, para no tener que decir que era una pieza artística respondía que era algo que había hecho su marido para sus hijos. A mí también me resultaba difícil explicar qué tipo de películas hacía si la pregunta venía de alguien que nunca había estado en una marcha agitando una bandera roja. Creo que muchas personas dieron vida a muchos partidos y a sus respectivas organizaciones juveniles, de estudiantes, de ciudadanos progresistas, para estar siempre rodeados de un ambiente familiar, para que no pudiera aparecer ninguna pregunta en un tranvía ante cuya respuesta se esperara una reacción enemiga o de rechazo, reacción que tendría posiblemente como consecuencia la duda sobre los propios ideales.

Hartmut Bitomsky y yo también habíamos intentado crear en torno nuestro una organización de masas para realizadores de películas didácticas, reclutando a esos estudiantes de arte a los que la universidad no conseguía sacar de la cama. Habíamos querido despertar su compromiso con una reivindicación como: *hacer del cine una ciencia —politizar la ciencia*. Antes del congreso sobre Vietnam, Rudi Dutschke⁴ había dicho que nos poníamos en contra de toda la opinión pública con nuestra intervención por la victoria del vietcong y que teníamos que ser conscientes de lo que eso implicaba. Una rebelión no

4. Emblemático líder del movimiento estudiantil alemán de los años sesenta. [N. de la E.]

es algo fácil, los que desechan el orden establecido pueden verse fácilmente tentados a tratar de construir uno nuevo, incluso más estricto. Eso parece ser cierto para los criminales y los artistas y también lo fue para el movimiento de protesta de 1968. Probablemente también fuera cierto en nuestro caso. Tanto Hartmut Bitomsky en *Johnson & Co.* y yo en *Fuego inextinguible* mostrábamos estudiantes y armas. Ante un juez eso no probaría nada, pero una interpretación podría ser que nos autoexigíamos tomar las armas. Un arma real o una simbólica.

Seguimos un tiempo más con el proyecto de introducción al lenguaje audiovisual. El clima nos parecía favorable. "Como hemos aprendido el lenguaje del cine sin darnos cuenta, muchos no saben que es algo que debió ser aprendido. Ver y entender las imágenes se considera una cosa natural. [...] Farocki/Bitomsky, que han elegido ejemplos bien simples y evidentes para su serie teórico-mediática, logran alcanzar con sus ejemplos un nivel muy avanzado de comunicación." ("El lenguaje de las imágenes. Un proyecto de los realizadores Farocki y Bitomsky sobre la escuela de la mirada", Werner Kliess, *Die Zeit*, 27/11/1970).

En esa época, muchas de las escuelas y universidades de cine que había en Alemania Occidental crecieron y se abrieron otras nuevas. También se amplió la programación televisiva y se contrató gente joven, entre ellos varios que hasta hacía poco seguían organizados en células rojas. Nuestro proyecto recibió mucha aceptación, muchas veces escuchábamos que el espectador común de cine era un analfabeto cinematográfico. Aunque eso fuera cierto, nuestro programa, que preveía la realización de una serie completa de diez capítulos con algunas menciones generales sobre la teoría de los signos y la semiótica cinematográfica, no podría haber cambiado demasiado la situación. Werner Dütsch del canal **WDR** objetaba con frecuencia que tendríamos que trabajar con fragmentos de películas. Pero nosotros queríamos filmar por nuestra cuenta las escenas que necesitábamos para sacar conclusiones, por lo que teníamos que construirlas para que tuvieran el valor de ejem-

plo exacto que requeríamos: como los profesores de idiomas, que construyen frases que no sirven más que para ilustrar determinadas reglas gramaticales.

Queríamos filmar a toda costa algo como el cine de ficción, con mujeres lindas, autos y revólveres. Ya durante la producción de *Un asunto que se entiende (15 veces)* habíamos planificado episodios que parecían tomados del cine narrativo. Eso tampoco era materialista, ya que ni teníamos los medios necesarios (el dinero, el contacto con actores y técnicos) ni la experiencia. Probablemente pensábamos que podíamos aprender el arte del cine narrativo en cursos rápidos como habíamos hecho con Marx. Por nuestra ignorancia, sin embargo, no fuimos juzgados por ningún tribunal secreto revolucionario, ni fusilados y arrojados a una fosa llena de cal. Solo nos tuvimos que saltar un par de rondas en el *Monopoly* de la industria cultural.

FILMKRITIK*

El primer número de la revista *Filmkritik* se publicó en enero de 1957, tenía dieciséis páginas, costaba cuarenta centavos y se titulaba *Informaciones actuales para los amigos del cine*. En la primera oración se mencionaba a Walter Benjamin. El segundo número incluyó un fragmento de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. La edición estaba en manos de Enno Patalas; hay un documento en el que Adorno lo autoriza a designarse como su discípulo, aunque no lo fuera en sentido estricto.

En la Alemania Occidental de 1957 el cine ya no tenía nada que ver con Jutzi, Lang, Murnau, Pabst o von Sternberg, ni los textos sobre cine tenían que ver con Eisner o Kracauer. Casi nadie recordaba esos nombres, por lo que a *Filmkritik* le tocaba la tarea de volver a deletrearlos para el público no familiarizado. En un comienzo, las revistas de arte y literatura también habían tenido que recuperar la conexión perdida con el mundo después de Hitler, pero ya habí-

61

* Este artículo fue escrito para la muestra *Fate of Alien Modes*, de Constanze Ruhm (ed.), Seccession, 2003.

an empezado en 1945. En 1957, cuando apareció *Filmkritik*, en Alemania existía una industria cinematográfica con tanta confianza en sí misma como la automotriz, pero que no conseguía alcanzar el éxito internacional con la producción masiva de un "escarabajo" como el de Volkswagen o de una obra de arte como el Porsche.

Probablemente, la palabra "Filmfreund" ["amigo del cine"] sea una adaptación al alemán de la noción de *cinéphile* [cinefilia]. En los años veinte había tenido lugar en Berlín una unión interesante entre los intelectuales y el cine, algo similar a lo ocurrido en París, donde Cocteau, Man Ray o Léger también habían filmado películas. Brecht hacía cine, Moholy-Nagy también, y Ruttmann era pintor antes de filmar *Berlín: sinfonía de una gran ciudad*. Quizás sea más relevante que Döblin incorporara en su escritura técnicas de narración cinematográficas o que quisiera aprender algo del cine. En esa época, los escritores y los intelectuales consideraban el cine un evento *kitsch*, como por ejemplo Wolfgang Koeppen en su novela de posguerra *Palomas en la hierba*. En el libro, el cine representa la evasión de la realidad y la industria del cine encarna la decadencia. En su papel de defensor de la nueva Escuela de Viena, tampoco Adorno tenía una muy buena opinión sobre el cine y consideraba que compartía el espíritu de la opereta.

Filmkritik no quería convertirse bajo ninguna circunstancia en un espacio de publicidad de la industria cinematográfica. También se oponía a una crítica de arte de folletín que se dedicara a registrar ocurrencias e impresiones, ya que se trataba en realidad de "identificar estructuras".

Filmkritik quería transmitir algo, la amistad o el amor por el cine, sin que se sintiera realmente su falta. Lo hacía con rigor y con poco entusiasmo, como si fuera una obligación. En sus primeros años la revista fue un poco adoctrinadora, entendía las películas siguiendo un esquema muy limitado, interpretando el comportamiento de los personajes como si se tratara de una fábula con moraleja. Cuando revelaba algo oculto en un film utilizaba el tono de la psicología escolar. Pero también tenía en su interior el poder

de transformarse y tuvo el poder de crear los conceptos que sirvieron para criticar su praxis temprana. En los siguientes diez, doce años, *Filmkritik* creció y cambió, en general con cierta estabilidad, a veces a grandes saltos, y siempre estuvo adelantada a sus lectores, entre los que también estaba yo.

En un principio, fue la *nouvelle vague* la que inspiró este giro, esa proximidad especial entre lo cotidiano y el arte que proponía como programática. Una película como *Vivir su vida* servía para ver cuán cerca pueden estar entre sí el documental, la poesía de las novelas baratas, el esencialismo, la moda, el culto al estrellato, la filosofía. Por la influencia de la *nouvelle vague* también se realizó una revisión del cine norteamericano, que hasta ese momento había sido rechazado por motivos políticos.

Los autores de *Filmkritik* llegaron al cine en su mayoría desde los libros y no desde la música, no vivieron la revolución pop con Elvis sino, más bien, recién con Warhol. Muchos de los colaboradores de los primeros años de la revista la abandonaron a mediados de la década del sesenta, como Ulrich Gregor, que había escrito una historia del cine con Paralas (y más tarde la continuó). También fundó en Berlín la sala de cine alternativo *Arsenal* y creó el *Forum*, la sección de la *Berlinale* para el cine independiente que dirigió durante treinta años.

Hay que subrayar que Frieda Grafe y Enno Patalas, ambos integrantes de la revista desde sus comienzos, estuvieron a favor de la renovación. Frieda Grafe allanó el camino hacia los formalistas rusos y rechazó con rigurosidad la corriente semiótica proveniente de Francia e Italia, que a fines de los años sesenta proclamaba a la cinematografía y la lingüística como ciencias exactas.

Filmkritik llegó a ser en ocasiones, después de 1968, tan carnavalesca como *Cahiers du Cinéma* en aquella época. Un texto debía surgir del interés vivo de un autor y no debía derivar, bajo ningún punto de vista, de una utilidad: se trataba justamente de derribar aquella noción que sostenía que la industria cultural debía cumplir una función. Así fue como aparecieron trabajos contun-

dentescómo los de Helmut Färber, Uwe Nettelbeck, Gerhard Theuring, Wim Wenders, que no comentan películas sino que pueden servir, más bien, de modelos para el cine.

Filmkritik tuvo éxito, y lo que había anunciado se cumplió: se crearon escuelas de cine, salas de cines comunales y museos, la televisión abrió un espacio para programas de cinematecas y coproducciones cinematográficas que habían sido imposibles hasta el momento, también gracias a los subsidios para la promoción del cine. Todo eso ya existía cuando el grupo del que formaba parte se hizo cargo de la publicación en 1974. La revista cayó en nuestras manos como un legado. Nosotros creíamos que había espacio todavía para mucho más. En los diez años en que participé de la revista, aproximadamente unos mil autores hicieron su primera película en Alemania, pero me acuerdo solo de uno que quisiera articular su praxis cinematográfica con una praxis de la escritura.

Tuvimos que dejar de publicar la revista en 1984 y no encontramos a nadie que quisiera continuarla. Eso da cuenta de nuestra mayor incapacidad.

UNA DIVA CON ANTEOJOS*

La primera vez que vi a Fassbinder fue como actor, en un festival en 1969. No necesitaba temer ni siquiera a la muerte, pronto el mundo cambiaría y tendría por delante una nueva vida. Todo lo que me encontraba viviendo era solo algo previo, como la niñez solo había sido una etapa anterior. En una reunión de padres del jardín de infantes de nuestras hijas, un padre, que a la vez era compañero de militancia, dijo que había que reconocerle a la policía una cierta función de mantenimiento del orden: por ejemplo, que ayudara a los niños a cruzar la calle. Había que saber diferenciar entre orden necesario y represión.

65

Mientras Godard, después de los acontecimientos de 1968, nunca volvió a las películas que había hecho hasta el momento con muchísimo éxito, Fassbinder amoldó en seguida sus films a lo que todo el mundo entiende por cine. Abandonó los planos secuencia y volvió a centrarse principalmente en la interacción de los actores. La cámara-

* Este artículo, con el título original "Diva mit Brille", fue publicado en la revista *Trafic* N° 55, en otoño de 2005.

ra no se movía con independencia en los escenarios, filmaba a los actores desde varias perspectivas para producir material para el montaje y enfatizar la representación actoral a través de la edición. También Wenders decepcionó al elegir el recurso narrativo del plano-contraplano en su primera película importante (*El miedo del arquero al tiro penal*). Para mí eso fue una traición a la revolución. Quedaba claro que la gente no quería ocuparse de solucionar sus propios problemas y le devolvía el uniforme y las armas a una policía que anteriormente habían cuestionado de manera radical. Pronto volveríamos a tener un ejército, con un nombre un poco diferente al anterior.

66

Cuando intentaba explicarle a un amigo o a un compañero de militancia que existía una relación entre la forma del cine y la política, mi intención no llegaba muy lejos. A nadie le importaba el modo de narrar de una película, la elección de las tomas, mientras que en la música el sonido significa tanto, incluso todo. Muchos de los que habían ejercitado sus facultades lingüísticas con Adorno, se ocupaban todo el día con palabras y a la noche utilizaban el cine o la televisión para distraerse. Del mismo modo que los obreros de una fábrica quedan tan agotados tras la jornada laboral que lo único que pueden hacer a la noche es consumir trivialidades, quedaban tan cansados del pensamiento y el lenguaje político ("esfuerzo del concepto") que lo único que podían hacer después era mirar un western italiano ("subestimación de la imagen"). Ni se les hubiera ocurrido preguntarme qué pasaba con el plano-contraplano en los directores americanos que yo admiraba. Mi respuesta podría haber sido: tanto Godard como Straub hacían referencia a Hawks o a Ford, pero realizaban películas que a primera vista no tenían nada que ver con ellos. Lo importante era la esencia, no la sintaxis. Yo había tomado la lista de nombres canónicos de los autores de la *nouvelle vague* y también intentaba transformar a los americanos en algo completamente diferente cuando los miraba. Tenía tan poco en cuenta el mensaje manifiesto que no prestaba atención alguna a las palabras, ni observaba la expresión de los actores, sino más bien el espacio creado entre las figuras cinematográficas.

Lo que me había atraído al principio de Fassbinder era que invitara a los Straub a trabajar en su teatro y que luego ellos lo dejaran actuar en la obra que montaron e incorporaron en su película. En *El amor es más frío que la muerte*, Fassbinder cita una secuencia de la película de los Straub *El novio, el comediante y el proxeneta*, un maravilloso y extenso *travelling* por una calle de la zona roja que, sin embargo, no expone a las prostitutas, y en la mitad del plano comienza a sonar una música de Bach. El efecto que se alcanza es fuerte. Pasolini también había usado a Bach para relacionar a los seres explotados de hoy con el calvario de Jesús,

él también había incorporado la música en la mitad de la escena para que se percibiera la arbitrariedad del montaje. En la escena de los Straub se agregaba que la película comenzaba en un escenario con actores, luego cambiaba el registro y se saltaba a una calle real, sin actores. A través de este desplazamiento paralelo, la relación

entre los explotados y el hijo de dios aparece claramente como una construcción, un ejercicio geométrico que ansia a la vez la verdad y la belleza. En *Katzelmacher* había algunos actores de *El novio...* y una referencia a Godard. Una mujer le devuelve a otra unos folletines y lee en voz alta un pasaje particularmente bello. Se trata del mismo pasaje de *Vivir su vida* que lee una compañera de Nana en el local de discos: "Su mirada se dirigía al cielo turquesa, saturado de estrellas, cuando se volvió hacia mí. 'Todo en usted delata una vida intensa. Lógicamente, usted debería...'

Yo lo interrumpí: 'Usted le atribuye a la lógica demasiada importancia e influencia'".

Katzelmacher se compone únicamente de planos secuencia. No hay ni un primer plano ni un solo plano general. La cámara no se mueve, salvo una excepción. Seis veces distintas parejas cruzan un amplio patio, la cámara los enfoca y acompaña su movimiento retrocediendo, en estos *travellings* suena una música de piano, la única música de la película. Estas tomas finalizan de forma tan abrupta que a veces no llega a terminar de sonar la última nota.

Son una suerte de estribillo que demuestra, sobre todo, que tampoco hay un movimiento real en las estrofas. Creo que hasta ese momento no había existido nunca en el cine esa figura narrativa, un *travelling* recurrente y tan formalizado. El sol siempre brilla, como si la película hubiera sido filmada en un único día soleado. Se muestran hombres y mujeres de algunas casas vecinas, unas más nuevas que otras, aparentemente no muy distantes entre sí. Se juntan en un patio, en hilera sobre una baranda que frena el acceso a un sótano, apoyados o sentados encima o debajo de la misma. Pareciera que aprovechan cualquier oportunidad para pasar ahí las horas, como los jóvenes que no quieren quedarse en la casa con los padres. En sus casas, sin embargo, viven solos o en pareja, sin padres y sin hijos. Se reúnen también siempre en un bar. Cuando están juntos, todos dicen frases cortas en un dialecto bávaro artificial, frases extrañas que incluyen giros como la doble negación. Casi nunca hablan de algo concreto, en su presencia hasta lo concreto suena como una máxima. Todo el tiempo están diciendo algún proverbio. Los hombres son más bien toscos y parecen gánsters o proxenetas. Las mujeres se desviven por los hombres y por estar lindas y se visten con unas minifaldas muy cortas. Una de las mujeres tiene un cierto patrimonio y se considera mejor que los demás. La decoración de los escenarios es escasa, en general las paredes blancas están vacías. La cámara siempre está ubicada de frente y mirando hacia la pared del fondo, como en los inicios de la cinematografía. Incluso hay una escena que transcurre dentro de un auto en la que el vehículo no se mueve en lo más mínimo, lo que resulta todavía más artificial que un sillón o una mesa de un bar filmada de frente. Katzelmacher, interpretado por Fassbinder, es un trabajador inmigrante griego: los alemanes dicen "trabajador extranjero", como en la guerra, y durante bastante tiempo piensan que es italiano. Siempre lo están criticando, en eso todos coinciden sin que cesen las hostilidades entre ellos. Lo critican pero igual lo invitan a tomar una cerveza, algo que él no entiende o no quiere entender. En cierta ocasión, la mujer que le alquila la ha-

bitación entra con su marido y con el "griego de Grecia" al bar y el grupo los devuelve a la calle. Y una vez que Katzelmacher cruza el patio cuando solo hay hombres, lo atacan y lo golpean. Pero eso no hace que se vaya. La dueña de la habitación tampoco lo echa, ya que recibe ciento cincuenta marcos por un cuarto que él debe compartir con su marido. Esa cuestión es decisiva: que se le pueda sacar tanto dinero al trabajador extranjero comprueba su utilidad para la "economía alemana".

Katzelmacher también tiene una historia amorosa con la mujer interpretada por Hanna Schygulla. En una ocasión se sientan juntos en un banco y la escena parece salida de una película de Stroheim. La luz del sol transforma los árboles de la plaza en un bosque encantado. *Katzelmacher* es más política que la mayoría de las películas de la época, justamente porque se construye a partir de un grupo y no de un individuo o una pareja. Todo el barrio forma un conjunto y por eso no se puede separar el afecto por el trabajador extranjero de la golpiza que se le propina.

69

Vi *El por qué de la locura del señor R.* por televisión, en blanco y negro, ya que en esa época todavía no teníamos televisor color. También conocía las películas de Rohmer únicamente por las reproducciones en blanco y negro de la televisión, así que los objetos y los contornos de las figuras eran más definidos y una mirada en dirección a los árboles (en *La coleccionista*) era tan eficaz como

el primer plano de un revólver en una película de gánsters. R. es un tipo conformista, al inicio del film se lo ve salir con sus compañeros de trabajo por la puerta de atrás de un edificio de Múnich, la cámara en mano los adelanta. Sus compañeros cuentan chistes y R. guarda silencio. Cuando llegan a la esquina, doblan y se les cruza en el camino un auto que en seguida da marcha atrás y se va. En ese momento queda en evidencia que el auto no formaba parte de la toma y que había entrado por casualidad, para dar la vuelta. Una toma por la que no se paga, que no se hace de manera oficial con autorización de la policía y cortando la calle, se denomina en

el medio una "toma robada". Todas las escenas en la película sobre el señor R. parecen robadas. El film sostiene explícitamente que su tema son las personas comunes y corrientes en situaciones completamente normales. Pero R. y los que lo rodean, su familia, sus amigos, sus compañeros de trabajo, parecen haberse infiltrado en la imagen. Cuando van en auto uno espera en seguida que los pare la policía y cuando van al bar tendría que aparecer la dueña y echarlos a la calle.

La película pretende relatar, y afirma que lo hace, el sometimiento cotidiano a la presión de adaptación que sufre la gente común en Alemania Occidental. Pero no tiene credibilidad. Kurt Raab, el actor principal, parece disfrazado, tiene puesto un traje como para ir a confirmarse y parece que lo hubiera peinado la madre. Claramente, los actores no tienen ninguna experiencia con la vida adulta que están representando y denunciando.

70 Una secuencia que me gustó mucho cuando la vi en ese momento se desarrolla en el lugar de trabajo de R., la cámara se aparta de él y muestra a sus compañeros. Una mujer escribe a máquina, el ruido de las teclas acompaña toda la escena en la que nadie habla. Hay un dibujante de planos que prepara con gran meticulosidad sus instrumentos de trabajo y luego dibuja unos árboles junto a un edificio. Se trata de la representación de un gran complejo de viviendas, y lo que la película seguramente también intenta representar es cómo el trabajo esclavo del dibujante se prolonga en la esclavitud de la vida en esos edificios. La vida en esos espacios rectangulares está reglamentada por una obsesión por el orden y solo puede ser absolutamente igual en todos sus rincones. Pero una cámara de cine también captura todas las imágenes concebibles o imaginables siempre dentro de un mismo encuadre rectangular. La película se rebela contra este falso orden filmando errantes planos secuencia cámara en mano y actuando como si no tuviera ningún objetivo definido. En realidad, todas las escenas de esta película podrían servir para obtener una imagen de R. y de su entorno, pero en la práctica la película no se anima a decir lo que se había propuesto. Empieza algo y luego se arrepiente.

En esa época yo creía que todo debía cambiar radicalmente, por lo menos en el cine. Claro que a comienzos de los años setenta ya existían películas que intentaban introducir posturas políticas en el lenguaje corriente del cine. Típico de una estrategia entrista, que las figuras cinematográficas dijeran o hicieran cosas avanzadas mientras la película formalmente seguía siendo igual que cualquier otra.

Cuando me paraba a la mañana ante la entrada de una fábrica, volantes en mano (en general iba a alguno de los talleres eléctricos de Berlín), casi ninguna de las mujeres aceptaba siquiera uno de los volantes. Así que no podíamos enterarnos si ellas (la mayor parte de la mano de obra no calificada y especializada eran mujeres) no podían o no querían tener algo que ver con palabras como "alienación", "desublimación", "caída tendencial de la tasa de ganancia". Por eso decidimos reescribir los volantes, traducirlos al lenguaje de la supuesta experiencia cotidiana de las trabajadoras fabriles. Las nuevas películas políticas me parecían iguales a esta reformulación. Como los ejemplos que da el maestro en la escuela: problemas de aritmética adornados. Las figuras de la película conversaban y actuaban para que el contenido de la lección no se tornara aburrido. También se ponía en boca de los personajes una posición clasista o feminista, para que al menos en el cine se hablara como nos hubiera gustado que fuera en la vida real.

La película sobre el señor R. me debe haber gustado ya en ese momento porque Fassbinder no buscaba forzar la reconciliación del cine convencional con la nueva política. Con su serie para televisión *Ocho horas no hacen un día* se acercó bastante a esta falsa reconciliación. La serie en cuestión trata de probar constantemente que los trabajadores o las amas de casa también pueden ser héroes de cine o televisión. Cuando afirman sus derechos y hablan de cambios usan la misma forma con la que las figuras de *Katzelmacher* expresan su resentimiento. Sus opiniones son fervorosas. El recurso que usaba Fassbinder en las conversaciones en la fábrica, al pasar de un obrero a otro con unos rápidos paneos, no

solo me parecía horrible, sino que también demostraba una cierta desorientación resuelta de forma ofensiva. Los trabajadores se avisaban cosas de una máquina a la otra, como se hace de mesa en mesa en los bares. Así se comparaban las máquinas con las mesas de un bar y se ignoraba, precisamente, que son las máquinas las que ponen en relación entre sí a los obreros, que en realidad quedan tan separados por el trabajo que unos diálogos breves no pueden superar tan fácilmente ese abismo.

Cuando nos parábamos frente a una fábrica, volantes en mano, las obreras no querían tener nada que ver con nosotros pero las mujeres de las oficinas nos miraban con interés. No era nuestro mensaje manifiesto lo que nos abría esa puerta, sino más bien el gesto de nuestra acción. Políticamente era un fracaso, pero culturalmente era un éxito. Fassbinder nunca se interesó por promocionar un nuevo estilo de vida. Su éxito, sin embargo, nos ayudó a obtener el nuestro, aunque fuera algo dudoso. Fassbinder tuvo éxito en todo lo que hacía. Hasta una serie de televisión sobre trabaja-

72

dores que no muestra nada de lo colectivo o, al menos, de lo masivo de la vida proletaria fue considerada un éxito.

Ya en los años setenta los intelectuales de los Estados Unidos empezaron a ver en Fassbinder al autor que abordaba la cuestión de género. Cuando estaba vivo, en Alemania Fassbinder representaba otra cosa. Después de la guerra, Alemania Occidental se había enriquecido muy rápidamente y se avergonzaba un poco de su nueva riqueza. No porque hubiera sido la guerra la responsable de modernizar las plantas industriales y posibilitar la producción en masa. Cuando se hablaba de "milagro económico" no había conciencia de que la capacidad industrial de posguerra había sido mayor que la anterior. La vergüenza tenía que ver con poseer dinero, pero no un estilo de vida.

La situación comenzó a cambiar después de 1970, ahí ya había ropa alemana exportable y la vergüenza se transformó en una sensación de triunfo. Para mí era difícil soportar que el "Joven Cine Alemán" gozara de un gran reconocimiento en el mundo y que en

Alemania se lo tratara como el equivalente de la *nouvelle vague*. liso destruía las aspiraciones de la *nouvelle vague*.

Cuando se emitió por televisión el anteúltimo film de Fassbinder, *La ansiedad de Veronika Voss*, ya la primera escena me resultó insoportable. En el cine se proyecta una película de la **UFA**¹ de la época nazi; Fassbinder, sentado en la sala de espectadores, mira con un gran interés, con admiración. La película es en blanco y negro y los títulos, y sobre todo los fundidos, remiten a los años cincuenta. Por suerte la película alude mucho menos al cine alemán de los años cincuenta que al cine de los Estados Unidos. Transcurre en Múnich, pero hay tantos ventiladores girando que parece una historia ambientada en los estados sureños. En la década del cincuenta los estados sureños eran conocidos en Alemania por el trabajo de Tennessee Williams. En sus obras aparecía la homosexualidad, la impotencia, la frigidez, sin que se pronunciaran las palabras en voz alta. En esas películas la sexualidad aparecía como un hecho histórico remoto, como las guerras reales en los dramas de Shakespeare.

73

El concepto de *Veronika Voss* es imponente. Una médica neuróloga prescribe droga a sus pacientes a un precio muy alto: los apremia para que le transfieran todos sus bienes y, cuando ya no les queda nada, su única opción es suicidarse con las drogas efectivizando el testamento. En segundo plano, la película cuenta la historia de un viejo matrimonio judío que pierde todas sus posesiones y su casa en manos de la médica y termina suicidándose.

En un momento el hombre muestra el tatuaje del campo de concentración: en Alemania se sigue expropiando a los judíos como en las deportaciones. Detrás de estos hechos no hay una instancia oficial, solo un funcionario corrupto de la administración de salud (que oculta el negocio turbio. Para el film lo importante es que con

1. La Universum Film AG o UFA fue el estudio cinematográfico más importante de Alemania entre 1917 y 1945. [N. de la E.]

las drogas se pueden vender sueños. La venta de drogas forma parte de la fábrica de sueños, como el cine. La codiciosa médica, entre cuyo séquito también se encuentra un soldado gordo norteamericano que se la pasa tarareando hits, vive en una casa completamente blanca que resplandece como la nieve. La casa de la médica, su cocina, operan como una degradación de la industria cinematográfica alemana; son una difamación de la industria cinematográfica alemana.

Veronika Voss también es adicta, pues su fama no perdura. Su época gloriosa, que coincide con la de los nazis, ha llegado a su fin. La actriz se había involucrado en los negocios de la droga llamada cine y acabó volviéndose adicta. Por esa causa muere. Eso es más heroico que sobrevivir y hacer negocios: la película caracteriza así a la industria cinematográfica y a Alemania Occidental en su conjunto.

La intérprete de Veronika Voss, Rosl Zech, tuvo que rodar algunas escenas en las que se tambalea por la falta de drogas y por el mismo motivo, por su adicción real, arruina una escena de la película. Por compasión le dan un día libre. Cuando le toca actuar de adicta, gesticula y realiza movimientos que son propios del repertorio de la estrella histérica de cine con el que ha modelado su propia imagen. Aún peores son los hombres que hacen de borrachos a su alrededor. Para identificar los *flashbacks* se utiliza un filtro que hace que todas las luces de la imagen resplandezcan como si fueran estrellas, un efecto del cine de revista. Pero para la droga no se recurre a ningún efecto, siempre es un lugar vacío. Mientras todo lo demás está lleno de efectos, la droga no se pone en escena. Al comienzo de la película, cuando la estrella ya algo avejentada de la **UFA** conoce a un periodista deportivo y se suben juntos al tranvía, tras los vidrios de las ventanas se ven caer unas cataratas de agua increíbles. Este tipo de exageraciones se justifican diciendo que la película de Fassbinder alude al cine de los años cincuenta, cuando el legado del cine de la **UFA** todavía estaba vivo y existía el valor para aspirar a algo más que la vida. Fassbinder

disfruta mucho trabajando con la maquinaria de efectos cinematográficos y más bien exhibe los efectos en lugar de servirse de ellos. Al ofrecer esta gran cantidad de tomas de un tranvía que recorre el trayecto entre los estudios Bavaria y Munich, mientras grandes cantidades de agua caen tras los vidrios de las ventanas, se prueba la materialidad del tranvía y la supuesta reconstrucción de la época histórica en la que se desarrolla la trama. Si el dispositivo narrativo recurre con tanta insistencia a un escenario, debe haberse trasladado por completo a esa época. Así, Fassbinder logra realizar un salto al pasado sin un ejercicio muy complejo de reconstrucción histórica, precisamente porque no afirma que el mundo representado continúa tras el fragmento exhibido.

Mientras que en muchas películas de Fassbinder las imágenes no importaban, aquí son muy precisas y algunas tienen una belleza que cautiva. Muchas se deben a la construcción del ser. Aunque su virtuosismo sea un poco arrogante, se trata de una arrogancia simpática. Quizás porque para Fassbinder esas cosas no eran muy relevantes, porque para él en realidad todo se reducía a poner en relación ciertas miradas.

Después de sus primeras películas, Fassbinder abandonó los planos secuencia y buscó oportunidades para poner en escena la mirada o el ser mirado, instantes en los que la mirada no puede añadir demasiado a las palabras pero igual se arriesga a mostrarse. El *pathos* de estos instantes tenía tal fuerza que se le perdonaba a Fassbinder que sus películas negaran tanto. Ni violencia ni sexo, incluso hasta la belleza era más insinuada que real.

Era tan improbable que Fassbinder se convirtiera con esas películas en una estrella internacional como que una cantante pop con anteojos llegue a ocupar el primer puesto del ranking de ventas.

■ **ACERCA** ■

DE LA PRODUCCIÓN

DE IMÁGENES

Y LA PRODUCCIÓN

DE SENTIDO

QUÉ ES UN ESTUDIO DE EDICIÓN*

Antes de colocar un adoquín, los trabajadores lo tiran hacia arriba y lo vuelven a atrapar. Cada piedra es diferente y así, en el vuelo, deciden dónde colocarla.

79

El guión y el plan de rodaje representan las ideas y el dinero, la filmación representa el trabajo y la utilización de ese dinero. El trabajo en la mesa de edición es algo intermedio.

Los estudios de edición se encuentran en general en las habitaciones del fondo, en sótanos o altillos. Gran parte del trabajo se realiza fuera de los horarios convencionales. Editar es una tarea repetitiva y, por lo tanto, justifica la existencia de puestos de trabajo fijos, pero cada corte exige un esfuerzo especial, un esfuerzo que hace que algo sea visible y que termina capturando al editor, dificultando la separación entre el tiempo de trabajo y su vida privada. El tiempo pasa rápido. La película avanza y retrocede en la mesa de edición y un fragmento se relaciona con el siguiente. Para

* Con el título "Was ein Schneiderraum ist", este texto fue publicado por primera vez en la revista *Filmkritik* en enero de 1980.

encontrar una escena que fue vista diez minutos antes, se debe esperar nuevamente dos minutos y medio.

En estas idas y vueltas uno se familiariza en detalle con la película. Los niños que aún no saben hablar notan en seguida cuando en la cocina una cuchara se encuentra en el lugar equivocado. Esta familiaridad es característica del montaje: la película se vuelve un espacio donde uno habita y se siente como en casa. Tras tres semanas de trabajo, el editor sabe cuándo la cámara salta, cuándo se interrumpe el sonido o cuándo un actor dice una frase de una forma que suena idiota. Un director que también edita me dijo una vez que no entendía cómo se puede traducir un texto que no se sabe de memoria. Así se trabaja en la mesa de edición: hay que conocer tan bien el material que la decisión de dónde cortar, qué versión de una toma elegir o dónde poner la música se toma casi sin pensar.

En la isla de edición se aprende cuán difícil es producir imágenes a partir de planificaciones o intenciones. Nada de lo planeado funciona. Uno recuerda que hay un árbol frente a una casa y que su copa, agitando por el viento, golpea contra la baranda del balcón; pero cuando llega al lugar el árbol está muy lejos de la casa y al saltar nos encontramos mirando el abismo. Lo mismo pasa en el rodaje: uno planifica cortes o pone en escena un movimiento para posibilitar una reedición y en la mesa de montaje se verá que la imagen tiene otro movimiento completamente diferente que se debe obedecer. También hay una regla basada en la experiencia que indica que los actores deben comenzar a hablar lo más tarde posible después de que suene la claqueta y deben seguir actuando un tiempo largo después de haber terminado su escena. Se trata simplemente de producir imágenes, las imágenes siempre serán necesarias. En la isla de edición uno aprende que la filmación ha introducido algo nuevo. En la isla de edición se escribe un segundo guión en función de lo concreto y no de las intenciones.

En la isla de edición, cuando se adelanta o se retrocede la imagen, se aprende algo sobre la autonomía de la imagen. Como la cámara lenta de las transmisiones futbolísticas, que ha educado nuestra mirada para discernir las faltas auténticas de las simuladas, en la isla de edición uno aprende a distinguir la efectividad de las imágenes.

REEDICIÓN

En la isla de edición se produce el encuentro entre el trabajo y el sistema imperante: no es difícil imaginarse cuál es el resultado de ese encuentro. Una isla de edición es un lugar inhóspito, parecido a los cobertizos donde pasan el rato los capataces de las fábricas o de las obras en construcción. Se trata del puesto de avanzada de la burocracia en el campo de la producción.

En general las islas de edición tienen pisos de cemento como los talleres y encima se coloca una alfombra como en una oficina.

La oficina o el "buró". Su sentido es positivo en las palabras como el *Politburó* ruso y el *Deuxième Bureau* francés y negativo en *burócrata* y *oficinista*. En la literatura y en la prensa de inspiración literaria, el "buró" suele aparecer como metáfora de lo carente de sentido. Franz Kafka contribuyó a poner de manifiesto que cumple, principalmente, una función mágica. La burocracia se esfuerza por recrear un sentido del mundo. La burocracia es un lenguaje y, como tal, es capaz de reflexionar sobre sí misma y crear una filosofía. La tarea de esta filosofía consiste en preguntarse si la relación de la lengua con la realidad es una relación arbitraria o mimética, realidad que asimismo solo puede ser expresada en términos burocráticos y existe únicamente en ese plano. La burocracia, entonces, es la metáfora de la producción de sentido.

De este modo, la isla de edición no es sino la burocracia del cine, y no hay crítica más fuerte posible para el trabajo práctico y conceptual de la televisión que la proyección durante todo un día de imágenes sin editar.

El trabajo en la isla de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes obtienen una rúbrica llamada edición o montaje.

En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica. Dado que existe esta articulación retórica, el discurso no articulado en la sala de edición es un balbuceo. En el sitio de rodaje se puede cambiar fácilmente la posición de la cámara, es una decisión de un minuto tomada con un rostro marcado por la reflexión. Luego, en la sala de montaje, los encargados de la edición dedican una semana entera a decidir dónde se colocará esta toma de un minuto.

A fin de hallar un pretexto para la extensa permanencia en la isla de edición se exagera el asunto de la captura por separado de la imagen y el sonido y la necesidad de su paralelismo. La palabra utilizada es "sincronización", que señala el hecho de que una boca en movimiento en una cinta de imagen y un sonido en una cinta de audio que se corresponde con el movimiento de la boca deben proyectarse en paralelo y a igual velocidad. Sin embargo, nadie le presta atención a que las ruedas de la derecha y de la izquierda de su auto se muevan a la misma velocidad.

82

El valor de esta sincronización se exagera tanto para tener un motivo para adelantar y retroceder una imagen durante semanas. Esta repetición ritual establece una ley propia. Tras un par de semanas, en lugar de las imágenes uno solo ve el tiempo laboral y el personal derrochados en ellas. El proceso burocrático: se insiste tanto en un hecho ridículo e insignificante hasta hacer de ello un expediente.

Un estudio de edición es un lugar lúgubre. La idea de castigar a Eichmann haciéndole ver toda la vida imágenes de los campos de concentración debe ser de un montajista.

En el estudio de edición el director aprende mucho sobre el rodaje y adquiere la confianza de no tener que atender a lo que ocurre en la filmación. Si algo sale mal en el rodaje, puede salvarlo en la edición. El director pierde tanto de vista el proceso que termina dirigiéndose a la sala de edición con lo que ha sobrevivido a su trabajo en el rodaje, para desdibujarlo.

PLANO-CONTRAPLANO LA EXPRESIÓN MÁS IMPORTANTE DE LA LEY DEL VALOR CINEMATOGRAFICO*

Son los autores, los autores-autores, los que se sublevan contra el principio del plano-contraplano. El procedimiento del plano-contraplano es un procedimiento del montaje que, sin embargo, repercute en el procedimiento de filmación, por lo tanto también en las ideas, en la selección y en el uso de las imágenes y lo que precede a la imagen. En definitiva, el plano-contraplano es la primera regla, la ley del valor.

83

Plano-contraplano significa: vemos la imagen de una cosa y luego la imagen de lo que está enfrente. Dado que el cine está compuesto en un ochenta por ciento de situaciones dialógicas, por lo general vemos a una persona mirando a la derecha y luego a otra mirando hacia la izquierda, etc. También puede ocurrir que la primera persona apunte hacia la izquierda un revólver y la segunda persona levante las manos en dirección a la derecha o que una mujer sonría hacia un lado y aparezca un hombre del otro demostrando emoción por la sonrisa.

* Con el título "Schuss-Gegenschuss Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film", este texto fue publicado en la revista *Filmkritik* en noviembre de 1981.

El plano-contraplano es una figura lingüística tan importante porque permite unir de forma sucesiva imágenes muy distintas entre sí. Hay continuidad y ruptura, el curso se interrumpe y, sin embargo, avanza. Es el relato el que continúa, la acción de la primera imagen se prolonga como reacción en la segunda, que a su vez repercute luego sobre la primera persona en la tercera imagen...

Todos los manuales de edición enseñan lo difícil que es yuxtaponer imágenes que contengan objetos, una composición y un tamaño de plano (encuadre) muy similares. El ojo siempre notará errores, quiebres. Es mejor hablar primero de una cosa y después de la otra en lugar de hablar de una dentro de la otra. Se necesita un cambio fuerte para que el ojo observador primero tenga que reubicarse en la situación antes de clasificar la nueva imagen y poder comprobar la calidad de su clasificación.

84

Así se suele justificar el empleo frecuente del procedimiento del plano-contraplano, pero la cuestión que se descuida es por qué no deben notarse los quiebres en el montaje, o por qué solo deben notarse aquellos que sean tan marcados que pasen a sostener la continuidad.

Hablemos del film de Jean-Luc Godard *Sin aliento* de 1959. *Sin aliento* es una película marcada por los *jump-cuts*, los saltos en el montaje. La explicación del origen de estos saltos siempre ha variado. Antes se decía que la película se había filmado con un material fotosensible hecho con rollos fotográficos, por lo que las cintas solo tenían unos treinta metros de largo y no se podían realizar tomas extensas. Hoy Godard dice que la película le había quedado muy larga y que por eso directamente había recortado algunas partes. Las historias sobre la realización de una película, en realidad, nunca son ciertas. Una vez que la película está terminada y se descartan los restos, todo lo anterior se desdibuja y uno solo puede ocuparse del producto final.

1] *La cámara filma desde el asiento trasero del auto a Michel, al volante*

Patricia: ¿No tienes más tu Ford?

Michel: Lo están arreglando.

6" - Corte

2] *La cámara filma desde el asiento trasero del auto a Patricia, sentada al lado de Michel*

Michel: Pasemos la noche juntos

Patricia: Sabes, también me duele la cabeza

Michel: Solo quiero estar a tu lado

Patricia: No, no es eso, Michel

1 5" - Corte

3] *Misma toma*

Pausa

20" - Corte

4] *Misma toma*

Patricia: ¿Por qué estás triste?

Michel: Porque estoy triste

Patricia: Eso es una idiotez.

Pausa.

¿Por qué estás triste? Qué es mejor:

¿que hable de "tú" o de "usted"?

Michel: Da lo mismo, no puedo vivir sin ti

Patricia: Puedes hacerlo muy bien, Michel

Michel: Da lo mismo, no quiero.

Pausa.

Mira qué lindo Talbot, 2,5 litros

55" - Corte

5] *Misma toma*

Michel: Por favor, ¡no vayas con ese muchacho!

Pausa.

1'01" - Corte

6] *Misma toma*

Michel: ¡Qué lástima! Amo a una muchacha
con una mara-

1'06" - Corte

7] *Misma toma*

-villosa nuca

1'08" - Corte

8] *Misma toma*

una maravillosa boca

1'09" - Corte

9] *Misma toma*

una maravillosa voz

1'11" - Corte

10] *Misma toma*

manos maravillosas

86

1'12" - Corte

12] *Misma toma*

una mara-

1'14" - Corte

13] *Misma toma*

-villosa frente, maravillosos
empeines.

Pausa.

Lástima que sea una cobarde.

Pausa

Patricia: Acá está.

1'25" - Corte

En primer plano está Patricia, detrás vemos pasar fragmentos de París. Hay diez cortes que pasan de una imagen de Patricia a otra imagen de Patricia, a una imagen que se parece mucho a cada una de las anteriores en su motivo, composición y tamaño de plano. Los

valores gráficos de Patricia son siempre los mismos, pero la parte de París que pasa en el fondo cambia abruptamente de imagen a imagen. De cierta forma el sonido contradice la brusquedad visual, nada en él señala una elipsis. Incluso hay dos escenas donde, tras el corte,

la palabra se prolonga en la siguiente imagen (del n°6 al n°7 y del n° 11 al n°12). El plano n°2 es el contraplano del n°1, desde la toma n°2 hasta la n°11 falta el contraplano.

Se podría montar una escena mostrando alternativamente a Michel y a Patricia, logrando que el público pierda la orientación sobre París y no se diera cuenta (al menos, no con claridad) que el viaje dura más de lo que se muestra en el film. Otro procedimiento común sería mostrar un plano general del auto en movimiento después de cada imagen de Patricia, desde el capó o desde un auto ubicado un poco más atrás o más adelante. Al articular el discurso de Michel como

si se escribiera

una
palabra
debajo
de
la
otra,

los cortes llaman la atención sobre algo que en el cine pocas veces queda en primer plano: que los cortes estructuran el texto. Una estructura evidente también es una presencia evidente del autor.

Del mismo que al consultar una palabra en una enciclopedia uno no puede evitar leer otras, a mí también me interesa aquí señalar otra cosa. Yo sostengo que estos cortes se interpretan como un fundido, como aquellos fundidos del cine norteamericano de los años treinta o cuarenta, cuando un personaje dice: "Voy a trabajar hasta conseguirlo" y entonces se lo ve trabajar, trabajar, trabajar hasta que lo consigue. El hecho de que falte el contraplano transforma el viaje en auto en una figura del lenguaje cinematográfico que Christian Metz llama "secuencia por episodios".

"La idea de una secuencia temporal única está vinculada con la idea de la discontinuidad, sin embargo, en la secuencia por episodios, cada una de las imágenes aparece claramente como una síntesis simbólica de una etapa de un desarrollo bastante extenso que se condensa de forma global en la secuencia."¹

Luego Metz da el ejemplo de la escena del desayuno de *El ciudadano* (1941) de Orson Welles, donde se representa el distanciamiento de una pareja con el paso de los meses, mostrando cómo cada vez se sientan a mayor distancia el uno del otro (y demuestran cada vez menos interés por el otro). *El ciudadano* trata de una vida y *Sin aliento* solo de unos días, en ese sentido un viaje en auto de unos quince minutos de duración real reducido a un minuto y medio de película no se diferencia mucho del primer matrimonio de Kane. Allí se ve la expresión de Metz de una "síntesis simbólica".

88 Las cosas deben tener un grado de evidencia antes de que se las pueda resumir y simbolizar. Pero el hecho de que no exista tal evidencia y de todos modos se utilice la retórica de la figura del lenguaje "secuencia por episodios" produce un significado nuevo, que es el resultado de lo que no se puede sintetizar y del carácter simbólico del ícono. Un hombre recorre en auto las calles mientras dirige su mirada (y sus apreciaciones) a una mujer sentada a su lado. El no interpreta a partir de la imagen de esa mujer (de la secuencia de imágenes) lo que ella es, lo que le pasa. Este viaje en auto tiene el *sabor* de una secuencia en episodios, algo ocurre, se evidencia en un recorrido temporal, pero no se deja capturar. Esta película aborda este carácter de lo incapturable.

Después también está la toma n°3, donde no se dice nada, que es como guardar silencio.

A lo que quiero llegar, y no puedo hacerlo sin estos desvíos si de lo que estamos hablando es de películas reales: es *por* la falta de contraplanos que el viaje en auto tiene este sabor diferente. No se

1. Citado aquí según "Probleme der Denotation im Spielfilm", en *Sprache im technischen Zeitalter* N ° 27, 1968.

trata de una secuencia simple en la que solo se dejan afuera los contraplano: justamente su ausencia le otorga el sabor de otro tipo completamente diferente de montaje: el plano-contraplano es la expresión más importante en la ley del valor, una norma incluso en su ausencia.

Diez años después de *Sin aliento* Godard vinculó el plano-contraplano con el fascismo.²

Dato histórico: el primer plano-contraplano fue hecho por... No lo sé y no vale la pena ponerse a averiguarlo. Hace sesenta años podía haber un plano-contraplano tras otro en una película. Hoy en una película puede haber algo que no sea plano-contraplano y estará definido justamente por *no ser* un plano-contraplano. Godard se diferencia de los realizadores de cine experimental por intentar algo distinto pero permitiendo la presencia de lo no diferente en lo diferente. Eso le da fuerza a su voz cinematográfica, en sus films no solo se inventa sino que realmente se habla.

89

VARIANTES

Para que el plano-contraplano no se transforme en un ping-pong entre dos imágenes debe haber variantes.

Se logra variar bastante con el *over the shoulder*, donde aparece un recorte de una persona en primer plano y un segundo personaje en el fondo. Actualmente se puede estudiar en profundidad este tipo de plano en la serie de televisión *Dallas*. Allí aparece a menudo alguien en el fondo, apoyado en una ventana, y en el instante preciso en el que se vuelve hacia la cámara se produce un corte de casi 180 grados y pasamos a un segundo plano *over the shoulder*, lo que le otorga a la edición un carácter similar a un latigazo.

Un *over the shoulder* se puede editar así: plano de A, contraplano de B, *over the shoulder* de A hacia B, o puede ser también: plano

2. En el texto "Befragung eines Bildes" en *Filmkritik* N° 211, julio de 1974.

de A, contraplano de B, *over the shoulder* de B hacia A. En el segundo caso se alterna entre la toma de frente y de espaldas de la persona B, se hace un corte de la misma persona mientras habla.

También se puede modificar la ubicación del que habla o actúa, cambiando el eje de la acción y exponiendo otras partes del espacio. Este recurso aparece mucho en *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawk. La economía es importante: se debe prestar atención a no agotar el espacio de filmación demasiado rápido, es decir, evitar que después no se puedan obtener nuevas imágenes.

De Hartmut Bitomsky es la idea de que primero existía un espacio que era filmado por la cámara en un plano general, similar al teatro. Con el plano-contraplano se dividió el espacio, se transformó una escenografía en dos, como cuando con la industria se introdujo el segundo turno de trabajo.

Con tres personas juntas se produce otro efecto: la relación de A con B y de B con C y de C con A y cada uno de los contraplanos correspondientes parece un fuego cruzado. En cierta ocasión vi un policial por televisión donde había una escena en una boutique donde aparecían A y B, dos personajes aparentemente vinculados entre sí. Más tarde nos enterábamos de que A estaba relacionado con un C y B con un D, es decir que A y B nunca habían estado juntos. A través del montaje se había evocado un posible vínculo que no existía. C y D eran policías y más tarde también nos enteramos de que la película era de Wolfgang Staudte.

También se puede modificar el tamaño de plano: al héroe por lo general le tocan los planos más cercanos que al asistente o al adversario y las mujeres aparecen en su mayoría con más detalle que los hombres, porque son más lindas (sin embargo, solo cuando se utilizan distancias focales amplias y halagadoras que sumergen todo en una suave niebla de la que solo se distingue con precisión la belleza).

Al aire libre es difícil emplear muchas variantes del plano-contraplano ya que no existen tantas posibilidades de orientación espacial. En exteriores se debe trabajar mucho con la dirección de

las miradas, ya que es difícil sostener que una persona está enfrente de la otra sin la ayuda de los detalles del entorno.

Esta breve lista no es exhaustiva, todavía haría falta discutir el uso de objetivos, ángulos y movimientos de cámara. La armé después de ver *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston. Allí se aprecia que el plano-contraplano es un recurso muy orientado a las personas, incluso podría decirse a los rostros. Este aspecto se comprueba al ver que el primer rollo solo contiene una única toma de un objeto (una caja en la que se oculta un revólver).

Hace poco vi *La ciudad del miedo* (1959) de Irving Lerner: hay una escena (aquí estoy hablando siempre de escenas) en la que el cobalto ya ha afectado al protagonista y la presencia de los autos en las calles lo aturde. Lerner expresa esta sensación del protagonista pasando de la imagen de unos autos que se acercan desde la derecha a unos autos que se aproximan desde la izquierda, aquí el plano-contraplano le da vida a los autos, los hace semejantes a la gente, como se hacía antes dotando de ojos a las máquinas amenazantes.

91

En este punto el director hace algo *inadmisible*. Me acuerdo de una época en el cine cuando estaba claro que la película tenía que avanzar por su cuenta y cada vez que se daba a entender algo se estaba infringiendo esa regla. En esa época se podía estar seguro de que eso era obvio para todos los espectadores. Si aparecía una infracción se escuchaban los murmullos, como si no funcionara el sonido o se hubieran confundido los rollos, una señal de la clara percepción de lo inadmisibile.

En esa época yo no veía los cortes entre las figuras, pero claramente habría visto estos cortes, el montaje de los autos.

Quizás se pueda pensar que el plano-contraplano es como caminar: siempre colocamos un pie delante del otro. Primero el izquierdo, luego el derecho. Repetimos tanto esta acción que después ya no sabemos cuál pusimos primero. Si nos detenemos a mirar o a pensar al respecto podemos desesperar. Si no miramos ni pensamos al respecto, alcanzamos un ritmo que permite que algo avance.

Amoríos (1933) de Max Ophüls. El subteniente Fritz, enamorado, acaba de dar un paseo con su amada Christine. Tras despedirse, se cruza con un oficial de mayor grado que lo detiene por no llevar puesta su gorra. Fritz recibe una leve reprimenda. Christine se había llevado la gorra sin darse cuenta y se la devuelve al día siguiente, remendada. Fritz se la coloca con toda la alegría de volver a estar completo (plasmada en el gesto ritual al acomodarla) y ensaya un saludo. Luego hay un corte y vemos del otro lado una fila entera de oficiales devolviendo el saludo. Ahí reconocemos que el escenario y la situación han cambiado: ahora Fritz está formado con los otros oficiales del cuartel, también él se encuentra en la fila que, gracias al corte, le había devuelto el saludo y todos están recibiendo un sermón porque el día anterior alguien se había olvidado la gorra. Comenzamos a oír el sermón -"Qué se creen..."- ya en la toma donde solo está Fritz, lo que permite una unión más suave entre ambos escenarios a pesar de que la frase en sí misma esté señalando un cambio de escenario, un quiebre. Esta relación múltiple está construida usando unos recursos realmente muy simples. Es un shock ver la naturalidad con que Fritz se traslada de un lado al otro, del amor al cuartel, por cuyo orden militar acabará muriendo.

Bob Beaman también ponía siempre un pie delante del otro, hasta que un día, hace trece años, llegó a la barra en el nanosegundo justo, quizás también con ayuda de alguna ráfaga de viento, y consiguió saltar 8,90 metros (nunca volvió a saltar tan alto).

NUEVAMENTE: ¿POR QUÉ PLANO-CONTRAPLANO?

El plano-contraplano ofrece la mejor opción para manipular el tiempo del relato. Mediante la alternancia que propone se desvía tanto la atención del espectador que se puede hacer desaparecer

el tiempo real entre los cortes: casi sin darnos cuenta, un viaje en automóvil de quince minutos se transforma en un minuto y medio. El tiempo del relato también puede extenderse en relación con el tiempo real. Vemos aproximarse dos personas, aparecen una y otra alternativamente, y así se pierden de vista los veinte pasos que realizan para recorrer tan solo cinco metros. Se trata de una cámara lenta sigilosa, en comparación con la llamativa cámara lenta de Sam Peckinpah.

(Casi con cualquier corte se está manipulando el tiempo. Es común recortar cuadros cuando se abre una puerta y se la muestra en dos planos o cuando alguien se levanta o se sienta, pero en todos los casos el contraplano sigue siendo el recurso más operativo para alcanzar ese fin.)

Los contraplanos pueden servir para estructurar el texto. También hacen que escuchar sea más entretenido, ya que nos muestran una imagen nueva mientras el texto continúa.

El corte crea dos planos nuevos de circulación no textual en la película mientras las personas conversan. Por un lado están las miradas: dirigir y retirar la mirada, el rostro y el cuerpo son los aspectos constitutivos del corte en el plano-contraplano. Así uno se entretiene con el diálogo entre los ojos mientras las bocas conversación.

Después también está el ritmo, obtenido a partir de la múltiple interacción entre el *tempo* del lenguaje, de las personas y de los cortes: se crea a partir de estos elementos y repercute a su vez sobre los mismos. Como la música, que es el fenómeno más difícil de semantizar, introduce otro tipo de lenguaje: el ritmo es como el baile de los que dialogan.

Nuevamente una mirada sobre *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, solo una mirada, pero con el microscopio. Ya se han publicado en *Filmkritik* algunas indagaciones individuales sobre esta película,³ pero solo sobre los momentos cúlmines del film.

3. En *Filmkritik* N° 282, en junio de 1980.

Yo quiero hablar de los puntos menores. Tras una introducción que nos cuenta una historia previa vemos dos escenas ilustrativas, primero Scotty con su novia Midge y luego Scotty con Reeder Elster. Son escenas de diálogo que quieren mostrar qué tipo de persona es Scotty, qué tipo de vida lleva y qué tarea le encarga Elster. En ambas escenas vemos a dos personas conversando (en el carácter tan simple de realización de esas tomas se puede ver la confianza del cine de la época en su público. Hoy que el cine corretea con prisa detrás del público se agregaría a las escenas algo más extraordinario).

Escenas obligadas: en este caso, ha sido una decisión de la dramaturgia desplegar al principio lo que se necesitaba desplegar, para que la película pudiera avanzar luego sin más necesidad de exposiciones obligatorias.

94

La primera escena en el taller donde vive Midge comienza con un plano general, luego vemos una serie de tomas individuales de Scotty y Midge. El primer primer plano está reservado para mostrar la cara de Midge cuando conversan sobre su relación. Scotty tiene un bastón que también aparece en la conversación y Midge está sentada a la mesa diseñando indumentaria, cuestión que también será tematizada... Recién se notan más cosas cuando se ha adelantado y rebobinado la película unas diez veces en la mesa de edición. En un momento vemos una imagen de Scotty que está sentado derecho contra el respaldo e inclina el torso hacia adelante para cambiar de posición. Luego vemos una imagen de Midge y cuando la cámara vuelve a Scotty ya está sentado de otra forma. Scotty se apoya pensativo sobre su bastón, como un jubilado sentado al sol en el banco de una plaza, saboreando la idea del retiro. El movimiento comienza antes de la imagen de Midge y tras la imagen de Midge vemos el gesto terminado. El espectador extiende el movimiento del hombre a través de la imagen de la mujer hasta que esta se completa. La imagen de la mujer se transforma aquí en una suerte de superficie oscura sobre la que vemos la ima-

gen persistente del hombre. Sin embargo, si se viera el movimiento completo y no su reconstrucción, la nueva posición de Scotty no sería una imagen tan contundente, tan significativa, tan elocuente.

INDAGACIONES SOBRE UNA CULTURA DEL PLANO-CONTRAPLANO

Otras particularidades de la segunda de estas escenas: Reeder está sentado detrás del escritorio, enfrentado a Scotty, que camina de un lado al otro. Están hablando de la antigua San Francisco y cuando Elster dice al respecto "...y *libre*' se le dedica un plano cuya brevedad subraya la corta duración de las palabras. Los siguientes seis planos que se muestran van extendiendo su duración hasta que se recupera el usual y moderado ritmo de los cortes. El péndulo debe regresar a su frecuencia normal. Los dos opuestos quedan unidos por el plano-contraplano en una armonía de las imágenes, como las voces de un dúo musical se entrelazan en una misma música.

95

Se requiere más tiempo para describir la escena en cuestión que para transmitir estas pequeñas observaciones.

Mientras escucha, Scotty está parado al lado de la estufa y la película muestra su posición desde distintas perspectivas, como en un texto cuando se varían ligeramente las denominaciones de las cosas que se mencionan más de una vez.

En otra ocasión Scotty está sentado, escuchando, y recoge las piernas como si fuera a levantarse. Entonces aparece el contraplano de su imagen y cuando volvemos a verlo, Scotty no está parado, como habíamos pensado. ¿Habría querido levantarse y decidió permanecer sentado? ¿Habría querido cambiar tan solo de posición y lo hizo de una forma en la que el inicio de su movimiento indicaba otra cosa? ¿Su movimiento es ambiguo o el corte le concede un segundo significado?

Hitchcock dice editar en cámara, es decir, solo filmar lo necesario para la película ya concluida en sus pensamientos. Hitchcock quiere controlar los acontecimientos, ha excluido el azar, que se introduce ahora entre los planos allí donde su efecto se potencia.

Aquí surge la pregunta sobre qué es una película: el conjunto, aquello que aparece en la proyección, o lo que se consigue ver en la mesa de montaje cuando se aíslan los detalles. Los editores también alternan constantemente entre el trabajo en la mesa de montaje y la proyección.

Elster cuenta finalmente la fantástica historia. Scotty está tan sorprendido que tarda en reaccionar. El corte es análogo a su reacción, primero muestra a los dos personajes en una toma, luego la reacción tardía de Scotty, su falta de reacción y la aparición de la misma, se aparta de él y regresa de nuevo a una toma similar a la primera (hecha con otro objetivo). "Ha recuperado la compostura." Una operación elegante.

96

La superficie de estas escenas es totalmente banal. Pero con el microscopio se pueden descubrir algunas cosas. También el tejido de alguien feo puede ser bello bajo el microscopio.

DEFINICIONES: MONTAJE Y CORTE

El montaje se reconoce como montaje, pero el corte intenta pasar desapercibido como tal. Al montaje le pertenece la idea... pero la ideología de la evidencia burguesa sostiene "nada de ideas". Si impera la ley del valor no es necesario intervenir en la historia.

Hacer el montaje de una película de Sergei Eisenstein es más simple y más rápido que editar un film de Bob Fosse. Dicen que se necesitó un año entero para editar su última película *All that Jazz* (1979) y en el caso de *Toro salvaje* (1980), de Martin Scorsese, solo nueve meses. En la edición trabajaron de veinticinco a treinta personas. El trabajo en la sala de edición consis-

te en probar casi todas las combinaciones posibles de cortes hasta que se obtenga una que no hable por sí misma, sino que haga hablar al material. Si el contraplano puede transformar una escenografía en dos, la sala de edición transforma una secuencia de imágenes en treinta.

Para eso debe existir un procedimiento de filmación acorde a estas treinta películas que se filman cuando se hace una película. Se debe filmar todo desde casi cualquier posición posible, preferentemente sin interrupción. Se hace un *mastershot* de un plano general de la acción, luego planos más cercanos de los protagonistas desde distintas perspectivas, grandes planos generales desde distintas perspectivas, planos detalle de la escenografía principal, planos extremos desde posiciones inusuales y vistas de fragmentos aislados de la acción. Una suerte de generación automática de imágenes en la que el director es más bien un árbitro antes que un realizador de imágenes.

Yo me posiciono sobre el plano-contraplano realizando tomas de *ambos* aspectos, que una vez reunidos producirán otra imagen, y aquello que se encuentra entre las imágenes también debe visibilizar algo nuevo... Klaus Wyborny ha retratado con precisión este concepto del plano-contraplano tomando en cuenta *un* aspecto⁴, mostrando que sin el plano-contraplano no se puede hacer algo comercial. Asimismo, sin plano-contraplano todo luce amateur. Con plano-contraplano cualquiera puede hacer una película y, a la vez, si uno sabe hacer un film sin plano-contraplano es considerado un amateur. (Y solo es profesional si sabe hacer lo que cualquiera podría hacer).

Pero la torpeza que queda expuesta ante la ausencia del contraplano se vincula con la pobreza formal de la práctica cinematográfica. A diferencia de lo que ocurre en otras artes escénicas, aquí casi no se aprovechan los gestos que condensan el tiempo o un sentido. Otra definición del plano-contraplano:

4. Publicado en *Filmkritik* N° 274, en octubre de 1979.

soportamos aquello difícil de soportar porque siempre aparece velado, con una mitad oculta que, sin embargo, sigue estando presente.

Suficiente. Quizás haya más al respecto cuando la revista *Filmkritik* cumpla sus cincuenta años. Para ese entonces será aún más evidente que todos los escenarios ya han sido filmados hasta el cansancio y que de nada sirve dividirlos infinitamente. Creo que en ese momento el cine soviético de vanguardia tan despreciado actualmente obtendrá nuevo sentido. En las épocas de mayor necesidad, como en 1941, uno siempre se acuerda de Rusia.

BRESSON, UN ESTILISTA*

Se puede realizar una enumeración de los elementos que fundan el estilo cinematográfico de Bresson.

99

Ningún plano general. Robert Bresson casi no utiliza planos generales, por lo menos nunca para presentar un panorama del conjunto antes de examinar el detalle en una toma más cercana. En *Al azar de Baltasar* (1966) aparece en una ocasión una vista más amplia de lo normal del pueblo donde transcurre la película, solo porque la cámara alza la mirada hacia el cielo cuando comienza a llover. La cámara busca el cielo después de que el campesino avaro diga que solo conservaría al burro hasta que llegara la lluvia. En *El diablo probablemente* (1977) vemos en una ocasión una porción de una autopista, pero está filmada de tal forma que no se ve ni el cielo ni el horizonte, es decir que no aparece la idea de libertad y extensión hacia la que usualmente conduce una autopista en el cine. De todos modos, hay un plano general al final de *Lancelot du Lac* (1974). La cámara se aleja

* Este texto, con el título "Bresson, ein Stilist", fue publicado por primera vez en *Filmkritik* en marzo de 1984.

mucho de los sucesos y nos muestra el deplorable bosquecito donde batallan los caballeros. La batalla pierde vigencia y relevancia cuando deja de ocupar todo el cuadro y aparece su contexto. *Lancelot* es una película histórica, una película de época, y con este plano general Bresson muestra que la presencia de lo histórico (en su película) es mínima. Este uso del plano general es totalmente opuesto a su función usual, ya que en el cine de época precisamente se lo utiliza para mostrar lo ilimitado del mundo escenificado y de su decorado. También puede utilizárselo para enseñar que el paisaje fue seleccionado y fotografiado de tal forma que funcionara como escenario. Muchas veces se filman así los desiertos y las montañas de los Estados Unidos, como si se tratara del escenario natural de una película histórica.

Cuando Wim Wenders esbozó en la revista *Filmkritik* una película que solo consistiría en planos generales, para él lo importante era demostrar lo monstruoso de ese tipo de plano. Con un plano general no se puede mostrar mucho más que el hecho de que una carroza recorre un camino. Para mostrar cómo lo recorre, con quién y hacia dónde se dirige (y qué significado tiene toda la acción) se necesitan tomas más cercanas. Godard recurre seguido al plano general para obrar contra sus propias intenciones narrativas y representativas. Godard pone algo en escena y luego se aleja con un plano general, consiguiendo debilitar el cómo, el hacia dónde y el sentido de todo lo que muestra.

Bresson usa primeros planos. Cuando en *El diablo probablemente* Charles levanta la mirada hacia una ventana detrás de la que se encuentra su novia junto con un hombre, solo vemos unos metros del frente del hotel y no el edificio entero de la terminal del aeropuerto. A partir de este pequeño recorte puedo reconocer el hotel completo en París (como turista cinematográfico). Charles no se interesa por el aspecto de las ciudades actuales, solo ve la ventana y a su novia detrás con otro hombre.

Bresson se entrega a sus personajes y a su trabajo u ocupación. De sus personajes urbanos no siempre puede decirse que trabajen, pero están ocupados, a sus acciones podrá faltarles contenido pero

son realizadas con un gran entusiasmo. En Bresson, cuando un hombre ama a una mujer lo hace como si fuera un trabajo y esto muchas veces ha sido malinterpretado o confundido con frialdad. Pero cuando hacemos un trabajo o algo parecido a un trabajo no nos detenemos a mirar a nuestro alrededor. Esa acción implicaría una ociosidad o un nerviosismo que aquí no aparecen. Cuando vi

El cazador (1975) de Akira Kurosawa me llamó la atención que la película narre la historia de una persona que vive al aire libre en Siberia pero que la mirada siempre recorte el paisaje. A partir de ese momento me empezaron a parecer turísticas las panorámicas del paisaje local de los campos de los *westerns*.

Los actores de Bresson ni siquiera pueden mirar a su alrededor cuando cometen un robo. *El dinero* (1983): Lucien acaba de cometer un hurto menor y mientras intenta ocultarlo regresan los dueños del local; los mira con tranquilidad y continúa disimulando como si no hubiera nada que ocultar. Un segundo después se descubre su engaño y lo echan del local. En ese punto podríamos pensar que Lucien deseaba ser despedido o desafiar a los dueños del negocio, pero en realidad es despedido porque no puede mirar a su alrededor, porque no puede separar su acción de su mirada.

La mirada en los actores de Bresson es una acción con los ojos. Cuando no miran un lugar determinado, mantienen la cabeza algo inclinada (una posición cero que no deja que la mirada recorra el espacio). Si las manos no hacen nada, cuelgan relajadas de los brazos (una posición cero en la que no se distraen tocando todo lo que se cruza a su alrededor). Las manos no están del todo abiertas y los brazos no están del todo estirados, eso ya sería cosa de soldados.

Un guión de Bresson está repleto de las siguientes indicaciones: *P.M.* (*plan moyen*, plano medio) y *G.P.* (*gros plan*, primer plano). *P.M.* representa las tomas donde se ve a una persona desde la cabeza hasta aproximadamente la cadera y las que muestran a un grupo de personas de los pies a la cabeza y dejan un poco de espacio a su alrededor. *El diablo...*, toma 64: *panoramique* (paseo, Bresson no dice nada aquí sobre el tamaño de plano). Albert se sube con Charles y Edwige al

Triumph y se va. Podría decirse que este también es un plano general, pero no es uno donde se vea la totalidad y solo la totalidad. Bresson captura detalladamente a sus personajes, no le permite autonomía a la cámara. Su equivalente literario sería el intento de escribir únicamente utilizando aseveraciones. Se trata de todo un arte: Bresson le exige a cada palabra que aparezca como parte de una aseveración. En esta metáfora gramatical, todo escenario, todo objeto es un derivado. París se transforma en "París", o como diría la aritmética, de una taza se obtiene una taza. Probablemente Bresson eligió oponer el plano general del bosquecito a la escena de la batalla en *Lancelot* porque, en un escenario lleno de vestuarios, decoraciones y escenografías, su capacidad artística no lograba alcanzar su máxima expresión.

102

Cómo se vinculan entre sí los personajes y cómo los captura la cámara. La cámara de Bresson se coloca entre los personajes, se posiciona casi en el eje de la acción. Así se denomina la línea imaginaria trazada entre dos personajes relacionados entre sí. Marca el recorrido de las miradas, las palabras y los gestos. Esta línea señala lo mismo que un río para la geografía (y para la estrategia militar), representa una orientación y un límite (una frontera "natural", incluso si el río es solo un arroyito). Es importante saber de qué lado nos encontramos, porque con la dirección también cambian las denominaciones. Como la cámara de Bresson se ubica casi sobre el eje, los personajes miran ligeramente hacia un costado de la cámara. Esto resulta un poco irritante: la cámara filma a las personas de frente, pero ellas no devuelven la mirada, sino que evitan el ataque. La presencia de la cámara es muy visible y la mirada del personaje la niega. Después aparece el contraplano, la imagen de la persona ubicada enfrente. La cámara modifica la dirección de su mirada unos 180 grados y nuevamente aparece un personaje que evade con su mirada el ojo de la cámara. Este intento de evasiva se opone a la firmeza impasible de los actores de Bresson.

La orientación se dificulta en las secuencias breves, o cuando un escenario se muestra solo una vez, como la escena en la que Norbert le pide dinero a su padre al comienzo de *El dinero* y los

dos personajes no solo parecen evadir la cámara sino también evadirse entre ellos. Creo que Yasujiro Ozu es el único que ha filmado de una forma parecida desde que existe el cine sonoro.

Las posibilidades del plano-contraplano han sido investigadas a la perfección por el cine sonoro clásico norteamericano (aproximadamente entre 1930 y 1960). Este sistema ha creado una regla según la cual una toma es más subjetiva cuando proviene de la dirección de la mirada del otro. El primer plano para reconocer a la estrella en general es una toma de su rostro. El actor principal aparece en el escenario pero sus ojos no se dirigen a la cámara subrayando así una idea de continuidad del contexto. Bresson retoma algunos aspectos de esta idea, pero no recupera la contraposición de "subjetiva" vs. "objetiva". En sus películas, él no se aparta de un personaje para recuperarlo repentinamente más adelante. Bresson rechaza todo el repertorio retórico de la variación. En general el cine suele modificar el tamaño de plano, quizás no entre un plano y su contraplano pero sí en el transcurso de una secuencia. Para ello se suele incorporar un movimiento entre los personajes que conversan; por ejemplo, cuando uno se aleja aparece un plano entero y cuando el otro se acerca se muestra un plano medio. Bresson hace más bien lo contrario: cuando sus figuras se mueven intenta mantener constantemente el mismo tamaño de plano, utilizando un paneo y/o un movimiento conjunto de la cámara. Nuevamente se le niega autonomía a la cámara. Las tomas no se fundamentan en el trabajo de articulación del relato: en Bresson, el ángulo y el encuadre son un dogma.

Cuando Bresson pasa de una persona a la otra, el corte es como el punto de apoyo de una balanza. Esta operación, la acción de pensarlos, coloca a los dos opuestos en un equilibrio: serán más equivalentes cuanto mayor sean sus diferencias. Bresson ha logrado obtener así muchas veces imágenes especulares. En *Baltasar...*, Gérard y Marie corren alrededor del burro, Gérard es el perseguidor, Marie, la perseguida. El film recorta la acción, muestra primero a uno de los personajes detrás del burro evaluando a su oponente y luego lo muestra en movimiento. Esto ocurre tan seguido que después

ya no se entiende quien persigue a quién (la imagen de Marie corriendo alrededor del burro aparece montada dos veces consecutivas antes de dejar de utilizar al animal como protección y arrojarse sobre el pasto, mientras la imagen de Gérard no aparece nunca. Pero la cabeza del espectador ya está demasiado mareada para percibir este detalle, que a su vez expresa una moral). En *Una mujer dulce* (1969) vemos a un hombre y a una mujer tomando una sopa en silencio y enfrentados. Bresson muestra la cuchara de una de las personas descendiendo hacia el plato y luego la cuchara de la otra, que asciende hacia la boca del personaje. Los movimientos de las cucharas unen al hombre y a la mujer como el eje de las ruedas de una locomotora.

El plano-contraplano es una figura muy criticada del lenguaje cinematográfico y Bresson la critica utilizándola con mayor intensidad.

104

A Bresson siempre le gustó unir cosas de forma inesperada, deducir similitudes y relaciones a partir de movimientos. En *Lancelot* hay un montaje continuo de las viseras de los yelmos que se cierran, con intervalos cada vez menores entre los cortes (en otras películas este recurso sería una vulgaridad). En *Baltasar...* utiliza un corte para pasar de una puerta cerrada por Marie a una ventana abierta por Marie. Esta idea de Bresson es increíble. Uno puede atravesar una puerta y mirar a través de una ventana: Marie solo puede *ver a* Gérard, por el que siente una gran atracción, y el montaje de la película muestra esta relación, o el hecho de que las casas tienen ojos y pies. Mostrar no es la palabra correcta, en Bresson lo dicho está implícito, no se detiene ni divaga al respecto.

El diablo probablemente-, Michel y Alberte aparecen juntos con frecuencia en la pequeña casa a la que se ha mudado Alberte para estar con Charles. Alberte se sienta y Michel se para, y estos dos movimientos aparecen conectados como si estuvieran unidos mecánicamente entre sí (como en una balanza, un báscula o un engranaje). Muchas veces una imagen de Michel es como una rima de una imagen de Alberte. En esas reuniones u oposiciones Bresson elabora una consonancia o armonía entre los personajes. Un plano

muy cercano los muestra más tarde abrazándose junto a un árbol mientras vemos pasar detrás las ruedas de los autos: en la reducción del encuadre logran encontrar mucho espacio.

Las tomas de los objetos y de las acciones. Es difícil observar durante mucho tiempo a una persona que habla (con palabras o con gestos), incluso aunque la cámara esté colocada de la manera más artística posible. Antes de mostrar un primer plano de un rostro, Bresson muestra el plano detalle de una mano. Disfruta de cortar la cabeza (y la cara) y reduce la imagen a la actividad de una mano (o de un pie).

En *Un condenado a muerte se escapa* (1956) aparece un prisionero que transforma los objetos de su celda en herramientas para la fuga. Afila el mango de una cuchara para utilizarlo como herramienta, desarma los resortes de su cama y los trenza con las tiras de remeras y sábanas rotas para armar una soga. Nunca antes se había realizado una película como esta sobre el trabajo y su significado.

"Las herramientas y las máquinas no son solo un signo del poder de la imaginación y de la capacidad creadora del ser humano, ciertamente no tienen relevancia únicamente como instrumentos para la transformación de la tierra domesticada: son simbólicas en sí mismas. Simbolizan las actividades que posibilitan, es decir, su propio uso. Un remo es una herramienta para remar y representa toda la complejidad de la capacidad del remador. Una persona que nunca ha remado no puede ver a un remador realmente como tal. La manera de ver un violín de una persona que nunca ha tocado ese instrumento se distingue totalmente de la percepción de un violinista. Una herramienta siempre es a la vez un modelo de su propia reproducción y una instrucción de uso para la aplicación de las capacidades que simboliza. En este sentido constituye un instrumento pedagógico, un medio para transmitir a las personas de otros países en otro estadio de desarrollo las formas culturalmente adquiridas del pensamiento y la acción. La herramienta como símbolo trasciende así su rol como un medio práctico para un fin determinado y es un elemento constitutivo para la recreación simbólica del mundo por parte de las personas." (Joseph Weizenbaum).

Bresson ha filmado dos películas en blanco y negro ambientadas en el campo, *Monchette* (1967) y *Balthazar*.. Allí esta fuerza simbólica se encuentra en todos los objetos. Una motocicleta es tan increíble como un burro. Bresson realiza las tomas de los objetos y de las acciones desde una posición un poco más elevada que la que les corresponde. Este procedimiento no tiene fundamentación, como si pensáramos en una cámara colocada a la altura de los ojos del observador o la cámara baja de Ozu que supuestamente representa la mirada de un japonés sentado.

Bresson demuestra su coraje al trasladarse a la ciudad y filmar en color. No es fácil conseguir recrear así una imagen de la humildad. Bresson intenta obtener claridad en sus imágenes sin utilizar los recursos más cercanos, el contraste y la espacialidad (en general elige la monocromía y un objetivo de 50 mm).

Los habitantes urbanos de Bresson, en general vagos y bohemios, no logran sumergirse en la corriente de la historia del trabajo humano. De todos modos, con sus acciones (como robar, hacer un regalo, tomarse de las manos, preparar una comida, servir un té, agarrar un revólver o asesinar a alguien con un hacha) intentan sin embargo lograr una "recreación simbólica del mundo por parte de las personas" y se vuelven los monaguillos de sus propias vidas.

En *El Dinero* el mozo acusa a Yvon de poner en circulación un billete falso, pero él no quiere que el mozo le secuestre el dinero y lo empuja para impedirlo. Vemos su mano cuando agarra al mozo y lo empuja. Mientras se escucha el ruido del mozo chocando contra una mesa, vemos la mano de Yvon que se detiene y tiembla levemente por el esfuerzo. Como si fuera una mano que acabara de arrojar un dado. Los dados son una representación del destino y del paso del tiempo.

UN CORTE O LA VENGANZA DE LA TELEVISIÓN*

En una emisión del programa *Tagesthemen*¹ del 16 de enero de 1989 se pudo ver un corte ambiguo que, con los recursos más sencillos, lograba producir un significado complejo y estimular los sentidos, incitando simultáneamente a la reflexión.

Las imágenes: una formación en "v" de aviones de caza sobrevolaba el terreno a poca altura, dibujando una curva y aproximándose a la cámara desde la izquierda. En ese momento aparecía un único avión acercándose al grupo por la derecha. Entonces, un segundo antes del choque, venía el corre y a continuación se veía otra imagen: unos hombres frente a un micrófono en una conferencia de prensa en Bonn.

La primera vez que se transmitió la escena de la exposición aérea en la ciudad de Ramstein,² el espectador suponía que el avión

* Publicado originalmente con el título "Ein Schnitt oder die Rache der Fernsehleute" en el periódico alemán *die tageszeitung* el 2 de febrero de 1989.

1. Noticiero diario televisivo. [N. de la E.]

2. En esa ciudad de Alemania Occidental se encontraba una importante base aérea norteamericana. [N. de la E.]

de la derecha iba a atravesar el grupo de la izquierda ("¡Qué increíble lo cerca que vuelan!"), pero finalmente se vio la colisión ("¡Qué increíble lo cerca que está la cámara!"). El 16 de enero, después de muchas repeticiones que lo habían familiarizado con la imagen, esperaba ver nuevamente el choque y fue sorprendido por el corte de la censura. Una censura política: las imágenes no debían satisfacer la curiosidad, sino ilustrar los procesos políticos.

Gran parte del buen cine debe su origen a que una persona no pudiera mostrar algo y colocara en su lugar la reproducción de otra cosa, utilizando el recurso de la omisión para dar lugar a la imaginación (el montaje del 16 de enero obligaba a completar en la imaginación lo que no se mostraba). Si se mira una señal luminosa e inmediatamente se dirige la mirada a una superficie negra, se sigue viendo por un instante el reflejo de lo observado: una imagen persistente. Al recortar la colisión se forzaba la persistencia de una imagen más que la acción de la imaginación.

108

Al disponer las imágenes de tal forma que la conferencia de prensa fuera el contexto para la persistencia de las imágenes aéreas, el montaje conseguía degradar en silencio la imagen de la política de Bonn. Era una venganza escondida de los profesionales de la televisión contra el mundo de la política, que los obliga a utilizar sus equipos de grabación y de montaje para procesar todo tipo de imágenes, desde carteles de puertas, pasillos de oficinas, camionetas frente a porterías, a una puesta en escena como una conferencia de prensa. La tarea de la televisión consiste en traducir continuamente hechos en acontecimientos. El hecho del 16 de enero era, como siempre, intrincado: se había reunido una comisión designada por el ministro militar que había decidido continuar con las exhibiciones aéreas pero eliminar los vuelos artísticos. No es fácil transmitir estos hechos, y los hechos no se pueden traducir en acontecimientos.

El rostro de Steinhoff, el hombre a cargo de la conferencia de prensa, un piloto militar retirado, estaba terriblemente desfigurado por quemaduras sufridas durante la Guerra Mundial. Este mon-

taje polisémico unía unos aviones a punto de chocar y de estallar en llamas, mientras arrojaban el combustible incendiado sobre los observadores curiosos, con la imagen de un rostro desfigurado por el fuego. Una antigua idea de montaje, caída en desuso tras el cine mudo, que practicaba montajes literales como "pobre/rico" o "perro/gato". El editor de la emisión del 16 de enero quizás no podía interpretar la idea que inscribía el montaje. Pero el rostro de Steinhoff desfigurado por la guerra fue utilizado durante décadas por la política alemana. ¿Qué representaba la exhibición de su rostro? ¿Que la guerra es terrible pero ineludible, que hasta los generales debieron poner el cuerpo, que los soldados alemanes son víctimas de la guerra? Este uso tan ambiguo ha suspendido todo sentido posible.

INFLUENCIA CRUZADA / MONTAJE BLANDO*

A la izquierda, en blanco y negro, se ve a un hombre introduciendo pequeñas piezas metálicas en una máquina industrial. A continuación, en suave cámara lenta, se ven solo sus manos, luego de un corte también aparece su cara, que expresa una gran concentración, más de lo que puede justificar esa actividad monótona.

A la derecha se ve un misil rojo teledirigido, filmado desde arriba de un avión en retirada, de fondo el terreno boscoso. Una música sintética barata se mezcla con el ruido del avión, que también podría ser el ruido de la fábrica donde se encuentra la máquina. Un video de promoción de los misiles teledirigidos *Atlas*.

Estas dos imágenes forman parte de mi proyecto *Ojo/Máquina (Ange/Maschine)*, una proyección doble. En una proyección doble hay sucesión y simultaneidad, el vínculo de una imagen con la siguiente y con la de al lado. Un vínculo con lo previo y lo simultáneo. Imaginemos tres enlaces covalentes saltando en cualquier

111

* Este texto fue publicado por primera vez en la revista *Trafic* n° 43. Su título original es "Quereinfluss / Weiche Montage".

dirección entre los seis átomos de carbono de un anillo de benceno. Así de plural me imagino la relación entre un elemento de un canal de imagen con el elemento siguiente o con el que se encuentra a su lado.

112 La primera vez que se mostró *Ojo/Máquina* (Alemania-EE.UU., video, 23 min., 2001) en una exposición en el Centro de Artes Visuales de Karlsruhe, yo solo tenía ojos para esta constelación de relaciones que había planificado. Un título intermedio afirma: "La industria elimina el trabajo manual" y continúa: "y también el trabajo visual". El obrero que ratifica estas palabras proviene de una película suiza de 1949 sobre la racionalización del trabajo. La encontré en un archivo aislado, buscando algo para otro trabajo, hace doce años. Esta película suiza es una de las pocas que representa ilustrativamente el avance de las técnicas de producción. Si bien en todas las plantas de producción hay avances tecnológicos, con demasiada frecuencia el salto de un estadio al siguiente es tan grande que es difícil obtener una representación visual acabada del conjunto. Para la impresión de circuitos, por ejemplo, se requieren unos dispositivos completamente diferentes que para la soldadura de un cableado, y la imagen de una soldadura tiene muy poco que ver con la imagen de una impresión.

La película suiza muestra primero el trabajo en una máquina y lo compara luego con el trabajo en una segunda máquina del mismo tipo, mientras le pide al espectador que adivine cuánto mayor será la producción en el segundo caso. El comentarista habla de un "primer trabajador" y de un "segundo trabajador", aunque se trata siempre de la misma persona.

Nos enteramos de que el "segundo" produce un 50% más que el "primero". El aumento depende, por un lado, de que ya no se debe expulsar la pieza trabajada para introducir una nueva, sino que al introducir la nueva la primera es expulsada automáticamente. Así, un movimiento complejo se transforma en uno simple, lo que produce de por sí un aumento de la producción de un

16 % ante la misma velocidad de trabajo. Además se ha incorporado una cinta transportadora que coloca las piezas, 110 mucho mayores que la uña de un dedo, debajo de la máquina: ahora, la capacidad fino-motriz requerida para la introducción y la expulsión de las piezas es menor, por lo que se exigirá al trabajador una mayor velocidad. Este tipo de películas establece la nulidad del trabajo concreto humano, afirmando como único hecho válido el progreso escalonado de las máquinas y la supresión paulatina del trabajador.

A la izquierda, entonces, la proyección del obrero, a la derecha el misil rojo. El trabajador le da la espalda al misil, el misil se aleja del trabajador (un plano-contraplano negativo), y sin embargo se sostiene una relación.

Al ver esta proyección doble en el Instituto de Arte Contemporáneo Kunst-Werke en Berlín en dos monitores ligeramente enfrentados, percibí de pronto la evidencia de una red transversal de significados, el vínculo entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas. Para eso no hace falta ser marxista.

En un archivo aislado en los Estados Unidos encontré una película de promoción o propaganda de la empresa *Texas Instruments* que compara la fábrica con el campo de batalla. El arma teledirigida *Pavenay*, señala el video, demostró su eficacia en la guerra de Vietnam alcanzando en un 95 % de las veces el objetivo previamente determinado. Para economizar gastos, el lema actual es *one target — one bomb*. El montaje muestra la sucesión de un antes y un después: primero se observan muchas bombas cayendo sobre un puente en Vietnam, luego se muestra un proyectil solitario que alcanza continuamente su objetivo, un blanco pintado sobre un bloque de hormigón. Como en el cine de acción, este impacto singular es capturado y repetido una y otra vez desde diversas perspectivas y a distintas velocidades. La película, que recurre a la misma música de valquirias de los informativos televisivos de guerra de los nazis, también informa que hasta el momento la empresa ha entregado todas las armas en las fechas establecidas y mues-

tra su producción, mecanizada casi por completo con el uso de robots de montaje.

Han existido sociedades que trabajaban la tierra con picos en tanto sus militares disparaban catapultas mecánicamente muy complejas, por ejemplo en Cartago. Mientras los nazis ponían en el aire al primer avión de turbopropulsión y las armas teledirigidas, mientras conseguían miniaturizar la cámara electrónica para que fuera posible montarla en la punta de un misil, en Europa Central se contabilizaba la mayor cantidad de trabajo esclavo conocida hasta el momento. Sorprende ver filmaciones de Peenemünde, la base del V2 y otros misiles: allí, las armas de alto rendimiento son transportadas en carretillas de mano y los talleres, los cobertizos y las rampas parecen salidas del galpón de un pequeño productor regional. El espectador experimenta un quiebre estilístico; gracias al cine también hemos aprendido que los productos y la producción deben encontrarse en un mismo estadio de desarrollo técnico.

114

El historiador militar Martin van Creveld, que no es marxista, considera que las formas de producción y organización de una sociedad se corresponden con sus armas y sus sistemas armamentísticos. Alvin Foffler, que no es ni marxista ni foucaultiano, explica que la productividad maximalista de la industria tiene su correspondencia destructiva en la bomba atómica. La producción informática o posindustrial demanda sistemas armamentísticos precisos, exige menos fuerza explosiva y un mejor control.

El misil *Atlas*, que se aleja del trabajador planeando sobre un solitario paisaje nórdico, rocoso y cubierto de coníferas, tiene la capacidad de corregir su recorrido. Una bala, por el contrario, se dispara una sola vez y no puede ser redirigida posteriormente, de modo análogo a lo que ocurre con la producción mecánica, que solo puede ejecutar una y otra vez el mismo acto.

El trabajador que le da la espalda al misil maneja una prensa que ejerce constantemente la misma fuerza sobre el mismo lugar.

Mientras era "el primer trabajador", se aprovechaba su facultad compleja de coordinación de ojos y manos. El operador veía dónde se encontraba la pieza ya labrada, la extraía y colocaba la siguiente en la hendidura. Al transformarse en el "segundo trabajador", la expulsión e introducción de las piezas fue mecanizada. El trabajador ya no era necesario, un brazo mecánico podría haber colocado y extraído las piezas de la máquina. Probablemente solo seguía estando porque faltaban los recursos para adquirirlos. O se lo necesitaba para algo que no se muestra en la película, para sacar las piezas de la caja. Cada una de las piezas tiene una ubicación diferente, ahí el ojo debe guiar a la mano que las extrae y el sentido táctil debe unirse al visual.

Hoy en día existen en el mercado sistemas de procesamiento de imágenes que pueden reconocer la posición de las piezas suministradas. Se coloca una cámara en un brazo robótico y el procesador de imágenes reconoce los contornos de la pieza o una característica determinada, como un agujero o una muesca. La memoria del procesador dispone de determinados contornos y características y los compara con la representación en cuestión. La comparación de una imagen previa y una real fue el punto de partida de este trabajo.

En 1995 me invitaron a participar en una exposición de arte con una producción sobre mi propio trabajo y surgió la oportunidad de hacerlo con una proyección doble (*Intersección*, Alemania-Francia, 1995, 25 min.). Mi punto de partida fue que al realizar el montaje de una película solo se ve una imagen, pero en el montaje de un video se ven dos: la imagen editada y la previsualización de la siguiente. En 1975, cuando Godard hizo *Número dos*, una película filmada en 35 mm donde se muestran (casi siempre) dos monitores de video, tuve la certeza de que se estaba poniendo en escena la nueva experiencia en la isla de edición de video, la comparación de dos imágenes. ¿Qué comparten estas dos imágenes? ¿Qué puede tener en común una imagen con otra?

Antes, desde 1965, yo ya había visto proyecciones dobles o múltiples, se trataba del *expanded cinema*, de criticar el estándar

dar cinematográfico planteando desafíos extraordinarios a la proyección. Andy Warhol conseguía un fuerte impacto al yuxtaponer o superponer la misma imagen. Esta mínima repetición conseguía evocar vertiginosamente lo infinito. Sus trabajos gráficos, por ejemplo dos imágenes de un accidente automovilístico, me impresionaron más que sus proyecciones dobles cinematográficas.

Cinco años después, mientras trabajaba en mi segunda proyección doble (*Creía ver prisioneros*, Alemania-Austria, 2000, 24 min.), se presentaba con frecuencia la posibilidad de transformar uno de los canales en texto y otro en su comentario o nota al pie. El segundo canal permite trabajar con la anticipación y la repetición, con *trailer* y *cliffhanger*. Se trata de un recurso seductor que produce efecto rápidamente, comparable al recurso del plano-contraplano en las películas de un solo canal. Con la anticipación y la repetición de un elemento se logra fácilmente la impresión de integración compositiva, legitimando su inclusión en el todo.

116

En ese trabajo, que se compone principalmente de imágenes grabadas en las cárceles para vigilar el comportamiento de podía introducir un título en uno de los canales mientras en el otro seguía transcurriendo la imagen, de modo que el espectador tuviera la opción de elegir con qué canal relacionaba el título o si lo relacionaba con los dos. También podíamos interrumpir con un título el flujo de imágenes en los dos canales o mostrar en ambos la misma imagen. Si bien yo tenía la impresión de que se podía hacer con un solo canal todo lo que se podía hacer con dos, sin dudas así era más fácil lograr un montaje blando. Más ensayo, menos afirmación. Evitar la univocidad de sentido sin perjuicio de la claridad. ¿Una nueva retórica precisa siempre una sintaxis propia?

Hace tiempo ya que las salas de cine independiente, además de los de 35 y 16 mm, disponen de proyectores para los más diversos tipos de soportes analógicos y digitales. Una proyección doble ya no es un desafío: si por algún motivo no es posible rea-

lizarla, la situación es a lo sumo algo molesta. Yo hice una versión *single-channel* de todas mis proyecciones dobles para poder exhibirlas en televisión, o donde fuera, un video que muestra las dos imágenes en una, colocadas en diagonal para aprovechar mejor el espacio y con una mínima superposición. Una inconsecuencia con fundamento económico y político.

Cuando se muestra un trabajo por televisión es posible alcanzar un gran número de espectadores aun en los canales marginales y en los horarios de emisión más desfavorables. El beneficio cultural no es muy alto, las críticas por lo general son superficiales y solo se escuchan tras la primera emisión. La proyección en un cine, también en el circuito alternativo, transforma el lanzamiento en cada ciudad en todo un acontecimiento. El carácter de acontecimiento aumenta cuando se participa en exposiciones en museos y galerías, donde por lo general también se festeja el cierre de la muestra. De todos modos, en esos casos el dinero que se obtiene es casi nulo.

Cuando se muestra uno de mis trabajos por televisión, para mí es como tirar un mensaje al mar en una botella, si me intento imaginar a un espectador de televisión es siempre una invención pura. En el cine, por el contrario, me da la impresión de que puedo percibir las más mínimas variaciones en la atención del público y relacionarlas con la construcción de la obra cinematográfica. Los espectadores de los espacios artísticos, como museos y galerías, me interpelan con mucha más frecuencia que el público de las funciones de cine, pero me cuesta más entender qué significan sus palabras.

Intersección estuvo tres meses en exhibición en el Centro Pompidou, en un cobertizo de madera con un banco para cinco personas y dos monitores. Ahí calculé que el trabajo llegaría a más espectadores que en los cineclubs o en otros lugares de proyección vinculados más íntimamente con "el cine". Me han preguntado muchas veces por qué dejaba "el cine" para ingresar en museos o galerías y mi primera respuesta solo puede ser que no me queda otra opción. Cuando se estrenó mi última película en dos cines de Berlín

(*Videogramas de una revolución*, realizada con Andrei Ujica, Alemania, 16 mm, 147 min., 1992), solo se presentó un espectador en cada sala. La segunda respuesta debe ser que el público de los espacios de arte tiene una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos. Están más predispuestos a encontrar en cada trabajo su escala propia. Justamente, esta relativa falta de prejuicios es lo que dificulta ponderar sus palabras.

Quería empezar mi tercer trabajo con dos canales de imagen solo cuando supiera cómo se justificaba la elección del recurso de la proyección doble en sí misma a partir del objeto. A principios de 2001 habían pasado diez años de la guerra contra Irak de los Estados Unidos y sus aliados. En aquel entonces, las principales imágenes de la guerra habían causado un gran efecto. Imágenes desde los aviones, en el centro una mira; al momento del impacto la toma electrónica resplandece. Y las imágenes capturadas por las cámaras en la punta del proyectil, las "bombas Rimadoras", como las llamó Klaus Theweleit, que se dirigen hacia un objetivo y son destruidas en el proceso.

118

Cámaras de un solo uso, cámaras descartables, cámaras suicidas. Yo quería retomar esas imágenes y representar algún aspecto del procesamiento de imágenes con fines militares o civiles. Se puede mostrar, por ejemplo, la imagen real capturada por una cámara en uno de los canales y al lado su procesamiento. Una cámara montada en un brazo robótico muestra las piezas de un contenedor, el procesador de imágenes las reconoce de acuerdo a sus perfiles y/o significantes y las señala utilizando diferentes colores falsos.

La tercera vez que vi *Ojo/Máquina* en una exposición, en una galería de Nueva York, las dos imágenes se proyectaban en una pared blanca, una junto a la otra. El trabajo tenía una sala propia, grande, y me gustó el desplazamiento que suponía ver allí las imágenes que habíamos recolectado con tanto esfuerzo de instituciones de investigación, departamentos de relaciones públicas, de archivos de películas didácticas y de otros lugares. La mayoría eran imáge-

nes operativas, reducidas a una ejecución técnica, utilizadas para una operación determinada y luego eliminadas: imágenes de un solo uso. También es interesante, como desplazamiento y concepto artístico, que el alto mando del ejército estadounidense hiciera públicas imágenes operativas de la Guerra del Golfo, imágenes obtenidas solo con ese fin y no por entusiasmo o instrucción. Yo también pretendo acercarme al arte a lo sumo de forma tangencial.

En la siguiente presentación de *Ojo/Máquina*, en una exposición colectiva en París, los dos canales de imagen se proyectaron otra vez ligeramente superpuestos. Como consecuencia de la excesiva luz reflejada por los otros objetos de la exhibición, el borde externo que los unía se desdibujaba, por lo que a pesar de estar dentro de un mismo encuadre las imágenes de mi proyecto aparecían como secuencias autónomas.

En la primera exposición en Karlsruhe, *Ojo/Máquina* tuvo una sala propia pero estaba en relación con las otras sesenta obras exhibidas que hablaban sobre la estética de la vigilancia.

Un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían. La tecnología de guerra, ¿sigue siendo la precursora de las tecnologías no bélicas, como en el caso del radar, de la onda ultracorta, la computadora, el sonido estéreo, el avión turbopropulsado? Si fuera así, ¿debe seguir habiendo guerras para que haya avances tecnológicos o es suficiente con las guerras simuladas en laboratorios? ¿Es posible que la guerra se subordine a otros intereses? ¿No será, como decía Brecht, que la guerra siempre encuentra una salida?

Si hoy las máquinas ejecutan trabajos de mayor complejidad, también las máquinas de guerra acabarán planteándose tareas más complejas.

PREGUNTAS DIFICILES*

La gente va menos al cine, aunque cada vez se mira más televisión con la intención de ver cine. Querer cine sin querer ir al cine. Una típica confluencia de querer-tener y no-tener-ganas-de-hacer, un criterio que serviría para dividir el pueblo de los espectadores en un proletariado cinematográfico y una burguesía de la pantalla. Sería un sueño pensar que esta división podría al menos revolucionar la historia del cine: en su lugar, la película de cine¹ se ha convertido en una ilusión.

121

En la casa hay un televisor, la casa es fundamental en la vida, una pequeña familia comparte casa y vida. Ver televisión significa casa, por lo tanto ir al cine puede significar no tener vivienda.

* Este texto apareció por primera vez con el título "Schwierige Fragen" en el periódico *die Tageszeitung* el 2 de marzo de 1989.

1. Farocki usa el término *Kinofilm* ("película de cine") en oposición al *Fernsehfilm* ("película de televisión"). En Alemania el sistema de producción y subvención cinematográfica depende fuertemente de los canales de televisión. Existe una gran producción de películas para televisión que, por lo general, tienen menos pretensiones artísticas. [N. de la E.]

Los vagabundos cumplen esta regla cuando van al cine, incluso de la forma más evidente si pasan ahí la noche. Los viajeros están separados de sus casas y de sus familias, y quizás van al cine para matar ese tiempo que podrían gastar de manera productiva en sus viviendas. Los jóvenes van al cine para alejarse de sus familias o porque todavía no tienen una casa propia con su pequeña familia. Más adelante, cuando tengan ambas cosas, también tendrán un televisor en donde querrán ver cine.

El apócope "cine", que representa aquí lo errante, el viaje y la juventud, sirve para transformar la imagen del televisor en una imagen que se contrapone a la propia vida. La mirada atenta del espectador de una película de cine emitida por televisión se interesa mucho menos por la vida ajena representada en la película que por la sensación propia de ser otro imaginada ante la pantalla. Además, en el cine (imaginado) uno es un desconocido, mientras que en las casas hay nombres y los que ven televisión juntos se conocen.

122

Cuando el cine todavía creía que podía luchar contra la televisión, su enemigo invisible era todo lo que la conforma: en primer lugar la casa, que a su vez abre un espacio para el almacenamiento provisorio de casi todos los bienes de consumo. Es decir que el cine tenía en su contra a los productores de alimentos, a la industria electrodoméstica y a los fabricantes de muebles y de ropa, aunque no habría podido siquiera enfrentarse a los productores de detergentes. La televisión, victoriosa, compró primero las películas y luego la producción de cine. La televisión no adquirió el cine para clausurarlo, se adueñó de él para dejar que siga existiendo. Estados Unidos financia a Israel y la Unión Soviética financia a Cuba justamente porque Israel y Cuba no quieren cumplir la política de las grandes potencias. Al solventar a los pequeños países para que sigan adelante con su autonomía, su intención es apoderárselos: el comprado obedece oponiendo resistencia.

El cine comprado está dispuesto a brillar con las características que se le han impuesto: "emotivo", "franco", "simbólico", "es-

peculativo", "comercial", entre tantas otras. Pero exige mejores pagos. La televisión ya financia muchas películas en un cien por ciento. Ahora, los productores han comenzado a exigir de la televisión (y de su heraldo, el Estado) un ciento veinte por ciento. Exigen un veinte por ciento más para continuar con sus existencias aparentes, para que un film recorra toda la maquinaria de la industria cinematográfica y se transforme así en una película de cine. Después del dinero invertido en el guión, la producción y la distribución, y en la comida y la bebida para las reuniones de los profesionales del cine en las que se conversan todos estos temas, se comienza a hablar de subvencionar también a los espectadores. No es algo ridículo: de algún modo hay que conseguir un extra de espectadores para suplantar a los que permanecen en sus casas. Los suplementos y revistas de espectáculos tratan de conservar al espectador haciéndole creer, con éxito, que es una pieza clave del mundo del cine.

Antes, cuando uno se cruzaba en el centro de una ciudad con alguien pidiendo limosna, con una pareja de enamorados, con una pelea (una representación típica de la vida), la pregunta que se hacía era: ¿se estará filmando una película? Hoy, uno se pregunta: ¿se estará representando una vida para que uno pueda imaginarse una ciudad, y en ella un cine imaginable, y en él una sala con espectadores imaginables que miran una película imaginada? ¿Se estará representando la vida para que al final de la larga lista de todas estas imaginaciones se pueda seguir imaginando un film?

Son preguntas difíciles.

TEMAS Y FRAGMENTOS *

La película había anticipado la presencia de un violador suelto en los suburbios y ahora mostraba una habitación en una planta baja, el tocador de una dama que se veía desde el jardín de la entrada, y a una mujer joven en su interior preparándose para ir a dormir. La mujer se miraba en el espejo con cierta vanidad, tarareando una melodía, e intentaba sacudirse con un leve movimiento de cabeza un mechón que se le había desprendido al peinarse. El pelo se le enganchaba en el hombro y ella intentaba ayudarse con la mano cuando, a modo de respuesta, uno de los espectadores gritó: "Bueno, ya está". Su reacción tenía que ver con que el mechón debía resbalar sobre la espalda para dejar al descubierto el busto, los pechos, los senos, las lolas, las tetas o las mamas de la mujer. Se debió a que queríamos ver la desnudez y la película quería mostrarla, pero la disimulaba con una trama que incluía habitaciones con tocador, abusadores y la advertencia ante los abusadores. S11

125

*El título original de este artículo es "Stellen und Themen" y fue publicado por primera vez en el periódico *die tageszeitung* el 4 de enero de 1990.

grito llegó en un momento en que sexo y cine ya no iban de la mano, durante una función nocturna a principios de 1963. Unos años después el público se dividió en público de sexo y público de cine, el sexo acabó en sus propias salas y dejó de estar relacionado con el cine. Pero esta división tampoco fue buena para el cine-sin-sexo y nuestro espectador, con sus pocas palabras, la estaba fomentando: hay que considerar a su favor que cuando la película se estropeó él solo le habló a la mujer en la pantalla y no fue el responsable de arruinarla.

Con la separación del sexo también quedó borrado de las palabras *función nocturna* lo pecaminoso de la noche. Desde que se pueden ver películas de sexo a media mañana también se puede ir a lavar la ropa de noche y, hoy en día, la apertura nocturna de las lavanderías, los locales de comida y de los cines demuestra que mucha gente ya no debe salir tan temprano de sus casas.

126

Una tarde, durante la guerra de Vietnam (yo me había escabullido de una actividad contra la guerra como si fuera el colegio), en una película de carreras un japonés contaba que en la Guerra Mundial había derribado doce aviones estadounidenses, para reafirmar luego que actualmente era el mejor amigo de los norteamericanos. Yo aplaudí con entusiasmo y, para mi desconcierto, la mitad de la sala se sumó a mi aplauso. Incluso alcancé a preguntarme si el público berlinés relacionaba el bombardeo de Hanoi con el de Berlín y, en ese caso, cómo, cuando se encendió la luz del intervalo y vi que la mitad del público eran personas que se habían escabullido de la misma reunión que yo.

Fracasé al intentar agregarle otro aspecto a la película (la posibilidad de que en la oscuridad la población de Berlín se anime a agitar las manos contra los bombarderos norteamericanos). Yo solo había expresado algo que la mayoría de la gente en la sala ya pensaba sin haber visto la película.

Hace veinte años que se me castiga por este desacierto. Hace veinte años que debo sentarme en el cine con gente que al ver *El pequeño salvaje* (1970), de François Truffaut, declara estar en con-

tra de que los niños sean forzados a estudiar, que después de John Ford se declara en contra de que los indios pierdan la batalla y al ver *Topaz* (1969), de Alfred Hitchcock, opina que la CIA no debería ser superior a la KGB. En *Messidor* (1979), de Alain Tanner, dos mujeres asesinan a un violador y el cine entero aplaude ante esa escena como si se tratara de una película educativa sobre la autodefensa. Un poco más adelante, las mujeres conocen a dos hombres en moto, entran a un granero y el cine entero reniega decepcionado. Los espectadores quieren estar a favor de los indios o de las mujeres, pero se ríen de toda cultura ajena que no haya sido objeto reciente de alguna moda del *revival*, como de la idea de la caballerosidad en *El último suspiro* (1966) de Jean-Pierre Melville.

Estos espectadores toman de las películas la política que más los atrae en el momento. La política se vuelve una especialidad como antes el sexo, se proyectan películas de mujeres, películas de homosexuales, películas de minorías. Antes importaban los fragmentos, hoy mandan los temas.

EL REINADO DE LA MÚSICA*

Los canales de televisión gastan dinero en programación y ganan con la publicidad. Si la programación es la antítesis de la publicidad y la programación atrae a los espectadores, entonces la publicidad debería ahuyentarlos. Esto es cierto y demostrable de forma inductiva: aunque hay gente que disfruta de la publicidad, no hay ningún canal que solo pase propaganda mientras que existen canales sin publicidad y que, sin embargo, atraen espectadores.

129

En el videoclip se enlazan programación y publicidad. ¿Qué es un videoclip? Hace ya unos años que la industria de la música se propuso indagar esta cuestión de forma experimental y pidió a los canales dinero por su emisión. Los canales contestaron que los clips eran propaganda para los productos de la industria musical y se acordó que podrían ser emitidos de forma gratuita.

En el videoclip ya no se puede diferenciar satisfactoriamente contenido y propaganda, se vuelven inseparables como dos per-

* Este texto fue publicado por primera vez con el título "Music Rules" en el periódico *die tageszeitung* el 1º de febrero de 1990.

sonas según la idea del amor romántico. Menos profunda en el clip es la unión de música e imagen. Antes se decía que la música de una película era buena si no se notaba su presencia: lo mismo pasa hoy con las imágenes que acompañan las canciones, que están sujetas a la música y se encuentran a su servicio de una forma tal que no admite el menor atisbo de liberación.

La pista de sonido siempre tiene el control sobre las imágenes. En televisión, fuera del videoclip las imágenes quedan subordinadas a las palabras. Es posible inferir la importancia de la palabra en el origen y la divulgación de las religiones, en la imposición y ejecución del control. Las palabras, simplemente, son más fáciles de manejar que las imágenes, es más fácil someterlas a reglas, transmitir las y adaptarlas, por lo que gozan de una ventaja de producción frente a las imágenes.

130 La música, al ajustarse más rápidamente a las necesidades de la industria, también tiene una ventaja de producción frente a las imágenes. La organización de la industria musical es enorme porque la música puede ser objeto de cálculos técnicos. Se suele decir que la música es una manifestación abstracta, que favorece la abstracción: para su producción, ya no se requieren más músicos o instrumentos musicales. En su lugar hay actores con accesorios y es función del clip difundir sus imágenes.

La mayoría de las imágenes de televisión se siguen produciendo con personas u objetos reales ubicados en un lugar real y transformados en imágenes de forma analógica. Esto cuesta mucho dinero y los canales que no perciben una tasa televisiva¹ prefieren pasar videoclips por los que no tienen que pagar nada. La publicidad en el videoclip ya no ahuyenta (hay canales que pasan casi solo videos) y la programación ya no es programática. Los clips destruyen lo programático de la programación-sin-clips. Esto se ve con claridad en los programas de música, por ejemplo cuando muestran

1. En Alemania la televisión es arancelada y el dinero recaudado se reparte entre los canales públicos. [N. de la E.]

a una persona hablando y, tras unos pocos segundos, la reducen a una imagen del tamaño de una mano dentro de otra imagen mayor que muestra imágenes de clips. Sería deseable que la ostentación desapareciera de la televisión junto con las imágenes de las personas hablando, pero inmediatamente retorna en la pose de los músicos.

Se ha criticado a los clips aduciendo que son una expresión apresurada y superlativa, que muestran una imagen tras otra de un mismo objeto, imágenes que se anulan entre sí en una pretendida superación, o que se suceden velozmente porque ninguna resiste una exposición prolongada. Que las imágenes no son imágenes en sí mismas, sino que buscan recordarnos compulsivamente a sus modelos. Cosas todas ciertas y, además, buenas para que volvamos a glorificar la música: para los grandes dioses no existen imágenes apropiadas.

MOSTRAR A LAS VÍCTIMAS *

Antes de encaminarse a ejecutar a sus profesores y compañeros de colegio, los dos protagonistas de *Elephant* de Gus Van Sant (ee.uu, 2003) miran al pasar un film breve sobre Hitler y el nacionalsocialismo. Todos hemos visto más de una vez alguna de esas películas, por lo general por televisión. Ayer a la noche me volví a encontrar con una en el canal de noticias alemán N-TV. La película relataba la luga de algunos asesinos nazis después de la guerra, como Eichmann y Mengele, que habían huido a la Argentina, otros terminaron en los Estados Unidos o Canadá (el nombre de la película era *Hightech Nazijagd*, la vi el 13 de octubre de 2008 en N-TV). La película le daba la palabra a un experto, recurso usual en el género, que relataba cómo los peores delincuentes habían escapado a su castigo. Para ilustrar sus palabras se alternaba imágenes de nazis y de montañas de cadáveres y cada imagen duraba unos tres segundos. Este uso de las imágenes de los muertos es algo escandaloso.

133

* Este texto apareció por primera vez traducido al francés en la revista *Trafic* N° 70, en otoño de 2009. Su título original es "Wie Opfer zeigen?".

La película breve sobre Hitler y los crímenes cometidos durante el dominio nazi constituye un tipo propio de film, hasta podría decirse un género. Su origen se encuentra en las películas producidas por los Aliados después de la Segunda Guerra Mundial, exhibidas para reeducar a los alemanes. Una de esas películas es *Molinos de la muerte A.s.* Hanus Burger (Alemania/EE.UU, 1945). Allí, al final, se ve entrar a los habitantes de Weimar al campo de concentración de Buchenwald por orden de las fuerzas de ocupación norteamericanas. Los muertos hallados por los Aliados tras liberar el campo de los nazis todavía no han sido enterrados. Los alemanes deben mirar a los muertos, a modo de lección y de castigo.

En mayo de 1945, Samuel Fuller era soldado en la sección de infantería "The Big Red One", responsable de la liberación del campo nazi de Falkenau (hoy Okres Sokolov, República Checa), anexo al campo de concentración de Flossenbrück. El capitán Richmond, escandalizado por los crímenes ocurridos y por la población de Falkenau, que negaba haber sabido de la existencia de esos crímenes aunque la ciudad limitaba con el campo de concentración, tomó una medida inusual: dispuso que los habitantes del lugar vistieran y enterraran a los muertos. La población de la ciudad debía acompañarlos en procesión en su camino al cementerio. Samuel Fuller documentó los hechos con una cámara de 16 mm. Emil Weiss realizó en 1988 una película sobre el tema, fue con Fuller al lugar de los hechos y le pidió que comentara en off las tomas mudas de 1945 (*Falkenau, una visión de lo imposible*, Francia, 1988/2004).

El largometraje de Fuller *¡Prohibido!* (*Verboten!*, EE.UU, 1959) también contiene imágenes documentales de los campos de concentración alemanes, comentadas en off por él mismo. *Prohibido* es una película de *reeducción*. Una mujer alemana esconde a un soldado americano herido durante los últimos días de guerra. Terminan enamorándose. Tras la rendición alemana, el hermano de catorce años de la mujer se une a una banda de jóvenes nazis que realizan actos de sabotaje. Para que su hermano

Franz abra los ojos, Helga lo lleva a una audiencia de los procesos de Nuremberg.

Primero vemos a un policía militar de los Estados Unidos frente a un puesto de vigilancia pintado a rayas y a un hombre que se aproxima, muestra un documento y obtiene permiso para pasar.

A continuación se acerca Franz, seguido por Helga. Los visitantes ingresan en la sala del público y se dirigen a sus asientos en fila india, como se hace caminar generalmente a los presos.

Entre tanto ya se ha comenzado a oír al juez que preside la audiencia, que enumera a los denunciantes, los cuatro países aliados, y luego da lectura a los nombres de los acusados.

Göring, Hess, von Ribbentrop, etc. Mientras vemos a los acusados, que están sentados separados o en grupos. Tienen puestos unos grandes auriculares, por la traducción, y muchos tienen anteojos oscuros, quizás para protegerse de los flashes de las cámaras. Los custodian unos policías militares con unos cascos redondeados.

Ahora la voz nombra a las organizaciones acusadas: las SS, la SD, la Gestapo, etc. Sin que se interrumpan las palabras vemos al denunciante Jackson, primero se lo ve desde atrás, luego de adelante, los movimientos de la boca no coinciden con lo que se escucha.

135

"We will show you the defendants' own film."¹

Allí comienza la película que se exhibe ante el tribunal. O allí comienza lo que se supone que es la película que se exhibe ante el tribunal.

"You will see their own conduct in the course of the conspiracy. Its history is the history of the Nazi party that grew from the brawling streets of Munich in the Twenties. Their aim was the highest degree of control over the German community. 'Give

1. "Les mostraremos una película tomada por los propios acusados",

me five years. Today Germany, tomorrow the world. The Nazi party alone has the right to rule Germany and the right to destroy the enemy'."²

Estas son palabras de Hitler, a quien vemos en un acto político al aire libre. Tampoco aquí coinciden las palabras con los movimientos de la boca, por lo pronto porque Hitler no pronunciaba discursos en inglés.

A continuación se ve a Franz que escucha atento las palabras y luego se superpone una imagen del líder de la pandilla de nazis. "The Werewolf alone has the right to rule Germany. And the right to destroy the enemy."³

El joven habla con un fuerte acento alemán. Es una idea notable hacer que un alemán hable inglés en una película pero con un acento que indique su origen. Franz parece algo afectado cuando el líder de la pandilla repite lo que dijera Hitler en su momento.

136

"Martin Bormann, last seen alive on May 2nd, 1945, fate unknown, tried in absentia. Absentee said: 'The enemy is to work for us. And so far as we don't need them, they must die.'"⁴

2. "Ustedes podrán ver su propia conducta en el curso de su conspiración. Su historia es la historia del Partido Nazi, que creció en las alborotadas calles de Munich en los años veinte. Su objetivo era alcanzar el más alto grado de control sobre la comunidad alemana. 'Denme cinco años. Hoy Alemania, mañana el mundo. Solo el Partido Nazi tiene derecho a gobernar Alemania y a destruir al enemigo ."

3. "Solo los hombres lobo tienen derecho a gobernar Alemania y a destruir al enemigo."

4. "Martin Bormann, visto por última vez con vida el 2 de mayo de 1945, destino desconocido, juzgado en su ausencia. Ha declarado: 'El enemigo debe trabajar para nosotros. En la medida en que no lo necesitemos debe morir.'"

Mientras se cita a Bormann, vemos gente descargando carbón de unos vagones y un plano general de muchas personas trabajando en una cantera. Volvemos a la cara de Franz y aparece nuevamente en superposición el líder nazi con su fuerte acento alemán: "The enemy is to work for us. And so far as we don't need them, they must die". Ahora Franz tiene una marca de preocupación entre las cejas, sobre la nariz.

"German anti-Nazis were the first victims. Medical experiments were standard procedure at many concentration camps for Germans who did not agree with Hitler. Defendant Frick as Minister for the Interior directed the Nazi programme aimed at aged, insane, crippled or incurable Germans, the so-called 'useless eaters'. Thousands were committed to special institutions. Few of the German anti-Nazis ever returned. Evidence proved they were murdered because they were useless to Hitler's plan."⁵

Mientras escuchamos estas palabras vemos imágenes de unos presos terriblemente escuálidos en unas camas. Vemos a un médico o un enfermero que desviste al primero sin mucho cuidado.

El segundo preso y el tercero están desnudos y destapados. Claramente son tomas hechas por los Aliados después de liberar un campo nazi. En un plano general de la habitación vemos a muchos presos acostados en el suelo y delante el perfil de un hombre uniformado con una pipa en la boca.

5. "Los alemanes anti-Nazis fueron las primeras víctimas. Los experimentos médicos se volvieron un procedimiento estándar aplicable a aquellos que no estaban de acuerdo con Hitler. El acusado Frick en su calidad de Ministro del Interior comandó ese programa, que estaba dirigido a los alemanes mayores de edad, dementes, lisiados o enfermos terminales. Las llamadas 'inútiles bocas que alimentar'. Miles de ellos fueron internados en instituciones especiales. Pocos de los alemanes anti-Nazis alguna vez regresaron. Las pruebas demostraron que fueron asesinados por resultar inútiles para el plan de Hitler."

Cuando se escucha la palabra "insane" [dementes] comienza un acercamiento de la cámara hacia la audiencia alemana. Cuando escuchamos "thousands" [miles] la cámara salta a la última fila y nos muestra una imagen de Helga y Franz. Franz gira la cabeza de un lado al otro. Un "no" mudo y reiterado. No, no puede ser cierto. No, yo no sabía. O: no, no quiero ver esto.

"A most intense drive was directed by Hitler and his Nazis against German Protestants, Lutherans, Catholics. Pastor Niemöller was sent to a concentration camp. Bishop Galen was beaten up. Hitler inspired vandalism against church property. Nazi teaching was inconsistent with the Christian faith. It was the Nazi plan to suppress the Christian church completely after the war."

Otra vez el líder nazi con su acento alemán: "The old Christian era lasted but 2000 years. And it is a failure". Luego se escucha nuevamente la voz de Fuller:

138

"But with the war the number of victims swelled to include citizens of all the nations in Europe. Included among the executed and burned were citizens from Holland, France, Belgium, Poland, Hungary, Czechoslovakia, Greece and other countries. But perhaps the greatest crime against humanity the Nazis committed was against the Jews whom they used as a scapegoat to camouflage their plan to make Hitler God and to make *Mein Kampf* their bible. Goebbels was Hitler's trumpet. Goebbels catered to children, filled them with campaign cries that went to the heart of the Nazi

6. "Un accionar más intenso fue dirigido por Hitler y sus nazis contra los alemanes protestantes, luteranos y católicos. El pastor Niemöller fue enviado a un campo de concentración. El obispo Calen fue golpeado. Hitler motivó el vandalismo contra las propiedades de la iglesia. Las enseñanzas nazis eran incompatibles con la fe cristiana. Era parte del plan de los nazis suprimir completamente la iglesia cristiana al terminar la guerra."

7. "La antigua era cristiana duró 2000 años. Y resultó un fracaso."

movement. Hate was the Nazi religion. Hate was their battle cry. Hate was their God".⁸

Después aparece nuevamente la imagen superpuesta del líder de la manada: "Hate, hate, and again hate!".⁹ Por lo visto, el joven Franz necesita traducir los grandes sucesos de la política en algo menor, como las películas de ficción, que en general traducen las grandes historias contándolas dentro de la esfera de experiencia de unas cuantas personas. Como si fuera poco, el líder de la manada es el hermano de Helga y Franz.

"Children of tender years were invariably exterminated since they were unable to work. The Nazis endeavoured to fool them into thinking they were going through a 'delousing process'. A thousand years will pass and this guilt of the Hitler gang will still not be erased. It took from 3 to 15 minutes to kill the people in the gas chamber depending on the climatic conditions.

139

The Nazis knew when the people were dead because the screaming stopped. After the bodies were removed special Hitler commandos took off the rings and extracted the gold from the teeth of the corpses. Much of this loot was then transferred to secret vaults of the Reichsbank at Frankfurt on Main. This was genocide, the pre-meditated destruction of entire peoples. Genocide –the direct result of the Nazis' claim that they have

8. "Pero con la guerra el número de víctimas aumentó, al incluir a los ciudadanos de todas las naciones de Europa. Entre las personas ejecutadas y quemadas se encontraban ciudadanos de Holanda, Francia, Bélgica, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Grecia y otros países. Pero quizás el mayor crimen que los nazis cometieron contra la humanidad fue perpetrado en contra de los judíos, a los que se los utilizó como chivo expiatorio con la intención de camuflar su plan para hacer de Hitler un Dios y de *Mi lucha* la Biblia. Goebbels era la trompeta de Hitler. Goebbels alimentó a los niños, los llenó con gritos de guerra que Rieron directo al corazón del movimiento nazi. El odio fue la religión nazi. El odio era su grito de guerra. El odio era su Dios."

9. "¡Odio, odio, una vez más, odio!"

the right to destroy Hitler's opposition. 'Tomorrow the world. Dead or alive'.¹⁰

Helga: "Franz, I want you to look. Franz, you've got to look. We'll look together. This is something we shall see. I want you to see it. The whole world shall see it, Franz!". Esta frase, "todo el mundo tiene que verlo", en realidad está presente en todas las películas sobre Hitler y el nacionalsocialismo. En Buchenwald y en Falkenau los alemanes debían ver los crímenes que se habían cometido en su cercanía. En Nuremberg todo el mundo debía ver los delitos que se habían cometido durante el régimen nazi. En Falkenau, el comandante norteamericano tenía el poder de dar órdenes y los alemanes fueron obligados a mirar. En los primeros años después de la guerra en algunos casos los Aliados dispusieron que la población de un lugar debía ver una película de *reeducción*. Pero como no se puede obligar a mirar para siempre, en lugar de la orden aparecieron las máximas morales. Helga: "Tienes que mirar/ debemos verlo/ todo el mundo debería verlo". Y agrega entre esas máximas, reconciliadora: "Quiero que mires/ Miraremos juntos/ Quiero que lo veas". Cambia rápidamente entre la primera y la tercera persona, suavizando la confrontación. No solo los adeptos a la ideolo-

140

10. "Los niños de corta edad fueron exterminados, invariablemente, ya que eran incapaces de trabajar. Los nazis intentaron engañarlos haciéndoles creer que estaban pasando por un 'proceso de desinfección. Mil años pasarán y la culpa de la pandilla de Hitler todavía no se borrará. Tomaba de tres a quince minutos matar a las personas en la cámara de gas, según las condiciones climáticas. Los nazis sabían cuando las víctimas estaban muertas porque los gritos se detenían. Después de que los cuerpos eran retirados, comandos especiales de Hitler les quitaban sus anillos y extraían el oro de los dientes de los cadáveres. Gran parte de este botín fue luego trasladado a las bóvedas secretas del Reichsbank en Frankfurt, Main. Esto fue un genocidio, la destrucción premeditada de pueblos enteros. Genocidio: el resultado directo de la afirmación de que los nazis tenían el derecho de destruir a la oposición de Hitler. 'Mañana el mundo. Vivo o muerto!'."

11. "Franz, quiero que veas. Franz, tienes que mirar. Vamos a ver juntos. Esto es algo que veremos. Quiero que lo veas. ¡Todo el mundo lo verá, Franz!"

gía nacionalsocialista deben ver la película, todos deben hacerlo. El acusado no está solo y todos están cerca de él.

Es cierto que durante los procesos de Nuremberg efectivamente se mostraron películas. En su film Euller quiere resumirlas. En un juicio como los que conocemos del cine norteamericano el defensor se levantaría y analizaría minuciosamente el film. ¿Cuándo dijeron los acusados las frases citadas? ¿Cuándo se filmaron las imágenes que deben servir para probar los crímenes? ¿En qué campo de concentración sobrevivieron esos presos espantosamente escuálidos que aparecen frente a cámara? ¿Estaban presos en un campo nazi por integrar la oposición o fueron detenidos sin haber pensado jamás en oponerse a nada? Pero principalmente: ¿las imágenes muestran lo que dicen estar mostrando o solo lo reconstruyen?

La película no tiene relevancia jurídica, pero sí es relevante que se la esté mostrando en una sala de audiencias: la película adquiere importancia al ser mostrada en un lugar donde se acusa y se juzga a los líderes nacionalsocialistas.

Prohibido! mezcla imágenes documentales con imágenes ficticias, las imágenes del proceso de Nuremberg con las de los protagonistas del largometraje. En la audiencia el público alemán está ubicado en una sala separada con un estilo arquitectónico similar al del Palacio de Justicia de Nuremberg. Las filas de bancos hacen pensar en una iglesia, la sala donde se encuentran en su nave lateral. O en el aula magna de una escuela. En una sala como esa muchos alumnos de los colegios de Alemania occidental vieron por primera vez una película sobre los crímenes de los alemanes nazis: *Noche y niebla* de Alain Resnais (*Nuit et Brouillard*, Francia, 1955) o *Mi lucha* de Erwin Leiser (*Den Blodiga tiden*, Suecia, 1959). El film dentro del film de Fuller, "The Defendants' own Film", mostrado por la fiscalía para probar la culpabilidad de los acusados y aleccionar a los espectadores, también es una compilación. La palabra compilación es un término genérico para las películas que se componen a partir de materiales de diverso origen.

No hace falta investigar mucho en los diccionarios para encontrar que *compilare* también significa "saquear".

Al escuchar: "Tomaba de tres a quince minutos matar a las personas en la cámara de gas..." se ve primero una mano girando una llave de paso, a continuación aparecen dos planos de unas duchas en el techo de una habitación. Luego vemos otra toma: unos veinte presos famélicos, desnudos y apiñados. Muchos están apoyados contra la pared y solo vemos sus pies y sus muslos. Algunos están sentados o acostados en el suelo. Uno de los que está sentado se recuesta. Luego aparece un primer plano de Franz, que sigue atento el montaje, abriendo y cerrando los ojos. Cuando los vuelve a abrir, vemos nuevamente una habitación con unos presos desnudos y famélicos, pero ahora están muertos y apilados en un montón. El espectador cree haber visto lo siguiente:

Una mano abre la llave de gas

Los presos en la cámara de gas, todavía viven

Ahora están muertos.

142

Esto podría significar que existen imágenes de las cámaras de gas cuando todavía estaban en uso. Las SS habrían filmado o hecho que alguien filmara esas escenas. Pero esas tomas nunca existieron. Jamás las ha visto nadie. Es decir que este montaje solo es una reconstrucción. No sé en qué campo de concentración se realizaron las tomas, pero claramente después de liberar un campo hubo una persona que le dijo a otra: ¡filma esta llave! Y el camarógrafo, probablemente de los Aliados, la filmó.

Espero que nadie haya filmado a los presos recién liberados ni les haya pedido que se recostaran para simular su muerte. Sin embargo, si solo se hubiera filmado a la gente sentada o recostada después de su liberación, para luego utilizar esas imágenes en el montaje y dar así la impresión de que esos presos estaban vivos en la cámara de gas (y un segundo después ya habían muerto y sus cuerpos inertes yacían apilados contra la pared), eso sería un abuso ejercido con medios cinematográficos, un acto de violencia simbólica.

No es común que las víctimas de un crimen sean expuestas. Si en un juicio se precisa mostrar las fotos de una víctima de asesinato, en general se lo hace a puertas cerradas. Pero con la guerra es diferente. Allí sí se muestran las víctimas, aunque se prefiere a los muertos del enemigo antes que a los propios. Por lo general, tampoco se muestran de forma reconocible los rostros de las víctimas del bando enemigo. Después de 1945 en el caso de los judíos y las demás víctimas de los nazis alemanes se abandonó este parámetro. Las imágenes servían para probar los crímenes, para acusar a los responsables, directos e indirectos, y para sacudir a toda la humanidad.

En abril de 1945 las tropas británicas liberaron el campo de concentración de Bergen-Belsen y, al llegar, se encontraron con unos diez mil muertos. En las semanas siguientes murieron otros catorce mil presos. Muchos de ellos tenían a sus espaldas semanas enteras de marchas a pie desde otros campos. Los británicos mandaron excavar una gran fosa y ordenaron a los guardias del campo que las llenaran con los muertos. Incluso usaron una excavadora para mover los cuerpos. Esas imágenes se difundieron en todo el mundo. Recién en ese momento el público tomó conciencia de la dimensión de los crímenes cometidos por los alemanes.

Pero no puede ser que por esa razón hubiera que volver a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas, tirándolas en una fosa con una pala como una inmundicia. Se las usó para ejercer un castigo, obligando a los guardias del campo nazi a enterrar los cuerpos de sus víctimas. Aunque se puede interpretar la orden del comandante Richmond en Falkenau como el intento de que los alemanes reintegraran a las víctimas a su comunidad, los muertos allí también resultan víctimas de una medida de castigo.

Debe reconocerse que el film dentro del film de Fuller menciona expresamente el asesinato sistemático de los judíos. La película dice que los nazis cometieron con ello el peor de los crímenes contra la humanidad. Tan solo unos años antes, en 1955, la película *Noche y Niebla* aún no mencionaba a los judíos de forma explícita como víctimas del nacionalsocialismo. Después de haber

leído el libro de Sylvie Lindeperg sobre la historia de la producción de *Noche y Niebla*, puedo concluir que después de diez años de terminada la guerra aún no se lograba comprender la especial irracionalidad del crimen cometido contra los judíos.

Lo bueno de la película de Resnais es que no se propone hablar de todos los crímenes de los alemanes nazis, sino que se limita al sistema de los campos de concentración. Las películas que no se limitan en su tema corren el riesgo de que los crímenes nazis comiencen a competir entre sí.

En las primeras décadas después de la guerra se subrayó mucho la persecución a las iglesias, como en el caso de Fuller. En la década del setenta el público tomó conciencia del asesinato sistemático de los judíos y el trabajo forzoso y los crímenes contra los prisioneros de guerra y los discapacitados pasaron a un segundo plano. En las primeras dos décadas después de la guerra se insistió mucho en los enemigos del régimen encerrados y asesinados en los campos nazis. Cuanto más se conocía sobre los campos de exterminio, más caían en el olvido los otros campos. De todos modos, en el bloque soviético se siguió hablando más de los comunistas que de los judíos como víctimas del nacionalsocialismo. La persecución del pueblo gitano recién se ha hecho pública hace unos años, también la de los homosexuales. Y si se menciona a todas las víctimas del fascismo se puede perder de vista el carácter de por sí inhumano de la guerra. No solo de una guerra que infrinja las reglas del derecho internacional, como la que hicieron los alemanes, en particular en Europa del Este.

Al inicio de su película compilatoria, exhibida en Alemania bajo el título algo sensacionalista de *Mi lucha*, Erwin Leiser escribe: "No alcanza el tiempo para desplegar el panorama completo de la tiranía de Hitler. Solo se mostrarán episodios característicos y decisivos". La película comienza con imágenes de la Berlín destruida de 1945 y retrocede luego a la Berlín intacta de la época imperial. El montaje nos muestra imágenes de la Primera Guerra Mundial, de la época de la depresión económica. La película cuenta la biografía de Hitler: sus ambiciones artísticas, su época de soldado, el le-

vantamiento y la cárcel. Se representa en detalle la llegada al poder del Partido Nacionalsocialista, sus subterfugios políticos. El principal procedimiento cinematográfico consiste en presentar un texto expositivo y fotografías o fragmentos de películas que ilustran lo dicho. Algo similar al film dentro del film de Fuller. Por ejemplo, cuando se habla de Hindenburg lo vemos paseando con su hijo por un parque. Si la situación lo permite, la voz en *off* comenta lo que se ve en las imágenes. Aparece, por ejemplo, una concentración nazi anterior a 1933 y la voz subraya cómo el tranvía sigue su marcha. Vemos que el tranvía no se detiene y que una de las columnas de la manifestación se corre para dejarlo pasar.

Cada tanto la voz se interrumpe para dejar espacio al material cinematográfico. Por ejemplo cuando aparecen imágenes del Gobierno General de los territorios polacos ocupados, sacadas de una película didáctica para la policía. Vemos un mercado y luego una *razzia*. También imágenes del gueto de Varsovia. En ambos casos la película se detiene en la historia de producción de las imágenes. Explica que las imágenes del gueto fueron filmadas por orden de Goebbels como propaganda antisemita, pero cuenta que los nazis al final no las mostraron porque temían que generaran compasión.

Como estas imágenes nunca se convirtieron en una película hay tomas sin editar. Se ve la intencionalidad de la representación en los encuadres de los fotógrafos, su propósito de menosprecio de las personas encerradas en el gueto, y cómo sus tomas no se adecúan a sus intereses. Mientras las imágenes de la miseria pretenden menospreciar, las extensas escenas del gueto funcionan como un homenaje. En estas imágenes las personas recuperan su vida y se vuelven algo más que una mera prueba que no para de moverse.

Tanto Resnais como Leiser utilizan material proveniente del campo nazi de Westerbork. Allí se ve a los prisioneros subiendo al tren, los vagones de pasajeros en dirección a los campos de Bergen-Belsen y Theresienstadt, los de transporte de carga a Auschwitz. En Resnais, la voz en *off* llama la atención sobre el gran número de papелitos que los deportados arrojan desde el vagón tras la partida

del tren: mensajes para sus familiares y amigos. Poco después se ve un tren que llega de noche a Auschwitz. Resnais se desvía aquí de su principio rector, según el cual las imágenes del presente de la narración son en color y las históricas en blanco y negro. Resnais nos hace pensar que vemos el tren de Westerbork llegando a Auschwitz. En Leiser primero se ve a la gente en Westerbork subiendo a los vagones y la partida del tren. A continuación aparece una toma aérea, un avión sobrevuela las barracas del campo nazi de Auschwitz. Luego se ve gente bajando de un tren. Esta toma también es de Westerbork. La voz en off no indica nada, pero el montaje nos hace creer nuevamente que se trata de la llegada de un tren a Auschwitz. ¿Por qué estas insinuaciones? ¿Solo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho?

146

A mediados de 2005 Ludger Schwarte me pidió que participara de un congreso con un aporte sobre la representación de los campos alemanes en la fotografía y en el cine. Después de haber visto las películas aquí mencionadas y muchas otras del género *una película breve sobre Hitler y los crímenes durante el nacionalsocialismo*, me propuse trabajar con el material del campo de Westerbork. Después de ver una y otra vez los desfiles de columnas militares acompañados por música agregada en el estudio y tras escuchar una y otra vez las mismas canciones (el himno alemán parafraseado por Eisler en Resnais, las canciones en hebreo de las imágenes del género de Leiser) me propuse hacer una película muda. Las imágenes de Rudolf Breslauer (un fotógrafo de Múnich que huyó con su familia a Holanda) fueron filmadas por encargo del comandante del campo y son mudas. Me propuse utilizar solo este material y no agregar ni recortar nada de las secuencias citadas. Más de una vez aparece un destello al comienzo de las tomas producto de la puesta en marcha de la cámara. Su presencia indica que se trata del material en bruto, tal cual salió de la cámara. Me propuse no intervenir en la edición. Quería presentar el material de forma que invitara a una lectura propia.

LA GUERRA SIEMPRE ENCUENTRA UNA SALIDA*

En 1991 aparecieron dos tomas de la guerra de los Aliados contra Irak que representaban una nueva clase de imagen. La primera muestra el recorte de un terreno filmado por una cámara en un helicóptero, en un avión o en un *drone*, como se denomina a los aviones livianos no tripulados utilizados en la exploración aérea. En el centro de la imagen hay una mira que indica el blanco al que se dirige un proyectil. La explosión satura la escala de contraste, el diafragma automático trata en vano de contrarrestar el efecto y la imagen se corta. La segunda imagen proviene de una cámara montada en la punta de un proyectil. La cámara se precipita sobre el objetivo y aquí la imagen también se interrumpe.

A partir de 1920, en los Estados Unidos las tomas cinematográficas realizadas desde una posición que una persona generalmente no adopta, como las imágenes de una cámara colocada debajo de un tren, recibieron el nombre de *phantom shots*,

* Este artículo se publicó originalmente con el título "Der Krieg findet immer einen Ausweg" en *Cinema 50. Essay*, Schüren Verlag, 2005.

literalmente "tomas fantasma". Por el contrario, en el cine narrativo las imágenes hechas desde la posición de una persona se denominan *subjetivas*. Una toma subjetiva debe demostrar con claridad su carácter de subjetiva, por ejemplo, adoptando una postura no muy elevada, como si se tratara de la mirada de una persona acostada o como una toma en movimiento, un *travelling*, la mirada de una persona que camina. Las imágenes desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una *subjetiva fantasma*. Estas imágenes de una cámara arrojándose sobre un objetivo, es decir, de una cámara suicida, se han grabado en nuestra memoria. Se trataba de algo nuevo, algo que representaba una realidad de la que no se sabía nada desde la aparición de los misiles de crucero en los años ochenta. Las imágenes aparecían unidas a la frase "armas inteligentes", vinculando así de manera irreflexiva la noción de inteligencia con una noción de subjetividad: una asociación que se precipitaba hacia la nada.

148

También las animaciones, hechas a mano o generadas por computadora, recurren con frecuencia a perspectivas complicadas o directamente imposibles para una cámara de cine: por ejemplo, la vista de una bala disparada desde un revólver. Así, los dibujos animados reclaman una ubicuidad del punto de vista que el cine, su competidor, no posee, lo que colabora con la retórica de la exageración de las animaciones. Las animaciones o películas de dibujos animados son un género que no puede reproducir verdaderamente la muerte, ya que en ellas todo es reversible. Su constante caricaturización de las imágenes las predestina a representar funciones y efectos técnicos. Sin embargo, a diferencia de los dibujos animados, las animaciones por computadora han impuesto un estándar estilístico que goza en apariencia de una extensa aceptación. También el cine norteamericano de los años cincuenta hacía alarde de una universalidad semejante. Sus imágenes surgían de la convicción de que no podía existir una cosmovisión diferente a la propia. Además, las animaciones por computadora afirman indirectamente la insuficiencia de la imagen fotográfica,

de lo contrario no necesitaría ser retocada con algún programa. Si tenemos en cuenta la creencia generalizada de que las computadoras son el medio ideal, queda en evidencia que las animaciones generadas por computadora se consideran a sí mismas representaciones ideales del mundo. Confían plenamente en su capacidad de representar el sexo y la muerte.

En 1991 se habló mucho del hecho de que las imágenes de las cámaras que vigilaban la aproximación al blanco y la explosión mostraban la guerra "como un juego de computadora". Esos comentarios probablemente buscaban señalar que la guerra se mostraba como si fuera un juego de niños. Las películas de dibujos animados son para niños, mientras que las animaciones por computadora tienen un claro componente simbólico: casi todas las reproducciones técnicas que afirman representar únicamente el principio de funcionamiento de un proceso poseen un importante componente mágico.

En un film alemán de instrucción sobre el misil VI del año 1942, que contiene secuencias animadas además de las imágenes fotográficas, vemos cómo el proyectil teledirigido cruza el canal de la Mancha en su camino a Londres mientras se despliega en la pantalla un mar lleno de olas centelleantes: ¿en medio de la guerra alguien se toma el trabajo de producir un efecto como ese!

En las imágenes con la mira en el centro en general no vemos personas. El campo de batalla se muestra desierto. Al mirar una de estas series de imágenes inevitablemente se piensa en una guerra que continúa en modo automático tras la desaparición de la humanidad de la faz de la tierra. El programa bélico es ejecutado por máquinas de guerra autónomas. En general las imágenes operativas que nos muestran la aproximación al blanco y la explosión filman objetivos militares, como cuarteles, refugios, aeropuertos o incluso puentes, objetivos que se presentan siempre como blancos estratégicos aunque sean de uso civil. Me acuerdo de una conferencia de prensa durante la primera Guerra del Golfo en la que un militar norteamericano mostró una imagen, una toma en la que se

veía un auto alejándose rápidamente de un puente recién bombardeado, e hizo un chiste al respecto. Sin embargo, hoy los archivos militares ya no proveen imágenes en las que se vean vehículos, imágenes que lleven a concluir forzosamente la presencia humana en la zona del impacto. Y mucho menos entregan imágenes que muestren personas desarmadas en la zona del ataque. Aquí podemos ver con claridad que las tácticas de producción de información coinciden con las tácticas de guerra. Las imágenes que recibimos son producidas y controladas políticamente por los militares.

En el mundo no militarizado del cine se ha vuelto algo usual que las productoras, además de la película, realicen una película sobre la producción de la película tendiendo a conservar en sus manos el control de la información sobre el producto. En el caso de los reality shows, casi no hay diferencia entre las imágenes primarias y las secundarias. Los famosos venden los derechos exclusivos de cobertura mediática de sus bodas o del nacimiento de sus hijos. En esos casos se requiere una suerte de policía visual que evite que otro medio quiebre el monopolio.

También las Guerras de Irak tenían una policía visual. En la primera de las guerras, actuaba siguiendo el esquema del policía bueno y el policía malo. Irak era el policía malo que mantenía a los medios alejados del campo de batalla sirviéndose de las habituales herramientas represivas del poder. Querían evitar que se notara que el régimen de Saddam Hussein podía aterrorizar a la propia población y a la del indefenso Kuwait, pero no era capaz de organizar un ejército que, al menos ante un repliegue, pudiera garantizar un mínimo de protección a los soldados, ni hablar de la población civil. Por el contrario, Estados Unidos, el policía malo, excluyó a los medios de comunicación de los sucesos de forma estructural a través de las "bombas filmadoras", como las llamó Theweleit. Bombas que contienen una cámara pero donde no hay lugar para un periodista independiente.

Irak permitió que algunos periodistas selectos permanecieran en Bagdad, como fue el caso de Peter Arnett de la CNN. Esos

reporteros fueron los que enviaron las panorámicas nocturnas de una tonalidad verdosa. Arnett presencié el bombardeo de Bagdad desde el techo de un hotel, como Ernst Jünger en París durante la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de Jünger, sin embargo, Arnett se encontraba bajo una suerte de arresto domiciliario. Esa situación les permitió acceder a una visión estetizada de los hechos, como le ocurriría a cualquier subordinado que mirara el campo de batalla desde la posición privilegiada del comandante. Los corresponsales en Bagdad integraban la reserva táctica de una estrategia de guerra bastante contradictoria del régimen de Saddam: por un lado, se debía ocultar la inferioridad del lado iraquí, por el otro, debía denunciarse públicamente el carácter inhumano de la incursión bélica de los Aliados. Para conseguirlo se necesita la imagen de los cuerpos muertos, de la mayor cantidad posible de muertos, lo más cerca posible, en una sola toma.

La primera imagen capturada por una cámara alojada en un proyectil es de 1942 y muestra el lanzamiento de prueba de un misil HS 293 D sobre los restos de un buque cerca de Peenemünde. Las imágenes fueron transmitidas por radiofrecuencia al avión escolta después de que arrojara la bomba y se alejara. El misil fue guiado hacia el blanco mediante una palanca de mando parecida a los posteriores *joysticks*. Dado que hasta los años cincuenta no fue posible registrar imágenes electrónicas, probablemente esta secuencia sea la única documentación fílmica que se conserve de aquella prueba, filmada en el momento por uno de los técnicos con una Bolex directamente del monitor. El misil HS 293 D no llegó a ser utilizado en la Segunda Guerra Mundial, pero la miniaturización de la cámara de televisión fue un gran paso tecnológico. A diferencia de los fabricantes de misiles, los instaladores de esas cámaras no continuaron su trabajo en los Estados Unidos, sino en la industria televisiva de Alemania Occidental.

"Para nosotros es amoral que se planifiquen las armas, que su construcción prevea la muerte del combatiente incluyéndose así a la víctima en el automatismo, al menos según nuestras concep-

ciones. En Japón, por el contrario, que un piloto reciba la orden de precipitarse con su avión sobre un barco de guerra enemigo es tomado como una distinción. Allí también existen torpedos con un piloto incorporado para supervisar el recorrido del misil hacia el blanco, idea que invalida la afirmación del proverbio ruso: "La bala es una ciega insensata" (Ernst Jünger, *Der Gordische Knoten*, Frankfurt am Main, 1953, p. 74).

"La bala es una ciega insensata", o como dice una canción de soldados alemana: "Ahora, adiós, querida Luise, deja de llorar/ que no todas las balas/ en su blanco darán". En 1991, las imágenes de las puntas de los proyectiles y la expresión "armas inteligentes" lograron horrorizar y fascinar tanto porque con ellas las bombas ya no eran ciegas. También en la guerra la muerte es siempre la muerte de los otros. La capacidad de reconocer (*pattern recognition*) y perseguir (*object tracking*) de las bombas "observadoras" amenaza con su infalibilidad. Paul Virilio decía al respecto que esas imágenes nos apuntan a nosotros. Parecían las palabras de un profeta y se han cumplido.

152

En los dos años que duró la investigación que realicé junto con Matthias Rajmann, solo una vez encontramos algo que se aproximara a la idea de un arma inteligente, es decir, a aquella que localiza su objetivo mediante el procesamiento de la imagen. El simulador HIL (Hardware in the Loop) es un equipo que se utiliza para testear el funcionamiento de los misiles, principalmente la comprobación automática del recorrido y la ubicación automática del blanco. El aparato tiene el tamaño aproximado de un auto y cuenta con varios grados de libertad, es decir que puede moverse en varias direcciones y realizar giros muy rápidos con gran precisión. En el centro del simulador se encuentra la punta de rastreo del proyectil que cuenta con un prisma rotatorio. Ante esta punta de rastreo se proyectan imágenes del paisaje que será sobrevolado en la simulación. Se trata de imágenes analógicas, obtenidas en un vuelo real: reconocemos bosques, aglomeraciones de viviendas y carreteras. La punta de rastreo recorre y analiza estas imágenes pa-

norámicas. El proceso de análisis se evidencia por la aparición de unas líneas auxiliares verdes y rojas. Las rayas verdes representan una sospecha inicial. El programa de rastreo ha descubierto una constelación en la imagen que podría formar parte de un patrón ya almacenado. El programa traza una línea en el cuadro y continúa la búsqueda de agrupaciones de píxeles que puedan permitir la extensión del trazado. En caso de verificar y reconocer los contornos de un cruce de calles, de un puente o de un tendido eléctrico ya registrados como marcas de camino, la figura es confirmada en rojo, como un lector poco sagaz subraya en un libro un pensamiento que encuentra interesante en el momento. Esta máquina-ojo dispone de algunas interfaces de búsqueda a través de las cuales observa las imágenes del mundo real. Los aparatos de procesamiento de imágenes funcionan con la misma torpeza de los brazos robóticos cuando ejecutan una nueva tarea. Cada movimiento aparece descompuesto en pequeñas partes y tras cada movimiento parcial hay un detenimiento. La ejecución es precisa, pero no conserva vestigio alguno de la elegancia adquirida por el hábito. Así como al principio los robots mecánicos tomaron a los obreros de la fábrica como modelo, pronto los superaron y finalmente los suplantaron por completo, las máquinas sensoriales reemplazarán el trabajo del ojo humano.

153

A partir de mi primer trabajo sobre el tema llamé "imágenes operativas" a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (*Ojo/Máquina*, Berlín, 2001). Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación. Más tarde me di cuenta de que este concepto proviene de Roland Barthes. En la parte teórica de *Mitologías* (México, 1980), Barthes escribe: "Debemos volver aquí a la distinción entre lenguaje-objeto y metalenguaje. Si soy un leñador y, como tal, nombro el árbol que derribo, cualquiera sea la forma de mi frase, hablo el árbol, no hablo *sobre* él. [...] Pero si no soy leñador, ya no puedo hablar el árbol, solo puedo hablar *de* él, *sobre* él. Para Barthes, en este libro se trataba de afirmar la propia pra-

sis. El quería pertenecer la izquierda revolucionaria pero sin tener que adaptarse régimen estalinista, que era lo que el PCR exigía de los intelectuales. Moscú persiguió la semiótica defendida por Barthes con un odio especial ya que sus raíces no eran ajenas, su propuesta provenía del formalismo, la teoría rusa de vanguardia proscrita: lo único nuevo en el terreno teórico, como dijo Foucault, que había surgido del comunismo.

Hoy ya nada nos obliga a ser materialistas radicales y a demostrar la existencia de leyes de efecto materialistas que rijan sobre el lenguaje y la estructura del pensamiento. Si sentimos interés por las imágenes que integran una operación, nuestro interés más bien es el resultado del aluvión de imágenes no-operativas, del tedio por el metalenguaje. Es un tedio generado por la praxis diaria de remitologización de lo cotidiano y por la múltiple reiteración de las imágenes producidas para la adquisición de un significado. Allí nunca conseguimos ver el micro o el macrocosmos, sino un recorte intermedio, un esquema que posee como límite inferior el rostro humano y, como superior, la manzana de edificios. En la imagen del sándwich cósmico, ese es el relleno. Ni siquiera a los niños se les permite comer el relleno y dejar el pan, para que aprendan a controlar los impulsos. O también se podría decir que con su sobreproducción la industria del cine y la televisión han agotado su material.

154

En la exposición *Control Space* en Karlsruhe en 2001, por ejemplo, se pudo constatar el fuerte interés existente por las imágenes sin editar o sin un encuadre que buscara condensar tiempo y espacio. Este interés comienza con los films del underground norteamericano de los años sesenta, que mostraban esas imágenes que por lo general no son vistas por ojos humanos, ya que solo sirven para supervisar un proceso. Esas imágenes son consideradas tan irrelevantes que ni siquiera se las conserva y las cintas son borradas y reutilizadas. Las imágenes se ven o se archivan únicamente en casos excepcionales. Esas imágenes desafían a los artistas que no se interesan por un trabajo puramente intencional, sino por encontrar una belleza no calculada por anticipado.

En 1991, la conducción militar norteamericana superó todos estos intentos artísticos.

Los autores como Heidi y Alvin Toffler son los materialistas de la actualidad. No integran un círculo intelectual en París, sino un *think tank* en Washington, en el entorno del Pentágono. En sus muy leídos libros de bolsillo *The Third Wave* (Nueva York, 1980) y *War and Anti-War* (Nueva York, 1993), los autores sostienen que existe una correspondencia obligada entre las técnicas de producción y de destrucción, entre la producción de bienes y la guerra. Para esta perspectiva evolutiva axiomática, la guerra es un campo de actividades como cualquier otro, como cuando se compara por ejemplo la economía agrícola con la industrial.

El fabricante de armas suizo Oerlikon-Bührle nos envió una cinta promocional breve, animada por computadora: dos aviones de combate contra un cielo celeste sobre un desierto de arena. Uno de los aviones arroja un misil anaranjado que es localizado por un radar de pantalla verde, enfrentado con un cañón antiaéreo y finalmente destruido. En el video no aparece ninguna persona. Este paisaje sintético y desértico es el sitio justo para imaginarse una guerra pura donde para cada arma exista un anti-arma y para ella, a su vez, un anti-anti-arma que le responda. Esta sucesión de productos donde el nuevo supera al anterior es un modelo cultural. Durante más de cuarenta años la Guerra Fría permitió descartar cohetes, tanques, aviones y barcos que físicamente no habían tenido uso, pero que ya se habían desgastado moralmente, a veces incluso antes de que se terminara de fabricarlos.

Los productos de la industria de la tecnología informática tienen una mayor capacidad de duración que la de las maquinarias de guerra, pero para no obstruir el funcionamiento del mercado se realizan campañas morales que los presentan como anticuados y logran reemplazarlos por nuevos. Se sostiene que la importancia creciente de la producción de bienes informáticos, tendientes a la inmaterialidad, fue la causa de la caída repentina de la Unión Soviética. Se pudo derrotar a la competencia, pero no solo por ser la

mis débil, sino porque ya no era necesaria. En la industria de la tecnología informática, incluso la competencia (como motor de la desactualización y de la renovación) ha dejado de ser necesaria.

A la industria armamentística, por el contrario, le cuesta fundamentar la creación de nuevos productos, le hace falta el enemigo que produzca el anti-arma y transforme en necesaria el anti-arma. No es un proceso fácil de sistematizar que un aliado, a quien se ha abastecido de armas excedentes, se convierta luego en el enemigo como ocurrió con Afganistán e Irak. Como dice Brecht en *Madre Coraje*: "La guerra siempre encuentra una salida". La interpretación que ha realizado Barbara Ehrenreich de esta frase es que la guerra posee una capacidad de inventiva increíble cuando se pone en juego su propia subsistencia (*Blood Rites. Origins and History of the Passion of War*, Nueva York, 1997). Aunque ya no quede nadie que desee su continuidad, la guerra intentará murar hacia una guerra automática en un campo de batalla vacío y desértico. Hablo aquí desde la perspectiva *fantasma* de la guerra, desde una perspectiva subjetiva imaginada.

La mayoría de la gente de los países ricos no quiere guerras. La guerra es tan poco necesaria como el respaldo en oro de una divisa. Sin embargo, en tiempos recientes se ha comenzado a creer en un respaldo de la civilización a través del monopolio del uso de la fuerza por el Estado. No estamos muy lejos de crear feriados en conmemoración de su otro equivalente, la violencia. Las guerras de los últimos tiempos, caracterizadas por una superioridad increíble de una de las partes, es decir, por una fuerte asimetría, son la anticipación ritual de estos festejos.

La imagen fantástica de un campo de batalla desierto donde la guerra se autoreproduce, un poco como los juguetes que cobran vida cuando los niños duermen, recuerda el vacío de las plantas de producción. Por ejemplo, en la industria automotriz solo se encuentra gente trabajando cuando no queda más espacio para otras máquinas. Considerando la relación entre producción y destrucción, se podría pensar en la siguiente analogía: mientras en los

países ricos las fábricas están cada vez más vacías, en los países pobres cada vez hay más personas que efectúan trabajos mecánicos. Y también las guerras tienen lugar cada vez más en los países pobres.

Las imágenes operativas de la Guerra del Golfo de 1991, esas imágenes sin personas, fueron más que una mera propaganda para silenciar a los 200.000 muertos de esa guerra, a pesar de las rígidas medidas de censura. Surgieron del espíritu de una utopía bélica que no tiene en cuenta a los humanos y que los acepta como víctimas con condescendencia o incluso con cierta desaprobación. Cuando le preguntaron por las víctimas del lado iraquí, un vocero militar respondió: "We don't do body counts". Esa frase se podría traducir como: "Nosotros no somos los encargados de cavar las tumbas, ese es un trabajo sucio que deben hacer otros". Con un poco de buena voluntad, también se podría interpretar que los países ricos no quieren hacer ostentación de los muertos del bando enemigo y prefieren evitar víctimas propias. Así al menos resuena un eco de esperanza de que sobre algo para los pobres de las conquistas de los ricos.

157

Las imágenes operativas transmitían la impresión de que la guerra que se realizaba era limpia y seguramente eran más impactantes que las contraimágenes de la guerra sucia, como las imágenes de un refugio en Bagdad con los cuerpos desperdigados de unos cientos de civiles. Mediante las tomas aéreas, que están pensadas solo para los ojos de los técnicos de guerra, los espectadores televisivos debían identificarse con ellos y con la técnica bélica. Pero las personas siguen siendo seres políticos, pueden conversar y criticar las imágenes y saben distinguir muy bien entre la primera guerra, cuando Irak invadió y anexó Kuwait, y la segunda guerra de Irak.

En 2003 ya no se vieron tanto las imágenes de las puntas de los proyectiles. Tampoco se hablaba de armas inteligentes, sino de *armas de precisión*. Es una cuestión difícil de probar, por el encubrimiento y la desinformación existentes, pero todo indica que no existieron "armas inteligentes" ni en la primera ni en la segunda

Guerra del Golfo, es decir, armas que pudieran reconocer un blanco y encaminarse hacia él automáticamente. La ausencia de objeción a la idea de las "armas inteligentes" fue mucho más que un usual ardid bélico para engañar al enemigo. La intención era que la idea de las bombas observadoras fuera tan normal que solo hiciera falta la persona que las encargara, las desarrollara o las pagara. Sin demasiadas preguntas críticas, dado que la bomba prácticamente ya existía incluso antes de su creación.

Así como no existen las "armas inteligentes", tampoco existen imágenes que no apunten a un ojo humano. Una computadora puede procesar imágenes pero no precisa una imagen real para verificar o falsear lo leído en una imagen. Para la máquina es suficiente con la mera representación virtual. El hacha del leñador de Barthes tampoco es la representación pura de una racionalidad instrumental, una herramienta no dialoga únicamente con el material, sino también con los sentidos humanos. Sin embargo, las imágenes del lenguaje-objeto se diferencian gradualmente de las metalingüísticas, así como la estética de las máquinas se distancia de la estética de los bienes de uso. Cuando un programa solo marca en una secuencia de imágenes lo que está buscando, sean tanto líneas auxiliares de colores que señalan un recorrido en el paisaje sobrevolado como un zócalo en el pasillo de un instituto de investigación para orientar a un robot autónomo, lo que estamos observando es una negación. Las líneas auxiliares justamente confirman que en la imagen lo único importante es lo que se señala. Como toda negación, esta también logra el efecto contrario.

Mi interés por las imágenes aéreas de la primera Guerra del Golfo se remonta al trabajo para mi película *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988). El núcleo de ese trabajo son unas tomas aéreas del campo de concentración de Auschwitz realizadas desde unos aviones de exploración de los Estados Unidos en 1944. Esas imágenes en realidad buscaban explorar unos objetivos próximos, fábricas de producción de gasolina sintética y caucho, pero también capturaron las instalaciones de los nazis. Recién en 1977 se

descubrió que en una de las imágenes se distinguía a un grupo de presos camino a las cámaras de gas y a otro grupo en una fila antes de ser registrados. Se identifica la casa del comandante, el paredón de fusilamientos y hasta las hendiduras en el techo de las cámaras de gas por donde se introducía el gas *Zykloti B*. En aquel momento esas imágenes me parecieron un medio apropiado para mostrar los campos por la distancia que mantienen de las víctimas. Más apropiadas que las imágenes de cerca: la selección en la rampa, los prisioneros famélicos en las barracas, las montañas de cadáveres removidas por una excavadora. Con esas imágenes se volvía a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas. Incluso con la mejor de las intenciones se las terminaba utilizando. Sobre estas imágenes aéreas de los campos nazis donde el individuo no es mucho mayor que un píxel, escribí en su momento el siguiente comentario: "La personalidad halla resguardo en el granulado de la fotografía".

Hoy es evidente que no se muestran las imágenes de lejos para librar a los muertos de una humillación. Por lo general tampoco son buenos los motivos para mostrar las imágenes de víctimas mutiladas. Forma parte de su naturaleza que las imágenes alejadas de un acontecimiento terrible también aludan a las no distantes, porque en sí mismas ya representan este contraste. Es inevitable que aparezca la barbarie aunque se intente ser humano.

Ya en 1969, en mi película sobre Vietnam y el napalm, *Fuego inextinguible*, yo no quería ser aquel autor que presenta una imagen terrible por la cual nadie puede contradecirlo. Por lo menos quería hacer un aporte simbólico anterior y por eso leí una breve introducción antes de comenzar, donde citaba el informe de un vietnamita víctima de una bomba de napalm. Al terminar la lectura apagué un cigarrillo en mi antebrazo: "Un cigarrillo se quema a 400 grados, el napalm a 3000". Algunos años antes había visto a unos amigos apagar un cigarrillo en su piel como prueba de valor, sin que se presentara una justificación política de la desesperación por esa imposibilidad de experimentar la realidad. Para mí lo importante era el aquí y el ahora: Vietnam estaba lejos y el contacto

puntual con el calor lo acercaría. Esta pequeña acción tenía una intención iconoclasta, se dirigía contra la maquinaria cinematográfica y, sin embargo, como secuencia sin editar, conseguía probar la fuerza testimonial de una imagen fílmica. Hoy todavía cuesta más creer en la inmediatez, al menos en el sentido de que no puede haber nada nuevo que sea anunciado en imágenes.

En un archivo aislado en Florida dimos con una película de promoción de *Texas Instruments*: unos bombarderos B-52 en cámara lenta de los que caen unas bombas. Lo opuesto de una imagen operativa. Una imagen que debe asustar y entretener, en la medida de lo posible de forma simultánea. Acompañada por música de valquirias, lo que probablemente quisiera aludir a Coppola y solo inconscientemente a los informativos de guerra de los nazis. Un spot publicitario que utilizaba un argumento económico, afirmando que es más barato arrojar bombas guiadas por computadora, y más conveniente utilizar armas de precisión guiadas por láser. Si realizáramos una interpretación errada, pero productiva, podríamos inferir que la reducción de la cantidad de bombas produce un retroceso en los ingresos que, como tal, debe ser compensado. Por lo tanto se buscará comercializar menos hardware y más control. Pero solo se puede vender más control si se dispone de una diferenciación clara entre quiénes son los amigos y quiénes los enemigos. La economía, al menos la del fabricante de armas, pide guerras con objetivos humanitarios.

DIARIO DE GUERRA *

18 de marzo de 2003

161

En 1944, los fotógrafos de exploración de la fuerza aérea de los Estados Unidos capturaron imágenes de las plantas de producción de caucho sintético y combustible de Monowice, Polonia. Sin querer y sin darse cuenta incluyeron en sus imágenes algunas de las instalaciones de Auschwitz. Las fotografías fueron publicadas recién en 1977. En ellas se pueden identificar las vías del tren que llevan al campo. También se reconoce un paredón de ejecuciones, la casa del comandante y hasta se pueden ver las perforaciones de los techos de las cámaras de gas por donde se introducía el gas *Zyklon-B*. A siete mil metros de distancia, el individuo no es más que un punto y los grupos forman patrones en la imagen. Un grupo se traslada de las vías hacia el campo de

* "Diario de guerra" fue publicado en dos entregas en el periódico semanal *Jungle World* el 2 de abril de 2003 y el 9 de abril de 2003 con los títulos "Der Tod der anderen" y "Experten und Projekte", respectivamente.

concentración, otro hace una fila en forma de "s" en un descampado para ser registrado. Un tercer grupo se dirige a la cámara de gas cercana al crematorio IV, el portón del sendero ya se encuentra abierto.

En aquel momento, esas imágenes me parecieron un medio adecuado para mostrar los campos de concentración por la distancia que mantienen de las víctimas, en oposición a las imágenes de cerca: fotografías de la selección en la rampa, de los presos famélicos en las barracas, de las montañas de cadáveres siendo removidas por una excavadora. Esas imágenes volvían a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas.

162

Con la guerra de los aliados contra Irak las vistas aéreas se convirtieron en un recurso cotidiano de los medios de comunicación. Los noticieros se inundaron de imágenes en blanco y negro con una mira en el centro, tomas que enseñaban el objetivo a punto de ser alcanzado por un proyectil o transmitían desde la punta misma de la bomba, mostrando la aproximación a un objetivo e interrumpiéndose al momento del impacto. Paul Virilio decía que esas imágenes nos apuntan a nosotros.

Esas imágenes son un nuevo tipo de propaganda. Parecen objetivas, como un producto meramente técnico, y ocultan a las víctimas de la guerra. Existen testimonios orales sobre la existencia de tomas aéreas, aunque sean difíciles de probar, donde se ven personas en la zona del objetivo. Las imágenes son producidas y controladas por los militares. Aquí coinciden las tácticas de guerra y las tácticas de producción de información.

El 16 de marzo de 2003, cuando Bush mencionó el ataque con gas tóxico de la conducción iraquí en su discurso en las islas Azores, de repente comenzaron a aparecer en los medios imágenes de los muertos en las calles de Kirkuk. Imágenes terribles tomadas diecisiete años antes, cuando Irak aún estaba en guerra contra Irán y contaba con el apoyo de los Estados Unidos, esgrimidas ahora como un as del triunfo.

19 de marzo de 2003

A modo de defensa ante lo inminente, unas palabras de Serge Daney: "La imagen está siempre en la frontera entre dos campos de fuerza, condenada a ser testigo de una cierta alteridad y, aunque posea un núcleo duro, siempre le falta algo. La imagen siempre es más y, al mismo tiempo, menos que sí misma". En tiempos sombríos, las imágenes y las palabras tontas son difíciles de sobrellevar. Las imágenes tontas no son las que erran su objetivo y alcanzan otro blanco, en analogía a las "bombas tontas" que ya se han convertido en una expresión corriente.

163

"Para no seguir complicándome la vida, me decidí a establecer una clara distinción entre la 'imagen' y lo 'visual'. Por lo visual entiendo la verificación óptica de un funcionamiento puramente técnico. Lo visual no tiene contraplano, no le falta nada, es algo cerrado, circular, parecido en parte al espectáculo pornográfico que no es más que la verificación extática del funcionamiento de los órganos." (Serge Daney, "Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran", en *Cahiers du cinéma*, N° 442, abril de 1991)

20 de marzo de 2003

En el cine y la televisión, de forma más radical aún que en nuestra imaginación, la muerte es la muerte de los otros. Yo soy el

espectador, veo a otros morir, pero la película seguirá o avanzará y yo viviré eternamente. En tiempos de guerra en seguida puedo volver a ver las imágenes que acabo de presenciar, ya sea en el mismo canal o en algún otro. Peter Handke contó en cierta ocasión, en la columna de una revista de cine, su experiencia con la producción de películas baratas para la programación nocturna, proyectos que habían comenzado a filmarse en Roma y habían continuado luego en Berlín, por el quiebre de la empresa encargada. No hay nada más inquietante que los actores de una narración cinematográfica desaparezcan sin dejar rastros: esa experiencia es más cercana a la muerte que la imagen de un moribundo, que logra obtener alguna suerte de sentido por su valor dentro del cálculo dramático. El 11 de septiembre de 2001 noté que a un periodista que se había presentado al mediodía en el estudio, unas horas más tarde, le había crecido un poco la barba. Nunca había visto algo así. Esa experiencia me hizo comprobar lo excepcional de la situación, con mayor contundencia que las afirmaciones de que ya nada volvería a ser como antes. Que a una persona le crezca la barba durante la emisión de un noticiero es tan aterrador como que la barba siga creciendo después de la muerte.

21 de marzo de 2003

Venganza por el 11 de septiembre de 2001: los Estados Unidos han puesto algo en marcha sobre lo que se disponen solo unas pocas imágenes que se muestran una y otra vez.

22 de marzo de 2003

Un mail de mi amigo Rembert Hüser: "¿Y por qué nadie escribe o nadie dice que el 'ave' de 'shock and awe' no significa 'amedren-

tamiento' sino 'veneración? ¿O que se trata de un concepto de la estética de lo sublime, que se refiere al reconocimiento de la inferioridad ante a lo divino?".

23 de marzo de 2003

Una imagen que no conocía: los despegues desde la cubierta de un portaaviones. Todos los objetos en colores fluorescentes falsos, transmitidos en baja calidad. Una imagen real pero sin efecto espacial, como los iconos de un display. El despegue y el aterrizaje de los aeroplanos desde un portaaviones es un motivo recurrente, la imagen estándar de representación de la guerra, similar a la fundición del acero en la industria. Lo nuevo aquí es la técnica de transmisión, su transformación estética. Cambiando de canal nos llamos cuenta de que la emisora musical *Viva* reemplazó su logo por un símbolo de la paz y, a modo de apreciación, nos detenemos a mirar uno de los videoclips. Un rapero del género: con cámaras costosas se imitan los efectos de las cámaras baratas para generar un gesto de humildad, como un funcionario vestido con la ropa de la gente común. Por un instante aparecen unas miras electrónicas en la espalda del rapero. Ser rebelde significa estar en la mira de las armas tecnológicas. En 1999, en los tiempos de la guerra de Kosovo, los manifestantes de Belgrado sostenían en lo alto pancartas que tenían miras dibujadas. Nosotros somos las víctimas. La idea para el clip debe haber salido de esas imágenes.

165

Ayer participé de una discusión en la radio SFB de Berlín. Los oyentes llamaban al programa y criticaban las imágenes de guerra que se transmitían por la televisión. El problema no era solo que no se mostraran imágenes completas o reales. Una mujer dijo haber visto cómo un equipo de periodistas se ponía unas máscaras de gas, dando la impresión de resguardarse para capturar imágenes de la población civil desprotegida.

Recuerdo del primer día de guerra: en Kuwait suena la alarma aérea, los periodistas del centro de prensa intentan colocarse las máscaras de gas. Al fondo se ve al personal del hotel, hombres y mujeres de Tailandia y de las Filipinas. Para ellos no hay máscaras y se tapan con pañuelos, como en una epidemia de gripe.

24 de marzo de 2003

Me quedo dos días en Lille, y donde me alojo no hay televisor, en la tabaquería de enfrente tampoco.

Un tipo de imagen que hizo furor en 1991, durante la guerra de los aliados contra Irak, ha quedado casi al margen en esta guerra: las tomas aéreas para controlar el bombardeo. Imágenes de baja definición en blanco y negro, en el centro la mira. La toma se interrumpe al impactar el proyectil.

166

Las imágenes de las cabezas de los proyectiles, de las "bombas filmadoras" (*Theveleit*), causaron un mayor asombro mostrando la aproximación al objetivo. Como los videojuegos utilizan perspectivas dinámicas para producir efecto, se habló mucho de que la guerra parecía un videojuego. Las imágenes se exhibían en conjunto con la idea de "armas inteligentes" y, al adoptar el punto de vista del arma y no el de uno de los soldados, sugerían un nuevo tipo de subjetiva: le daban al proyectil cierta semejanza con un sujeto y permitían identificarse con su espíritu.

En ese momento no se prestó mucha atención al hecho de que una cámara de video incrustada en un proyectil no es prueba alguna de su inteligencia, es decir, de que sea capaz de identificar y dirigirse hacia un objetivo analizando la imagen. De hecho, la mayoría de las imágenes de estas cámaras suicidas se utilizaban como control fotográfico de la efectividad del ataque, un procedimiento que ya existía en la Segunda Guerra Mundial.

lisas imágenes eran una forma llamativa de propaganda. Propaganda para un arma que la industria buscaba vender y los militares podían pagar: se afirma la existencia de un arma para establecer su derecho a la existencia.

Ayer se proyectaron estas imágenes en una conferencia de prensa del comando de guerra de los Estados Unidos. El noticiero del canal alemán ARD solo las mencionó por un instante y subrayó que no eran prueba de nada. Ahora los periodistas se ocupan de señalar que no se puede saber dónde se grabó una secuencia de imágenes determinada, ni comprobar que se trate de una reproducción adecuada de la situación. De pronto, la televisión se ha vuelto extremadamente crítica de los medios. En esta guerra ya no se habla de "armas inteligentes", sino de armas de precisión.

31 de marzo de 2003

167

Titular del diario *Berliner Zeitung*. "La iglesia apoya las reformas". La guerra ya no es más la noticia principal.

"Primera proyección" del video de Madonna "American Life" en el canal de música *Viva*, la emisora con el logo del símbolo de la paz. Para protegerse de posibles recriminaciones, el motivo central del clip es un desfile de modas: unas chicas con ropa talibán en una pasarela sobre la que termina apareciendo, a toda velocidad, un vehículo parecido a un jeep con chicas en uniforme. Se trata, por lo visto, de la moda de la política. En su momento fue una política de la moda que los antimilitaristas se pusieran uniformes para romper la mística que rodeaba al ejército. Al revés, durante la guerra de Vietnam los soldados norteamericanos adoptaron atributos de la protesta: pelo largo, drogas, el rock. Pero este conjunto de estrategias ha perdido su magia y ya no sirve para demostrar una ideología. Existen libros al respecto y Madonna, que no es considerada una persona tonta, bien debe

saberlo. Su videoclip tuvo que reeditarse antes del estreno y, posteriormente, fue retirado de circulación por considerársele provocativo. Esto tiene que ver con la crisis de la institución militar en sí. Al no existir función alguna para el militar consagrado, el vestido de soldado se vuelve a convertir en algo sacro. Madonna hace un aporte al folclore nacional al actuar como si pudiera ser ejecutada por su videoclip (una *fashion victim*). Suponer que su actuación podría ofender a los soldados, mientras uno de cada dos desempleados en la calle viste uniforme (ejército de reserva), evidencia la confusión ideológica existente y de esta manera, quizás, se transforma incluso en un acto subversivo.

2 de abril de 2003 (Chicago)

168 La guerra es más evidente en las fluctuaciones de la bolsa que en las imágenes cotidianas. En los bares solo pasan programas deportivos. En el hotel tenemos que cambiar varias veces de canal hasta que encontramos la guerra. La CNN tiene otra tonalidad aquí, diferente a la de Europa. El tono que predomina es el del periodista deportivo alentando decidido a su propio equipo. Se ven las calles de Irak y los tanques de guerra que se dirigen a Bagdad. Hoy en día, cuando se televisa un evento deportivo, es común invitar a conversar a los expertos antes y después del partido, ya que las imágenes solas no transmiten demasiado. Aquí las imágenes nunca transmiten nada, la "resistencia sorpresivamente intensa" no aparece por ningún lado y tampoco un plano general de Bagdad durante el bombardeo muestra con claridad el objetivo alcanzado o las consecuencias del ataque. Así que también se convoca a los expertos, un ex ministro de Defensa y un antiguo ministro del Exterior. Los invitados tienen ciertos reparos que presentar a las estrategias de guerra y a la política exterior del gobierno de Bush, pero su intención dice ser constructiva. El ex ministro del Exterior menciona que sería bueno que Bush "liquidara" finalmente a Sadam, "*this animal*". En un momento la imagen del moderador aparece en el ángulo superior izquierdo de la pantalla y a su lado se ve a los dos

expertos, uno sobre el otro; un segundo después aumenta el tamaño de uno de ellos y las otras dos cabezas quedan dentro de unos pequeños recuadros. La alternancia y el aumento y reducción del tamaño de las cabezas, de todos modos, es la acción principal en la CNN.

5 de abril de 2003

Esta vez las fuerzas aliadas han declarado sus esfuerzos por no ocasionar víctimas civiles u ocasionar solo el mínimo posible de bajas entre la población. Las imágenes en vivo de Bagdad son planos generales que no permiten calcular la dimensión de los ataques. Las

largas tomas de movimientos de tropas en algún lugar del territorio se podrían comparar con las imágenes de las cámaras de vigilancia de un edificio de oficinas o de un hospital, que no muestran todo lo que ocurre y no dejan ver si alguien falsea los registros o adultera las drogas. Pero la presencia de las cámaras y las imágenes representa un cierto orden y una cierta legalidad. Como espectadores nos colocamos en el rol del personal de seguridad ante el que pasan las imágenes. En todas las películas de ficción, los encargados de monitorear las cámaras de seguridad son unos absolutos idiotas que reciben un tirón de orejas después del asalto. Por lo menos a ellos les pagan por quedarse sentados, aunque no mucho.

169

6 de abril de 2003 (Toronto)

Un canal de noticias canadiense de diseño similar a la CNN: la imagen principal muestra a un médico hablando sobre una enfermedad respiratoria, la secundaria muestra algunas autopistas de la región con una leyenda que indica de qué lugar se trata. Había nevado mucho y las imágenes documentaban el estado actual del tránsito. Por un momento creí que mostraban el avance de la peste y el ingreso de los aliados en Toronto.

Desde el comienzo de la invasión hemos visto muchas imágenes de Irak de una banalidad semejante, que solo dejaban suponer el estado del tiempo o la densidad del tráfico. Lo único que nos mantuvo a la expectativa fue saber que se trataba de imágenes de guerra. Las voces de los periodistas colaboraban hablando de "complicaciones inesperadas" y de una "resistencia más fuerte de la esperada". A mí me gustaba oír esas cosas, probablemente por mi inocencia al creer que tarde o temprano se vengaría la injusticia del ataque.

7 de abril de 2003

170

En el periódico *Toronto Star* una foto en contrapicado de un tanque de guerra de los Estados Unidos contra un cielo celeste, atravesado por nubes oscuras o columnas de humo. A la derecha se ve a un soldado iraquí en la escotilla del tanque que busca algo con la mirada, a la izquierda se ve a otro soldado balanceándose muy confiado en el cañón del tanque, de unos veinte centímetros de diámetro, su casaca se mueve con el viento; con la mano derecha inclina un arma y la mano izquierda se eleva en señal de victoria. La mirada del soldado se dirige hacia arriba y hacia la izquierda, fuera del cuadro. El epígrafe informa que el tanque *M-1-Abrams* recibió el impacto de una granada durante un enfrentamiento en la periferia de Bagdad y fue abandonado. La imagen no captura una pose, sino que congela el instante de una acción enigmática y confiada. El contrapicado y el dramatismo del cielo hacen pensar en el cuadro de una batalla. "Más tarde un avión aliado descendió en picada y destruyó los restos del tanque." Eso es política simbólica: se destruye un tanque ya dañado para que no se puedan reutilizar sus partes ni se siga profanando su cadáver.

8 de abril de 2003

A diferencia de los Estados Unidos, aquí la guerra está presente en todos los bares. En el café del desayuno, un canal canadiense transmite a la izquierda imágenes de las calles de Bagdad y, a la derecha, tomas de las autopistas de la región de Toronto.

9 de abril de 2003

Un sueño: viajamos en micro a una suerte de seminario político. Alguien había conseguido hallar a Hitler, ya viejo, que estaba ahora sentado con nosotros en el autobús. Era parecido, en parte, pero también completamente diferente. Yo intentaba calcular su edad y bromeaba un poco: "¿Te llamaron ellos o Eva Braun?". Lo tuteaba deliberadamente. Nos pusimos de acuerdo en que no podía ser real. Mi amigo Christian Petzold preguntó: "¿Le compraría un campo de concentración usado a este señor?".

171

Evidentemente, el sueño es consecuencia de mi día. A la tarde habíamos visto el video de Bin Laden, o de su espectro.

11 de abril de 2003

Me acuerdo de una frase de Jan Stage: antes se iba a la guerra para adueñarse de algo, hoy es condición para solicitar un crédito al Banco Mundial. Una encuesta en la CNN: ¿Habremos ganado la guerra recién cuando capturemos a S.H. (vivo o muerto) o cuando lo destituyamos? 51% contra 49%.

Vencedores o no, mi columna termina la próxima semana.

21 de abril de 2003

Epílogo

Embedded Journalists¹

No era suficiente lo que podían registrar desde la perspectiva de sus tropas. Se colocaban delante de un vehículo o de un edificio y relataban frente a cámara la información que habían obtenido de otras fuentes. Solo tenían algo para decir cuando actuaban como corresponsales. De su participación como observadores, de su juego a ser soldados, no ha quedado nada.

Costos de la guerra

172

En la Galería Nacional de Toronto me encontré con dos afiches de la Segunda Guerra Mundial. En el primero se veía un plato limpio, sin resto alguno de comida salvo unos huesos roídos. La leyenda advertía no malgastar los recursos. El segundo afiche mostraba un bombardero y la caída de una bomba. La leyenda exhortaba a guardar los huesos de las comidas y a entregarlos para que se utilizaran como cola en la construcción de aviones y en la fabricación de explosivos. En esa época sí que había que ahorrar alimentos.

Retórica de lo insuficiente

Siete soldados estadounidenses prisioneros son liberados, o puestos en libertad. Una cámara de video captura parcialmente el hecho, se ven pasar dos ambulancias y a los soldados que cruzan una plaza.

1. Los *Embedded Journalists* son los corresponsales de guerra que acompañaron a las tropas durante sus ejercicios en Irak. [N. de la E.]

Las imágenes fueron transmitidas por videollamada. Ahora se las reproduce en cámara lenta, acompañadas por la voz del periodista,

Este recurso se ve todo el tiempo en los "festivales de cine independiente", una imagen que no dice mucho, de calidad reducida a modo de exaltación y repetida muchas veces, para que resulte indudable que los momentos importantes no tienen una correspondencia en imágenes. La figura retórica de esta emisión de la CNN produce un cierto efecto, ya que los productores solo recurren a ella por carencia de imágenes y no intentan disimularlo.

Vendaje

¿De dónde salió la grúa que derribó la estatua de Sadam en Bagdad? Alguien colocó previamente una bandera de los Estados Unidos alrededor de la cara de la figura, lo que podría generar una imagen equivocada. Quizás la bandera simbolice un vendaje, como los que se le colocan a los sentenciados a muerte antes de su ejecución.

173

Éxito

El 7 de abril de 2003, la CIA dijo conocer el edificio donde se refugiaban Sadam y sus hijos, Uday y Qusay. A continuación, un B-1B arrojó en el lugar una bomba de 900 kg que produjo un cráter de dieciocho metros de diámetro. Rumsfeld habló de un éxito extraordinario. No se informó si la familia de Sadam había sido afectada por el ataque. Al menos catorce personas murieron, pero nadie manifestó jamás un mínimo de arrepentimiento al respecto. Considerando la fama adquirida en esta guerra por las armas de precisión, el éxito no puede deberse a que la bomba no errara su objetivo. Si tuviera que ver con la velocidad del servicio de inteligencia al transmitir la información a los militares, seguramente Rumsfeld no sería muy propenso a admitirlo públicamente.

Unos periodistas del pentágono pudieron realizar una entrevista telefónica con dos integrantes del bombardero responsable del ataque, que fue emitida casi simultáneamente por la CNN. El *captain* Wachter y el *lieutenant* Swan hablaron de su orgullo y dichos golpes de adrenalina. En general no se hacen públicos los nombres de las personas que lanzan las bombas, ni cuáles son sus blancos. De hecho, en los fusilamientos incluso existe la costumbre de cargar un fusil con una bala de madera, para que los oficiales puedan creer que no fueron ellos los que causaron la muerte.

Moda del uniforme

Los uniformes de policía no tienen encanto, en las películas las policías sin uniforme son los héroes y los uniformados el hazmerreír, como los *Keystone-Cops* de la época del cine mudo, que se la pasaban tropezándose entre sí en las persecuciones. Si se implementara el proyecto de crear una policía internacional, también Madonna tendría que quitarse el uniforme y "civilizarse".

174

Quizás nos encontremos pronto en los cines con una policía internacional torpe y bien coreografiada.

Política del tiempo

En 1991, la televisión pública alemana siguió la guerra contra Irak en exceso. Una vez finalizada, solo quedaron los programas matutinos, para el desayuno. No se puede responsabilizar al enemigo por la ampliación del tiempo de emisión y la multiplicación de canales, de eso nos tenemos que hacer cargo solos. Según la "teoría del partisano", el débil intenta debilitar al fuerte inventando distracciones. En la dispersión autoimpuesta de los desayunos interminables se ha creado un adversario cuya imagen es incapturable.

APUNTES SOBRE

PELÍCULAS

■ Y ■

VIDEOINSTALACIONES

LA REALIDAD TENDRIA QUE COMENZAR*

En 1983, mientras se preparaba la instalación de nuevas armas nucleares en la República Federal Alemana, Günther Anders escribió:

177

"La realidad debe comenzar. Esto significa que el bloqueo de los accesos a las instalaciones de muerte que aún existen también debe seguir existiendo. [...] Esta no es una idea nueva; permítanme recordar una acción pasada —o más bien una "no-acción"— de una época pasada, hace más de cuarenta años. Los Aliados se habían enterado de la verdad sobre los campos de exterminio en Polonia. En seguida se propuso bloquear el acceso a los campos, es decir, bombardear las vías del ferrocarril que llevaban a Auschwitz, Maidanek, etc., y sabotear así mediante

* Este artículo, con el título original "Die Wirklichkeit hätte zu beginnen" fue publicado en Fotovision, Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Ed. Sprengel Museum Hannover, 1988.

este bloqueo el suministro de nuevas víctimas, es decir, la posibilidad de seguir asesinando".¹

Las armas nucleares que se instalan en Alemania Occidental llegan a Bremerhaven por vía marítima y son trasladadas luego en ferrocarril. La información sobre el día de partida y el destino de estos trenes permanece en secreto. Aproximadamente una semana antes del transporte unos aviones del ejército sobrevuelan el trayecto y realizan tomas aéreas del terreno. Media hora antes de que el tren inicie su recorrido se realiza una nueva revisión fotográfica del estado de las vías y se comparan estas imágenes con las primeras. Cotejando las imágenes se puede descubrir si ha ocurrido algún cambio importante: por ejemplo, si recientemente se ha estacionado un vehículo cerca de las vías, para que la policía se acerque por aire o por tierra a comprobar si se trata del camuflaje de un grupo saboteador. No se ha dado a conocer si ya existieron intentos de sabotaje.

178

Ya durante la Primera Guerra Mundial se realizaban exploraciones del territorio enemigo utilizando fotografías tomadas desde un avión. Incluso antes de que existieran los aviones, había globos aerostáticos y cohetes con máquinas fotográficas y hasta las palomas mensajeras llevaban atadas unas cámaras diminutas.

Durante la Segunda Guerra Mundial fueron los ingleses los primeros en comenzar a equipar todos los bombarderos con dispositivos fotográficos. Como tenían que atravesar el fuego de la artillería antiaérea y de los aviones de caza alemanes, los pilotos siempre intentaban deshacerse de sus bombas lo más rápido posible (no era extraño que en los vuelos de Inglaterra hacia Alemania se perdiera un tercio de los aviones). Asustados, rápidamente los pilotos creían haber arrojado las bombas sobre los objetivos indicados. Pero la libertad con la que habían contado hasta ese momento se redujo de forma

1. Günther Anders, "Schinkensemmelfrieden - Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative", en Konkret N° 11, Hamburgo, 1983.

importante tras la incorporación de las cámaras. Los pilotos ingleses de los aviones de caza fueron entonces los primeros trabajadores vigilados por una cámara destinada a controlar su eficiencia.

Hasta ese momento el hombre en la guerra había ejecutado un trabajo mucho menos controlado y controlable que cualquier otra actividad industrial, comercial o agraria, ya que no se disponía de control sobre el objeto de su trabajo: el territorio enemigo. De modo que si las percepciones e informes de este tipo de trabajadores fueron, en su momento, significativos, dejaron de serlo con la aparición de la fotografía aérea.

Una imagen fotográfica es un recorte del haz luminoso emitido por los objetos ubicados en un sector espacial determinado. La fotografía reproduce un objeto tridimensional sobre una superficie siguiendo las reglas de la geometría proyectiva. En 1858, el director de obras gubernamentales Albrecht Meydenbauer tuvo la idea de servirse de este principio óptico y utilizar la fotografía como una imagen mensurable en escala. Para medir el frente de la catedral de Wetzlar, Meydenbauer se había subido a un canasto colgado de un aparejo, como los que usaban los limpiadores de ventanas, a fin de evitar así los costos de montar un andamio. Una tarde, para ahorrar tiempo, quiso entrar directamente desde el canasto hacia una de las ventanas de la torre, pero este se alejó precipitadamente de la pared y Meydenbauer casi acaba en el suelo. "Desesperado, me tomé con la mano derecha del borde de un arco y con el pie izquierdo empujé el canasto lo más lejos posible. Este impulso alcanzó para pasar por la abertura y salvarme. [...] Mientras bajaba por la escalera se me ocurrió esta idea: ¿se podrá reemplazar la medición manual por la medición de una perspectiva en escala capturada en una imagen fotográfica? Esta idea, que excluía todo esfuerzo y riesgo personal en la medición de un edificio, fue la madre del proceso de medición en escala."²

179

2. Citado según Albrecht Grimm en *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland*, Munich, 1977.

Meydenbauer contó muchas veces esta historia durante el siglo XIX, un relato de peligro y salvación: el héroe intenta medir una obra en construcción, se dedica a un trabajo de abstracción, pero el espacio mensurable insiste en demostrar su carácter material. Existe un gran peligro oculto en la objetividad y en la materialidad de las cosas, el contacto físico con el objeto o con el escenario es un riesgo y es más seguro hacer una fotografía y analizarla luego en la tranquilidad del escritorio.

Inmediatamente después de la publicación de la idea de Albrecht Meydenbauer, el ejército (una organización con muchos escritorios) se ofreció a solventar los costos de una prueba, la cual no pudo realizarse porque en ese momento el país ya estaba en guerra. La primera medición con fotografías se realizó en 1868 en la fortaleza de Saarlouis. El ejército reconoció en la fotogrametría la posibilidad de documentar numéricamente objetos y espacios a distancia, evitando así que los soldados tuvieran que medirlos y recorrerlos ellos mismos poniendo en riesgo sus cuerpos y sus vidas. Los militares habían interpretado las palabras de Meydenbauer de manera literal: medición o muerte.

180

La primera imagen que los Aliados realizaron del campo de concentración de Auschwitz es del 4 de abril de 1944. Unos aviones norteamericanos partieron de Foggia, en Italia, en dirección a los blancos enemigos en Silesia: fábricas para la producción de combustible de carbón (hidrogenación de gasolina) y para la producción de buna (caucho sintético). Durante el vuelo sobre las instalaciones aún en construcción de la empresa I.G. Farben, un piloto disparó su aparato fotográfico y realizó una serie de veintidós imágenes. Tres de ellas también incluyeron el "campo principal" que se encontraba en las inmediaciones de la planta industrial. Estas imágenes fueron enviadas junto con otras a Medmenham, en Inglaterra, donde funcionaba la oficina de análisis de imágenes aéreas. Los analistas identificaron en las reproducciones las plantas industriales, registraron en el acta el estado

de las obras y el grado de destrucción, realizaron estimaciones sobre la capacidad productiva de las fábricas de buna, pero no mencionaron la existencia del campo de concentración. Más tarde, todavía en 1945, después de que los nazis hubieran desmantelado Auschwitz, destruido algunas de las instalaciones de muerte y asesinado a los prisioneros, o los hubieran abandonado o trasladado a otros campos ubicados en el oeste, los aviones de los Aliados volvieron a sobrevolar Auschwitz y a fotografiar las instalaciones. Nunca se las mencionó en ningún acta. Los analistas no tenían la tarea de buscar los campos y, por eso, no los encontraron.

Fue gracias al éxito de la serie de televisión *Holocausto*, un programa *keitsch* que pretende representar el sufrimiento y la muerte a través de narraciones visuales, que en 1977 dos trabajadores de la CIA comenzaron a buscar imágenes aéreas de Auschwitz en los archivos. Introdujeron en las computadoras de la CIA las coordenadas geográficas de todos los campos nazis que habían estado 181 cerca de los blancos de bombas, y también las de los talleres I.G. Farben en Monowice.

I.G. Farben había instalado en Monowice unas grandes plantas de producción donde trabajaban esclavos provistos por las SS. Durante un tiempo existió un campo nazi funcionando justo al lado de los terrenos de la fábrica (Auschwitz III, también llamado *Buna*). Prisioneros judíos provenientes de toda Europa, presos de guerra principalmente de la Unión Soviética y otros presos que habían sido declarados enemigos del Reich eran forzados a trabajar hasta rendirse y caer muertos. A veces moría en un día la séptima parte de un grupo, treinta prisioneros de un grupo de doscientas personas. Los que no morían por la sobreexigencia del trabajo o por la falta de comida, y no eran asesinados por los hombres de las SS o por los guardias, después de un tiempo estaban tan débiles que ya no servían para el trabajo y acababan en el campo de exterminio de Birkenau (Auschwitz II). Las instalaciones de I.G. Farben en Monowice fabricaban productos para la industria aeronáutica

y, por lo tanto, eran un blanco estratégico para los Aliados. Eso fue lo que atrajo a los aviones de caza y a los aparatos fotográficos, un hecho que ayudó más tarde a recuperar las terribles imágenes,

Treinta y tres años después, los dos hombres de la CIA volvieron a analizarlas. En la primera fotografía, tomada el 4 de abril de 1944, identificaron la casa del comandante de Auschwitz y señalaron la pared donde se realizaban los fusilamientos, ubicada entre los bloques 10 y 11. También identificaron y marcaron las cámaras de gas de Auschwitz I y escribieron: "En un edificio particularmente resguardado que linda con la cámara de gas central se puede reconocer un pequeño vehículo. Testigos visuales han descrito que los prisioneros que llegaban a Auschwitz, sin saber que había sido dispuesto su exterminio, se tranquilizaban al registrar la presencia de una ambulancia de la Cruz Roja. Pero en realidad las SS la utilizaban para transportar los cristales del gas mortal *Zyklon B*. ¿Podría tratarse aquí de ese vehículo?"¹ Los analistas no están seguros de lo que ven, a una distancia de 7.000 metros pueden reconocer que una mancha es un vehículo pero no pueden determinar de qué tipo de transporte se trata ni cómo está pintado.

182

En estas imágenes no podemos ver directamente qué diferencia a Auschwitz de otros lugares, en las fotografías solo se reconoce lo que otros han contado, testigos que estuvieron presentes en el lugar. Aparece aquí nuevamente la relación entre imagen y texto en la escritura de la historia: textos que sirven para interpretar las imágenes e imágenes que deben servir para ilustrar los textos.

"En la tarde del 9 de abril escuchamos de pronto el tronar distante de unos aviones de caza, un ruido que nunca se había escuchado en todo el tiempo que habíamos estado en Auschwitz. [...] ¿Se habría develado finalmente el secreto? ¿Habría que aguardar terribles detonaciones que destruirían los cables de alta tensión y

3. Dino A. Brugioni y Robert C. Poirier, *The Holocaust Revisited*, Washington D.C., 1977.

lanzarían por los aires las torres de vigilancia junto con los guardias y sus perros? ¿Llegaría el fin de Auschwitz?"⁴ Los dos prisioneros que escucharon el ruido de los aviones de guerra ese 9 de abril estaban intentando huir de Auschwitz. Uno de ellos, Rudolf Vrba, tenía en ese momento diecinueve años y estaba en el campo de concentración hacía ya dos años. Primero había trabajado en la construcción de la fábrica de buna y luego en la sección de "efectos personales". Cuando llegaba un tren con deportados, los recién llegados tenían que abandonar sus pertenencias y unos comandos especiales recolectaban y clasificaban todo. Para los nazis estas pertenencias se llamaban "efectos"; ahí Vrba encontraba comida para mantenerse con vida y con fuerza. El otro, Alfred Wetzler, judío y de Eslovaquia igual que Vrba, trabajaba en el despacho de la administración del campo y se había memorizado las fechas de llegada, el lugar de origen y la cantidad de prisioneros que ingresaban al campo. Como tenía contacto con los hombres de los comandos especiales que trabajaban en las cámaras de gas y en los crematorios, también se aprendía los datos de los muertos y se sabía listas enteras de números de memoria.

183

Vrba y Wetzler decidieron huir cuando tuvieron en claro que los grupos de resistencia del campo no podrían realizar un levantamiento, a lo sumo podrían luchar por su propia supervivencia. Querían huir porque no podían imaginarse que el movimiento de resistencia en Polonia y los Aliados supieran de la existencia del campo de concentración. Vrba estaba convencido de que Auschwitz solo podía existir "porque las víctimas que llegaban al lugar no sabían lo que estaba pasando".⁵

"Aunque algunos no lo crean, la experiencia lo confirma: en las imágenes a escala no todo se ve mejor que en el lugar, pero sí

4. Rudolf Vrba y Alan Bestic, *Ich kann nicht vergeben*, Munich, 1964.

5. Rudolf Vrba en una declaración de la película *Shoah* de Claude Lanzmann, Dusseldorf, 1986.

muchas de las cosas", escribe Meydenbauer en un texto para promover la creación de archivos de monumentos históricos.⁶ Aquí vuelve a aparecer la idea de que una estadía prolongada en la locación real, incluso para realizar una medición, resulta innecesaria. "Durante esta tarea mental y físicamente tan exigente, el arquitecto está expuesto a las inclemencias del clima, del sol o de la lluvia cayendo sobre su libro de bocetos y el polvo que cae en sus ojos cuando levanta la mirada." Así expresa su rechazo por la objetividad del mundo. Las reflexiones de Meydenbauer condujeron a la creación del Instituto de Mediciones del Reinado de Prusia en 1885, el primero del mundo. La idea de la medición fotográfica fue recuperada por los militares y los conservadores del patrimonio histórico: los primeros las utilizan para destruir y los segundos para proteger. Desde 1972 existe un convenio en la UNESCO para la protección del patrimonio natural y cultural mundial que dispone que todos los países miembros realicen fotografías de los edificios a proteger. Ante el caso de que el edificio fuera destruido, las fotografías archivadas deben servir para recuperar el plano de la construcción. En las medidas de protección ya está implícita la destrucción.

Los artistas matemáticos del Renacimiento colocaban en un marco unas láminas transparentes y trazaban en la superficie los contornos y las líneas de fuga de los objetos que se traslucían a través de la lámina. Con el invento de la fotografía, los fundadores del método de la perspectiva aparecieron como los precursores de los fotógrafos y con el invento de la medición a escala parecen haber sido los primeros técnicos de la fotogrametría. Erwin Panofsky escribió que se podría entender la perspectiva tanto en términos de proporción y objetividad como en términos de azar y subjetividad. "Es un orden, pero un orden que responde al fenómeno visual."⁷

6. Albrecht Meydenbauer, *Das Denkmäler-Archiv*, Berlín, 1884.

7. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als "symbolische Form", en *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlín, 1974.

Si se considera una imagen como un dispositivo de medición, debería prescindirse entonces de lo azaroso y subjetivo.

Concebir una imagen fotográfica como un dispositivo de medición es insistir en su aspecto matemático, en su calculabilidad, en la "computabilidad" del mundo en imágenes. La fotografía es, ante todo, una tecnología analógica. Una imagen fotográfica es una impresión del original, una impresión realizada a cierta distancia con la ayuda de la óptica y de la química. Vilém Flusser ha señalado que la *tecnología digital* ya se encuentra en forma embrionaria en la fotografía, dado que la imagen fotográfica está compuesta por puntos y se descompone en puntos.⁸ El ojo humano sintetiza los puntos y construye una imagen. Sin tener conciencia o experiencia de la forma, una máquina puede capturar esa misma imagen al colocar los puntos dentro de un sistema de coordenadas. Por lo tanto, el sistema continuo de signos se hace visible mediante unidades "discretas" y puede ser transmitido y reproducido. Así se obtiene un código que interpreta las imágenes. Luego el individuo activa el código creando nuevas imágenes que exceden este lenguaje. Se vuelven posibles las imágenes sin original: *generated images*.

185

Vrba y Wetzler se escondieron cerca del alambrado de alta tensión que rodeaba el campo de concentración, bajo una pila de tablas que habían rociado con una mezcla de combustible y tabaco. Un prisionero con más experiencia les había dado ese consejo para que los perros no los encontraran. Después de tres días, las SS abandonaron la búsqueda e informaron a Himmler mediante un telegrama de la fuga de los dos hombres. Esto demuestra hasta qué punto temían los nazis las declaraciones que podrían realizar los testigos sobrevivientes de los campos de concentración. Vrba y Wetzler llegaron a Eslovaquia avanzando

8. En Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen, 1983. Existen dos versiones del libro publicadas en castellano: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, México, 1990 (traducción de Eduardo Molina) y *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001 (traducción de Thomas Schilling). [N. de la E.]

de noche, cruzaron la frontera y se contactaron con el Consejo Judío de la ciudad de Zilina. Durante varios días relataron su experiencia en el campo de exterminio en Auschwitz. Dibujaron el plano de las instalaciones, reprodujeron las cifras de los datos de los prisioneros y los muertos. Tuvieron que confirmar la información varias veces y responder una y otra vez las mismas preguntas. El Consejo Judío quería obtener un material que fuera contundente e irrefutable para denunciar ante el mundo estos crímenes tan difíciles de creer. Lo inimaginable era repetido para volverlo imaginable.

Se redactaron y se enviaron tres ejemplares del informe Vrba-Wetzler. El primero iría a Palestina. Fue enviado a Estambul, pero nunca llegó, probablemente el mensajero fuera un espía nazi. El segundo ejemplar fue enviado a manos de un rabino que tenía contactos en Suiza y a través de Suiza llegó a Londres. El gobierno británico envió el informe a Washington. Un tercer ejemplar fue al nuncio papal y llegó a Roma unos cinco meses después. Al momento de la huida de Vrba y Wetzler en abril era inminente la llegada y el asesinato en Auschwitz de casi un millón de judíos húngaros. Recién en junio de 1944 el gobierno de Horthy dejó de entregar judíos húngaros a los alemanes. El Ejército Rojo se aproximaba y la guerra se estaba perdiendo, por lo que Horthy consideró la posibilidad de un arreglo con occidente, que ahora tenía información sobre Auschwitz y exigía por vía diplomática el fin de los exterminios masivos. El informe de Vrba y Wetzler colaboró así a salvar la vida de miles de personas. El 25 y el 27 de junio, el diario *Manchester Guardian* informó sobre las fábricas de la muerte de los nazis y mencionó por primera vez el nombre Oswiçim. El exterminio masivo nazi de los judíos comenzó a ser mencionado ocasionalmente por los diarios, pero siempre como una noticia más entre los tantos acontecimientos dramáticos de la guerra, como una noticia que después de un tiempo volvería a caer en el olvido.

Un año después, cuando los alemanes ya habían perdido la guerra y los campos de concentración habían sido liberados, los Aliados fotografiaron y filmaron los campos con los sobrevivientes y las huellas que indicaban la muerte de millones de personas. Las imágenes más impactantes fueron las de las pilas de zapatos, los anteojos, las prótesis dentales y las montañas de pelo. Quizás deban existir imágenes, fotografías, reproducciones de lo real a la distancia, para que lo inimaginable pueda ser comprendido.

Los nazis también realizaron fotografías en Auschwitz. Después de la liberación del campo, cuando Lili Jacob (que había sido enviada a trabajar desde Auschwitz en la industria bélica en Silesia y de allí trasladada al campo de concentración Dora en Nordhausen) buscaba ropa de abrigo en las habitaciones de los guardias, encontró un álbum que contenía doscientas seis fotografías. En las imágenes se reconoció a sí misma y a miembros de su familia que no habían sobrevivido al campo.

187

Aunque en Auschwitz existía una prohibición estricta de realizar fotografías, aparentemente dos hombres de las SS tenían la tarea de documentar lo que ocurría en el campo. Por ejemplo, capturaron en un plano general y desde una perspectiva elevada el proceso de "selección". En la fotografía aparecen en primer plano unos hombres de las SS en uniforme, detrás los deportados recién llegados divididos en dos filas. Desde la perspectiva de la cámara, vemos a la izquierda un grupo de hombres y mujeres de hasta unos cuarenta años, a la derecha vemos a la gente mayor, a las mujeres con niños y a todas las personas que están muy enfermas o muy débiles para trabajar. El grupo de la derecha es conducido inmediatamente a las cámaras de gas. El grupo de la izquierda es sometido al procedimiento donde se los registra, se los tatúa, se les corta el pelo y se los separa según el trabajo asignado. Un trabajo que también es una forma de exterminio, que dilata la llegada de la muerte y prolonga el sufrimiento.

Desde el momento en que el gobierno comenzó a utilizar fotografías, todo tuvo que quedar registrado en imágenes. Es preciso documentar hasta el crimen que el propio Estado comete y así una montaña de imágenes se amontona detrás de la montaña de archivos.

Una imagen del álbum: una mujer llega a Auschwitz, la cámara la captura cuando comienza a darse vuelta mientras camina. A su izquierda vemos a un oficial de las SS que toma con la mano derecha a un hombre mayor de la solapa de su saco, también recién llegado a Auschwitz: un gesto representativo de la clasificación. En el centro de la imagen, la mujer: los fotógrafos siempre dirigen la cámara a una mujer bonita. Y si han colocado la cámara en una posición fija, disparan cuando ven pasar a una mujer que les parece atractiva. Aquí, en la "rampa" de Auschwitz, fotografían a una mujer como si la vieran pasar por la calle.

188

A su vez, la mujer logra interceptar la mirada de la cámara y devolver ligeramente la mirada a su observador. Lo mismo haría en una avenida si un hombre la mirara al pasar, demostrando que no pretende devolver la mirada pero que es consciente de que está siendo observada. Con su mirada se traslada a otra situación, en otro sitio, en una calle, con otros hombres, vidrieras, bien lejos de aquí. El campo de las SS será su ruina y el fotógrafo que registra su belleza, que la inmortaliza, es un oficial de las SS. Nuevamente nos topamos con la relación entre destruir y conservar.

Así se obtuvo una imagen que se corresponde con la historia difundida por los nazis sobre la deportación de los judíos. Ellos decían que mandaban a los judíos a una suerte de gran gueto, una colonia ubicada en "algún lugar en Polonia". Estas imágenes ni siquiera fueron difundidas por los nazis, hasta a ellos les pareció mejor reservarse toda la información que se vinculara con la rea-

lidad vivida en los campos de exterminio. Era más útil dejar sin definir ese sitio "en algún lugar en Polonia".

El orden del álbum

ra del campo. Las personas aparecen clasificadas según la descripción "hombres aptos para el trabajo", "hombres no aptos para el trabajo", "mujeres aptas para el trabajo", "mujeres no aptas para el trabajo". En el futuro que anhelaban, los nazis podrían haber hecho circular estas imágenes. Allí no se habría visto ningún golpe, ningún muerto, y el exterminio de los judíos habría sido entendido como una medida administrativa.

El informe de Vrba y Wetzler no había sido la primera noticia del exterminio de los judíos en los campos de concentración y en las fábricas de la muerte, pero debido a la exactitud de números y lugares había causado un mayor impacto. Varios funcionarios judíos se comunicaron con Londres y Washington en repetidas ocasiones para solicitar el bombardeo de las vías de tren que conducían a Auschwitz. Yitzak Gruenbaum de la Agencia judía en Jerusalén telegrafió el siguiente mensaje a Washington: "Considero que se conseguiría limitar fuertemente las deportaciones con el bombardeo de las vías de ferrocarril de Hungría y Polonia." Benjamin Akzin del comité de refugiados de guerra del gobierno norteamericano también solicitó que se bombardearan las cámaras de gas y los crematorios, ya que esa medida "representaría la más clara señal, o quizás la única reconocible, de la gran indignación que ha desatado el conocimiento de la existencia de estos sitios siniestros. [...] Es muy probable que un ataque aéreo a los campos de concentración causara la muerte de un gran número de judíos (por otra parte, algunos podrían huir en el medio de la confusión generada por los ataques). Pero, de todos modos, allí los judíos ya están condenados a muerte. La destrucción de los campos nazis no cambiaría nada en su destino, pero

189

9. Citado según Martin Gilbert, *Auschwitz und die Allierten*, Múnich, 1982.

sería una venganza visible ante sus asesinos y podría salvar la vida de otras potenciales víctimas".¹⁰ Efectivamente, si las cámaras de gas y los crematorios hubieran sido destruidos en 1944 los nazis ya no habrían podido reconstruirlos. Sin embargo, el ejército y los políticos de Inglaterra y los Estados Unidos se negaron a realizar un ataque a las vías de acceso a las instalaciones o a los campos de concentración en sí. Durante mucho tiempo circularon por el sistema pedidos, demandas, solicitudes y exigencias al respecto y la negativa fue justificada diciendo que preferían concentrar sus fuerzas. La única vía para ayudar a los judíos sería una victoria militar sobre Alemania.

190

El 25 de agosto de 1944 unos aviones norteamericanos volvieron a sobrevolar Auschwitz y capturaron otra imagen, una fotografía que permite interpretar que un tren acababa de llegar a Auschwitz II (Birkenau). En el margen izquierdo de la imagen se distingue uno de los vagones de carga. Un grupo de deportados sigue por las vías hacia la derecha, en dirección a las cámaras de gas. El portón del crematorio II está abierto. Detrás del portón hay un jardín: el patio y el edificio deben despertar la impresión de que allí funciona un hospital o un hogar de cuidado. Junto al parque vemos una construcción reconocible únicamente por la sombra que arroja la pared del frente. En ese edificio los recién llegados recibían la orden de desvestirse para asearse.

En diagonal vemos la cámara de gas. Sus instalaciones simulan una sala de duchas. La sala podía albergar hasta dos mil personas, que en general eran empujadas violentamente para que ingresaran. Después se bloqueaban las puertas. En el techo se reconocen cuatro aberturas. Luego de esperar un poco a que subiera la temperatura en la cámara de gas, los hombres de las SS (que tenían puestas unas máscaras) introducían el gas tóxico *Zyklon-B* a través de estas aberturas. Todos los que se encontraban

10 *.Ibid.*

en la sala morían en el lapso de unos tres minutos. En otro sitio, frente al puesto donde serían registrados, vemos a los que no debían dirigirse de inmediato a su muerte mientras esperan que los tatúen, les corten el pelo y les otorguen un lugar para dormir y para trabajar. La fila serpenteante se extiende hasta ocultarse bajo los árboles de la derecha.

Los nazis no se dieron cuenta de que alguien había Fotografia-
do sus crímenes y los norteamericanos no se dieron cuenta de que los habían registrado. Tampoco las víctimas se dieron cuenta del registro. Registro, como escrito en un libro de Dios.

El miedo a la muerte de Meydenbauer promovió la creación de departamentos oficiales y secretarías administrativas de procesamiento de imágenes. Hoy hablamos de *procesamiento de imágenes* cuando una máquina está programada para sondear imágenes y clasificarlas siguiendo determinados criterios preestablecidos. Un satélite captura constantemente imágenes de una región y un programa las analiza para encontrar detalles que contengan diferencias con las imágenes anteriores. Otra máquina examina las imágenes para encontrar objetos con movimiento propio. La siguiente máquina está programada para reconocer e informar sobre todas las contornos que puedan indicar la presencia de un silo de misiles. Esto se denomina *procesamiento de imágenes*: las máquinas analizan imágenes hechas por máquinas.

Los nazis hablaban de *borrar ciudades*, es decir, anular hasta su existencia simbólica en el mapa. Vrba y Wetzler querían *poner sobre el mapa* el nombre de Oswieçim/Auschwitz. Mientras tanto, ya existían imágenes de la fábrica de la muerte en Auschwitz pero nadie las había *analizado*.

"A fines de 1944 unas mujeres judías que trabajaban en una fábrica de municiones en Auschwitz consiguieron sacar a escondidas pequeñas cantidades de explosivos y entregarlas al grupo de resistencia dentro del campo de concentración. Un grupo pequeño de judíos desesperados que trabajaban en las cámaras de

gas y en los crematorios consiguieron lo que los Aliados, con todo su poder bélico-militar, no creían poder conseguir: el 7 de octubre, en una acción suicida, hicieron estallar por los aires uno de los crematorios." Ninguno de los rebeldes sobrevivió. En una de las tomas aéreas se reconoce la destrucción parcial del crematorio IV.

TRABAJADORES SALIENDO DE LA FÁBRICA*

La película *La sortie des usines Lumière à Lyon* de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895) dura cuarenta y cinco segundos y muestra a unos cien empleados de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir saliendo de la fábrica por dos portones y abandonando la imagen por ambos lados. 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. Dejé de lado los archivos televisivos, que disponen de una cantidad inabarcable de material para cada tema. Tampoco recurrí a los archivos de publicidad para cine y televisión, donde el trabajo industrial aparece muy de vez en cuando. En los avisos publicitarios hay dos temas que producen pavor: la muerte y el trabajo fabril.

193

* Con el título original "Arbeiter verlassen die Fabrik", este texto fue publicado en la revista *Meteor* en 1995.

Berlín, 1934: los trabajadores y empleados de los talleres de Siemens abandonan encolumnados el terreno de la empresa para sumarse a una manifestación nazi. Vemos una columna de lisiados de guerra y también mucha gente con guardapolvos blancos, como si quisieran ilustrar la noción de la militarización de la ciencia.

República Democrática Alemana, 1963 (sin otra especificación de lugar): una milicia de trabajadores bajo la dirección del Partido se dispone a hacer ejercicios de entrenamiento. Hombres y mujeres en uniforme ascienden con mucha seriedad a pequeños vehículos militares y se adentran en el bosque, donde se enfrentarán con unos hombres que llevan puestas unas boinas y hacen de "saboteadores". Cuando la brigada cruza el portón, la fábrica parece un cuartel.

República Federal Alemana, 1975: frente a los talleres de Volkswagen en Emden se escucha la música del altoparlante de un pequeño vehículo: versos de Vladimir Mayakowski cantados por Ernst Busch. Un sindicalista convoca a los obreros del turno de la mañana a una reunión contra el traslado de la fábrica a los Estados Unidos. Para acompañar la imagen de los obreros industriales en la Alemania occidental de 1975, el sindicato coloca en el film una música de optimismo revolucionario que parece salir del escenario real y no, como en la praxis torpe de muchas películas de 1968, solo de la pista de audio. Resulta irónico que la ruptura con el comunismo haya sido tan total que los trabajadores ya no sepan que en esa canción resuena la Revolución de Octubre.

En 1895, la cámara de los Lumière enfocó al portón de la fábrica, y se convirtió en la precursora de las tantísimas cámaras de vigilancia que hoy en día producen a ciegas y automáticamente una cantidad infinita de imágenes para proteger la propiedad privada. Con estas cámaras, quizás se podría haber identificado a los cuatro hombres que en la película *The Killers* (1946), de Robert Siodmak, lograron ingresar a la fábrica de sombreros disfrazados de trabajadores para robar el dinero de los sueldos. En esa película vemos salir de una fábrica a unos obreros que en realidad son

gángsters. Las cámaras que controlan muros, alambrados, depósitos, techos y patios llegan ahora al mercado con sensores automáticos de movimiento (*Video Motion Detection*): estas cámaras pueden desestimar un cambio en la iluminación o en el contraste y están programadas para poder diferenciar un movimiento irrelevante de una amenaza real (la alarma suena cuando una persona se trepa al alambrado pero no cuando pasa un pájaro volando).

Así se preannuncia la creación de un nuevo tipo de archivo, una futura biblioteca de imágenes en movimiento donde se puedan consultar los elementos de una imagen. Sin embargo, sigue siendo absolutamente imposible clasificar y registrar los elementos dinámicos y compositivos que definen una secuencia de imágenes, los factores decisivos cuando se busca hacer una película a partir de una secuencia de imágenes.

La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo. El cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha constituido en un género central, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo. Todo lo que constituye una ventaja del modo de producción industrial frente a otros: la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, un grado de organización que casi no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo un mínimo campo de acción, todo ello dificulta la aparición de factores inesperados para la construcción de un relato. Casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas o gestos, ha escapado a la representación cinematográfica. La invención de la cámara y del proyector es esencialmente mecánica, y en 1895 la época de florecimiento de las invenciones mecánicas ya había terminado. Los procesos técnicos que surgían en esa época, como la química y la electricidad, prácticamente ya no eran accesibles para la comprensión visual. La realidad que se funda en esos métodos téc-

nicos carece, virtualmente, de movimientos visibles. Pero la cámara de cine siempre ha estado capturada por el movimiento. Hace diez años, cuando todavía se utilizaban esas computadoras enormes, que tenían solo una pieza cuyo movimiento era visible (una banda magnética que se desplazaba de un lado al otro), las cámaras siempre filmaban ese movimiento perceptible como representación sustituta de las operaciones ocultas. Esta adicción al movimiento dispone cada vez de menos material, pudiendo conducir al cine hacia su autodestrucción.

196

Detroit, 1926: unos obreros bajan los escalones de un puente peatonal que cruza una calle paralela al edificio central de la Ford Motor Company. La cámara realiza un paneo hacia la derecha y vemos un portón que se abre, tanto como para permitir el paso de varias locomotoras a la vez. Detrás aparece un patio rectangular lo suficientemente amplio como para servir de pista de aterrizaje para un globo aerostático. En los bordes del patio vemos a cientos de trabajadores camino a las salidas, a las que llegarán recién dentro de unos minutos. Bien al fondo en la imagen vemos pasar un tren de carga con una velocidad acompasada con el *tempo* del paneo. Luego aparece en la imagen un paso a nivel idéntico al primero y las escaleras divididas en cuatro carriles están llenas de nuevo de trabajadores. La cámara pone en escena la fábrica con tal maestría y contundencia que el edificio se transforma en una escenografía, como si hubiera sido construido por una subdependencia de la empresa de producción del film para conseguir el paneo perfecto. La fuerza omnisciente de la cámara transforma a los obreros en un ejército de extras proletarios. Los trabajadores están en la imagen principalmente para probar que no estamos viendo la maqueta de una fábrica automotriz o, dicho de otro modo, que el modelo ha sido realizado en una escala 1:1.

En la película de los Lumière de 1895 se puede ver que los trabajadores esperaban formados detrás de las puertas e irrumpieron hacia la salida tras recibir la señal del operador. Antes de que la dirección cinematográfica comenzara a intervenir para condensar la

acción, ya existía un orden industrial que sincronizaba la vida de los individuos. Fue por este orden preestablecido que salieron en un momento determinado y allí estaban las puertas de la fábrica para capturarlos como dentro de un marco. La cámara de los

Lumière todavía no contaba con visor y, por lo tanto, no podían estar seguros del encuadre, pero con las puertas de la fábrica se concibió la noción de un encuadre del que no se puede dudar.

Las puertas de la fábrica estructuran la formación de los obreros y las obreras reunidos por el orden del trabajo y esta comprensión produce la imagen de un proletariado. Es evidente (es una conclusión que se obtiene a partir de la mirada) que los individuos que atraviesan el portón tienen en común algo fundamental. La imagen se aproxima mucho al concepto y por eso esta imagen se ha convertido en una figura retórica. La encontramos en documentales, en películas sobre la industria o de propaganda, a veces acompañadas por música y/o palabras, siempre representando nociones como las de "explotados", "proletariado industrial", "trabajadores del puño" o "sociedad de masas".

Sin embargo, la apariencia colectiva no dura mucho. Los obreros se transforman en individuos ni bien cruzan el portón: esa es la parte de sus vidas que recupera la mayoría de las películas de ficción. Si los trabajadores no se reúnen para concurrir a una manifestación después de salir de la fábrica, la imagen de su existencia proletaria se desintegra. El cine podría conservarla, haciéndola danzar por las calles como el movimiento parecido a un baile que se encuentra en la representación de la existencia obrera en *Metrópolis* de Fritz Lang (1927). En esa película los obreros tienen puestos el mismo uniforme de trabajo y se mueven realizando los mismos pasos torpes. Esta imagen futurista no se ha cumplido, al menos en Europa o en Norteamérica, donde es casi imposible darse cuenta en la calle si alguien viene del trabajo, de hacer deportes o de la secretaría de ayuda social. El capital (o en el lenguaje de *Metrópolis*: los dueños de las fábricas) no pretenden que los esclavos del trabajo tengan una apariencia uniforme.

Como la imagen de lo colectivo no se sostiene después de abandonar la fábrica, esta figura retórica por lo general aparece al principio o al final de una película, como un eslogan, allí donde pueda funcionar sin compromiso como epílogo o preámbulo. Es sorprendente que la primera película de la historia ya contenga algo difícil de superar, que exprese algo a lo cual no es posible agregar nada.

La entrada de la fábrica puede convertirse en un escenario muy productivo si se trata de mostrar una huelga o el boicot de una huelga, la toma o el desalojo de una fábrica. El portón constituye el límite entre la esfera resguardada de producción y el espacio público, es el sitio ideal para transformar la lucha económica en una lucha política. Los trabajadores en huelga cruzan el portón y se reúnen con sus otros compañeros y con los miembros de otras clases sociales. Pero la Revolución de Octubre no comenzó así y tampoco se han derrocado de esta forma los regímenes comunistas. Sin embargo, durante la toma del astillero Lenin en Gdansk un grupo de personas que no pertenecían a la clase obrera permaneció ante las puertas de los galpones para demostrarle a la policía que no podría desalojar la fábrica de forma desapercibida. Eso contribuyó mucho al fin del comunismo en Polonia. La película *El hombre de hierro* (1981) de Andrzej Wajda relata este suceso.

198

En 1916, en un episodio moderno de *Intolerancia*, D.W. Griffith realiza una representación dramática de una huelga. Primero se recorre el salario de los trabajadores (porque las asociaciones que pretenden mejorar moralmente a los trabajadores demandan más recursos). Luego, cuando los obreros en huelga salen a las calles, aparece la policía, cierra sus filas y dispara sobre la multitud con sus armas. La lucha obrera es mostrada como una guerra civil. Las mujeres y los niños de los trabajadores se han reunido frente a sus casas y observan con horror el baño de sangre. También hay un grupo de desempleados que esperan ocupar el lugar de trabajo de los huelguistas, literalmente un ejército de reserva. Probablemente este sea el mayor tiroteo ante el portón de una fábrica filmado en los cien años de historia del cine.

1933: en la representación de Vsevolod Pudovkin (*El Desertor*) de una huelga de los trabajadores portuarios de Hamburgo vemos al integrante de un piquete observando a los rompehuelgas descargar los barcos. Ve a uno tambalearse bajo el peso de un cajón y soportar por un tiempo más la carga, hasta que se derrumba. El huelguista observa entonces al obrero desvanecido con una atención fría y escrutinadora mientras unas sombras cruzan su rostro. Son las sombras de otros desempleados que se apresuran en llegar a la puerta para suplantar al que acaba de derrumbarse. Son figuras miserables, tan debilitadas por la pobreza que parecen niños o ancianos. El obrero en huelga mira profundamente a un hombre mayor que se pasa la lengua por la boca y quita la mirada horro-rizado. Existen tantas personas que no pueden encontrar ni un trabajo ni un lugar en la sociedad del trabajo que hay que preguntarse cómo se podría realizar una revolución social en ese contexto. La película muestra los rostros de los pobres a través de las rejas de la puerta de la fábrica. Su mirada sale de la cárcel del desempleo y observa la libertad, el trabajo asalariado. Esta situación filmada a través de la reja hace creer que ya están encerrados en un campo de trabajo. En este siglo hubo millones de personas que fueron declaradas prescindibles, clasificadas como nocivas para la sociedad o inferiores por su raza. Esas personas fueron encerradas por los nazis o los comunistas en campos de concentración para su reeducación o su exterminio.

Charles Chaplin aceptó un trabajo en la cadena de montaje y la policía lo echó de la fábrica durante una huelga... Marilyn Monroe estuvo frente a la cadena de montaje de una fábrica de pescado en un film de Fritz Lang... Ingrid Bergman estuvo un día en la fábrica y cuando ingresó apareció en su rostro una expresión de terror sagrado, como si estuviera entrando al infierno... Las estrellas de cine que llegan al mundo proletario son gente importante al estilo feudal. Su experiencia es similar a la de los reyes que se apartan del camino en las cacerías y aprenden qué es el hambre. En la película de Michelangelo Antonioni *El desierto rojo*

(1964), Monica Vitti quiere participar de la existencia proletaria y le arrebató a uno de los huelguistas un pedazo de pan mordido.

Si comparamos la iconografía del cine con la pintura cristiana, la figura del obrero se equipara con la de una extraña criatura: el santo. Pero el cine también muestra al obrero bajo otras formas, tomando elementos de la existencia proletaria que aparecen en otros estilos de vida. Cuando el cine norteamericano habla del poder económico o de la dependencia, suele ejemplificar la idea utilizando el ejemplo del pequeño o el gran gángster y no tanto el de los obreros y los patrones. Como en los Estados Unidos la mafia controla algunos sindicatos, el pasaje de la película de trabajadores a la película de bandidos tiene cierta fluidez. La competencia, la creación de monopolios, la pérdida de la independencia, el triste destino de los empleados y la explotación acaban juntos en el inframundo. El cine norteamericano ha trasladado la lucha por el pan y por el salario de la fábrica a las cajas de los bancos. También los *westerns* suelen abordar el tema de los conflictos sociales, principalmente entre los productores ganaderos y los agrícolas, pero los problemas por lo general no se resuelven en los campos o en las chacras, sino más bien en las callejuelas de los pueblos y en las tabernas.

Incluso en la vida real las luchas sociales en general no ocurren en la fábrica o frente a ella. Cuando los nazis eliminaron el movimiento trabajador en Alemania, la lucha tuvo lugar en las casas y en los barrios, en las cárceles y en los campos de detención, pero poco frecuentemente en o frente a las fábricas. Los grandes actos de violencia de este siglo, las guerras civiles y las guerras mundiales, los campos de detención para la reeducación y el exterminio, muchas veces tenían que ver íntimamente con el modo de producción industrial y sus crisis. Muchos conflictos están relacionados con eso, pero todo ocurre muy lejos del escenario de la fábrica.

1956: un informativo del *British Pathé* emite imágenes de la lucha de clase en Inglaterra. Unos trabajadores en huelga frente a los talleres *Austin* en Birmingham tratan de evitar que los rompehuelgas sigan con la producción, por lo que bloquean las entra-

das y usan la fuerza para impedir que entren o salgan de la fábrica las piezas terminadas. Intentan forzar la puerta de un camión y sacar a uno de los rompehuelgas, pero no logran alcanzarlo a través de la ventana abierta para que se detenga o abra la puerta. Aparentemente esta pelea sigue unas reglas tácitas que limitan la escalada de la violencia. Los huelguistas son apasionados pero no demuestran ningún deseo de lastimar o de romper algo. Casi siempre las luchas de los trabajadores son mucho menos violentas que las que se realizan en su nombre.

Me he dedicado a reunir, estudiar y comparar estas y muchas otras imágenes que retoman el tema de la primera película de la historia del cine y realicé con ellas una película: *Trabajadores saliendo de la fábrica* (video, 37 minutos, blanco y negro y color, 1995). El montaje del film tuvo sobre mí un efecto totalizador: una vez que tuve el montaje a la vista, me asaltó la idea de que el cine había trabajado durante cien años sobre un único tema. Como si un niño repitiera la primera palabra que aprende a decir durante cien años para inmortalizar la alegría de poder hablar. O como si el cine siguiera los pasos de los pintores del lejano oriente que siempre pintan el mismo paisaje hasta alcanzar la perfección e incorporar al artista. El cine se inventó cuando ya no se podía creer en esa perfección.

En la película de los Lumière sobre la salida de la fábrica, el edificio o toda el área opera como una suerte de contenedor que al principio está lleno y al final queda vacío, satisfaciendo la curiosidad de la mirada que puede estar fundada sobre otros deseos. En la primera película, el objetivo era representar el movimiento y, de ese modo, ilustrar la posibilidad de hacerlo. Los actores son conscientes de esto, algunos levantan los brazos tan alto y pisan con tanto cuidado al caminar como si estuvieran ilustrando esa acción para un nuevo *Orbis pictus* de imágenes en movimiento. En un libro de estas características podríamos descubrir, como en una enciclopedia, que el motivo del portón ya aparece en uno de los primeros textos de la historia de la literatura, la *Odisea*. El cí-

clope ya ciego siente salir de la cueva a las bestias de la manada con Odiseo y sus acompañantes colgados de sus estómagos. Pelo la salida de la fábrica no es un motivo literario, no es un tema que haya sido adoptado por el cine de algún texto literario. Sin embargo, no puede pensarse ninguna imagen fílmica que no recurra a imágenes anteriores al cine, a imágenes pictóricas, escritas, narradas o inscriptas en nuestras mentes. Desviándonos del camino podemos observar algo de este pasado.

202 En 1895, inmediatamente después de recibir la señal de salida de la fábrica, los trabajadores y trabajadoras se arrojaron hacia afuera, y si bien algunos se chocan en el camino y hay una mujer joven que le tira a otra de la falda justo un instante antes de separarse y alejarse cada una en direcciones distintas (la mujer sabe que su compañera no se animará a devolverle el tirón frente al ojo estricto de la cámara), el movimiento general es ininterrumpido. Quizás ello se deba a que el objetivo principal era representar el movimiento, y probablemente se estaba inaugurando allí un nuevo plano simbólico. Más tarde, después de haber aprendido que las imágenes cinematográficas capturan ideas y son capturadas por ellas, vemos que la determinación con la que los obreros y las obreras realizan sus movimientos tiene un carácter simbólico, que el movimiento humano allí visible representa los movimientos ausentes e invisibles de los bienes, el capital y las ideas que circulan en la industria.

MIRADAS QUE CONTROLAN*

En enero comencé con Cathy Crane, en los Estados Unidos, la investigación para una película con el título provisorio de *Imágenes de prisión*. Buscábamos imágenes de las cámaras de vigilancia instaladas en las penitenciarías, películas de instrucción para guardiacárceles, documentales y largometrajes cuya temática incluyera la vida en prisión. Conocimos a un detective privado que se dedica a defender los derechos civiles de las familias de los presos que mueren en las cárceles de California y que lee a Hans Blumenberg.

203

Un arquitecto nos mostró el diseño de una nueva cárcel para "sex offenders" en Oregón. En el plano había un tercio de la construcción tachado, el sector que se había planificado para el programa terapéutico y para el cual el parlamento no había aprobado el presupuesto. Mientras un guardia me mostraba la cárcel de Campden, cerca de Filadelfia, los presos me miraban de

* Con el título original "Kontrollblicke", este texto se publicó por primera vez en *Jungle World* N° 37 el 8 de septiembre de 1999.

rejo y con desprecio, encerrados detrás de los vidrios como si se tratara de la jaula de unas fieras. También vi mujeres que se peinaban entre ellas como en una película de Pasolini. El guardia me dijo que en los techos de las salas comunes había unos dispositivos para tirar gas lacrimógeno, pero que nunca los habían usado porque después de un tiempo las sustancias químicas se deterioraban.

Imágenes de la prisión de máxima seguridad de Corcorán, California. La cámara muestra un sector del patio de cemento donde los presos pasan media hora por día con sus pantalones cortos y casi siempre sin remera. Uno de los hombres ataca a otro prisionero, los presos no involucrados se tiran inmediatamente al piso, los brazos sobre la cabeza. Todos saben lo que va a pasar: el guardia hará un llamado de advertencia y disparará una vez con balas de goma. Si los presos no cortan la pelea, el guardia utilizará balas de plomo.

204

Las imágenes son mudas, del disparo solo vemos el humo de la pólvora que cruza la imagen. La cámara y el arma están al lado, el campo visual y el campo de tiro son iguales. Se ve que el patio fue construido en forma de segmentos circulares para que nadie pudiera resguardarse de las miradas o de las balas. Un preso, por lo general el que inició el ataque, se desploma. En muchos casos está muerto o gravemente herido.

En la cárcel los presos integran *Prison Gangs* con nombres como "Aryan Brotherhood" o "Mexican Mafia". Tienen que cumplir largas condenas y están encerrados y alejados del mundo en las cárceles de máxima seguridad. No tienen mucho más que sus cuerpos, cuyos músculos están desarrollando permanentemente, y su pertenencia a una organización. Para ellos el honor es más importante que la vida y pelean aunque saben que recibirán un disparo. En Corcorán ya han disparado dos mil veces por las peleas entre los presos. Los guardias contaron que sus compañeros muchas veces sacaban al patio simultáneamente a los miembros de grupos enemigos, a propósito, y hacían apues-

tas sobre el resultado de las peleas como si los presos fueran gladiadores.

Para ahorrar material, las cintas de las cámaras de seguridad funcionan a una velocidad reducida. En los registros a los que pudimos acceder se alargó tanto la duración que los movimientos parecen bruscos y no tienen fluidez. Las peleas en el patio parecen salidas de un videojuego barato. Es difícil imaginarse una representación menos dramática de la muerte.

TECNOLOGÍA DE VIGILANCIA

Recibimos las imágenes de las peleas y los disparos de manos de una abogada que representa a los familiares de los presos asesinados. Los guardias siempre declaran haber temido que el preso tuviera un arma, por ejemplo el mango afilado de una cuchara de plástico. Sin embargo, los presos de Corcorán viven bajo un control tan estricto que es casi imposible que eso pase.

205

Desde el cuarto central de control se puede observar qué celdas están ocupadas y cuáles están vacías, qué puerta está abierta y por qué pasillo se mueve una persona. Los guardias transmiten una señal electrónica para poder identificar cualquier movimiento no permitido de un prisionero.

En la crisis actual del sistema de justicia de los Estados Unidos (el número de condenados ha aumentado cuatro veces en los últimos veinte años aunque la delincuencia disminuye) se construyen muchas cárceles nuevas, incluso por iniciativa de empresas privadas, y se desarrollan e implementan nuevos recursos tecnológicos para reducir los costos.

Los guardiacárceles deben tener el menor contacto directo posible con los presos: como en la producción de bienes, donde prácticamente no quedan personas, solo máquinas, la custodia de los prisioneros también deberá realizarse casi sin intervención humana directa.

Existe una máquina a la venta que examina las cavidades corporales del preso para detectar drogas y armas.

Hay detectores de metal en todas las puertas.

Un escáner de iris es un aparato que utiliza una cámara para capturar la imagen del iris y luego aísla sus características significativas y las compara con los datos del registro. Estos dispositivos pueden colocarse en las puertas e identificar en dos segundos a cualquier individuo, preso o guardia.

Una silla que rodea con sus brazos de acero a un preso enfurecido y lo inmoviliza utilizando fuerza moderada, como en una escena fantástica del cine. También esta máquina expresa el deseo de objetividad, de represión desapasionada.

RELACIONES PÚBLICAS

206

El Estado de California ha quitado del código penal la palabra "rehabilitación"; la cárcel ya no sirve ni siquiera en apariencia para rehabilitar, sino que está allí de forma explícita solo a modo de castigo. El Ministerio de Justicia encargó la producción de un video para los medios de comunicación que buscaba demostrar, principalmente, que los condenados a prisión no vivían en condiciones lujosas, sino que la pasaban bastante mal: *The Toughest Beat in California*. Los recursos estilísticos empleados en el film incluyen puertas que se cierran con estrépito y guardias que irrumpen bruscamente en la imagen sacudiendo las llaves como si anunciaran siempre la inminencia de una ejecución.

Los vemos en cámara lenta, con una distancia focal larga y música de fondo que les da el aspecto de los héroes de los westerns.

El video se parece a una película de propaganda nazi sobre la prisión de Brandeburgo filmada en 1943. En ambos casos, el mensaje es el mismo: "El tiempo de la clemencia ha pasado. Hay que dejar de hablar de rehabilitación y comenzar a hablar más bien de la severidad del castigo".

En las dos películas vemos a un preso atado de pies y manos como un artista circense. Ambas películas transforman al criminal en un espectáculo, pero la californiana es más sensacionalista que la de los nazis. Claro que en la Alemania de 1943 había más maltrato que en la California actual, pero los nazis todavía se esforzaban por aparentar cierta legalidad.

La demanda de entretenimiento ha crecido de forma increíble con los años y hasta el cine que realiza una crítica a la cárcel busca entretener. Casi en ninguna película crítica falta la ejecución que satisfaga el deseo de sentir el miedo en carne propia.

LA CÁRCEL COMO ESPECTÁCULO

Con la modernidad, la praxis del castigo cambia radicalmente y se elimina el martirio público y la ejecución. Las personas que cometen infracciones a las leyes son encerradas detrás de muros, excluidas de la mirada pública, invisibilizadas.

Todas las imágenes de la cárcel evocan el pasado brutal de la justicia penal.

Vemos una película realizada por el "Bureau of Prisons" de Washington para la formación del personal carcelario. Aparece un preso furioso y un guardia que intenta calmarlo, en vano, por lo que llama a su superior que también intenta tranquilizar al prisionero. Luego el guardia aparece con una cámara oficial para documentar por completo lo que ocurrirá a continuación: un grupo de asalto irrumpe en la celda junto con un médico, somete al prisionero y lo ata a la cama (los cinco miembros del grupo de asalto están protegidos por cascos y escudos y cada uno tiene la tarea de sostener una parte específica del cuerpo del prisionero enfurecido). Una cámara registra todo lo que pasa para documentar la distancia que el sistema judicial debe guardar respecto de los prisioneros.

Esta representación, por ser tan meticulosa, es poco verosímil y obra como una negación. Se insiste demasiado con que el personal actúa con desinterés y sin afecto y que ni siquiera disfruta de someter al preso. Esta idea aparece con tanta insistencia y tan seguido que uno acaba creyendo lo contrario.

MIRADA QUE CONTROLA

La cárcel de la modernidad busca rehabilitar al prisionero y ya no lo expone públicamente, pero la mirada vigilante del guardia está siempre puesta sobre él. El guardia es el representante de la sociedad. El filósofo del castigo Jeremy Bentham diseñó una torre central de control que permitiera ver el interior de cada una de las celdas. Pero los presos no podían saber si en la torre había efectivamente alguien, solo sentían la potencialidad de la mirada. Bentham se imaginaba que cualquier persona podría ingresar a la torre y cumplir con la función de vigilancia.

208

Para ejercer un control panóptico se debe poder ver dentro de la celda, debe haber una reja en lugar de una pared, como es usual en los Estados Unidos. Allí se ha comenzado nuevamente en los últimos años a construir cárceles según los principios del Panóptico. En realidad, las cámaras de video pueden controlar cualquier lugar, pero para los operadores de la cárcel lo importante es que el preso se sienta expuesto ante una mirada humana.

A su vez, cada vez existen más cárceles donde los presos ya no tienen contacto visual directo con sus visitas, ni por una reja ni a través de un vidrio. Solo pueden comunicarse utilizando un videoteléfono. La justificación de esta medida es de razón humanitaria: así los familiares ya no tienen que realizar largos viajes para llegar a las cárceles, solo tienen que movilizarse hasta la oficina donde se establecen y se supervisan las comunicaciones visuales.

Así desaparece el anclaje real de una figura narrativa central en las películas de cárceles: cuántas veces hemos visto escenas de un film que muestran a la visita y al visitado conversando hasta que aparece un guardia vigilante y los interrumpe, o cómo un hombre y una mujer separados por una pared de vidrio se despedían con un gesto de contacto simbólico y anhelante.

TEATRO DE CÁMARA

Películas mudas de la época anterior a Griffith, situadas en la cárcel. En las películas que todavía están muy cerca del teatro, la celda se parece a la sala de estar de una casa. En el teatro, en una sala siempre hay una chimenea, del mismo modo que en una celda hay una reja, que no puede sacudirse sin que se desprenda. Sin una cuarta pared, una celda solo es un escenario en una caja panóptica, sobre todo cuando los actores no actúan, sino que se limitan a representar.

209

Las intrigas teatrales, de todos modos, son difíciles de contar ya que en la cárcel casi no hay visitas. Por eso en el cine mudo la celda de prisión con frecuencia pasa a ser el lugar de una visión. El condenado a muerte se imagina la ejecución o el indulto, los desesperados recuerdan la felicidad perdida, los sedientos de venganza se imaginan el día de su realización. Las imaginaciones se introducen con sobreimpresiones, doble exposición y con la ayuda de otros efectos cinematográficos. Bajo esta luz, la celda del prisionero es un lugar muy rico en un sentido espiritual y así nos damos cuenta de que la idea de la celda proviene de la reclusión monástica.

"Solo en su celda, el preso está a merced de sí mismo; al acallar sus pasiones desciende hasta las profundidades de su conciencia, la cuestiona y percibe ese sentimiento moral crecer en su interior, ese sentimiento que nunca perece del todo en el corazón de las personas." La celda no solo debe ser una tumba, sino también el lugar de la resurrección.

LA ELIMINACIÓN DE LOS MUROS

La tecnología del control electrónico ha tenido como principal consecuencia la desterritorialización (una empresa ya no debe estar concentrada en un solo lugar). Los sitios pierden su especificidad: un aeropuerto contiene un centro de compras, un centro de compras contiene un instituto de enseñanza, un instituto de enseñanza ofrece actividades recreativas, etc. ¿Qué ocurrirá entonces con la cárcel en la medida en que funciona como espejo de la sociedad, operando como reflejo y como proyección?

Por un lado, la tecnología electrónica permite tener detenida a una persona también fuera de la cárcel, vigilarla y castigarla, y los brazaletes electrónicos en los tobillos permiten que alguien permanezca bajo arresto domiciliario y pueda ir al trabajo o a estudiar.

210

Por otro lado, doscientos años después de que Europa derribara los muros de sus ciudades, cada vez hay más gente que se recluye en los denominados "barrios cerrados". La población de estas comunidades no proviene únicamente de las clases altas. Las tecnologías de seguridad ya no se limitan a regular selectivamente el acceso a las instalaciones nucleares o militares "sensibles", sino también el acceso a las oficinas y a las plantas de producción normales. En los casi cinco mil años de historia de las ciudades, el espacio de las calles siempre ha sido público. En Mineápolis, sin embargo, se implementó hace veinticinco años el primer sistema de *Skywalks* urbano donde un servicio de vigilancia privado excluye del recorrido a las personas consideradas indeseables.

La desregulación no implica en absoluto una disminución del control. En uno de sus últimos textos, Deleuze esbozó la visión de una sociedad de control que suplantarán a la sociedad disciplinaria.

EN FIN DE LOS TEMAS Y LOS GÉNEROS

Ya hemos mencionado que la escena de la visita en la cárcel caerá, en el corto plazo, de su equivalente en la realidad. La llegada del dinero electrónico impedirá, virtualmente, el asalto a los bancos. Si en un futuro alcanzáramos un punto donde las armas estuvieran aseguradas electrónicamente y solo pudieran ser disparadas por el usuario poseedor de la licencia, y que además cada disparo fuera registrado automáticamente en una central, se estaría aproximando el fin de todos los duelos cinematográficos con revólver.

La aparición del escáner de iris, que determina la identidad de una persona al instante, pone en riesgo la comedia de enredos. Será casi imposible contar la historia de un hombre que va a la cárcel en el lugar de otro o la de un preso que intercambia su ropa con su visita para escapar de prisión.

Con el aumento del control electrónico también la vida cotidiana será tan difícil de representar, de dramatizar, como lo es el trabajo cotidiano.

211

CÁRCEL - CASA DE TRABAJO

En las películas que transcurren en las cárceles se muestran más escenas de trabajo que en otros géneros cinematográficos. En el siglo XVII en la región de los Países Bajos había cárceles con celdas que se inundaban y los prisioneros debían sacar el agua con unos baldes para no ahogarse. Así se pretendía mostrar que se debe trabajar para vivir. En la Inglaterra del siglo XVIII los prisioneros debían realizar una rutina laboral, mientras las rutinas de los presos de hoy son rutinas físicas para fortalecer su cuerpo.

El trabajo en la cárcel jamás tuvo una importancia económica, a lo sumo un valor educativo. La cárcel capacita para el traba-

jo industrial, pues está organizada de la misma forma, esto es, con vistas a concentrar, distribuir en el espacio, ordenar en el tiempo, constituir una fuerza productiva cuyo efecto será mayor que la suma de las fuerzas que la componen.

Vale la pena comparar las imágenes de la cárcel, de la apertura de las celdas, de la formación de los presos, de los guardias pasando lista, de la marcha en columnas y de los movimientos circulares en el patio, etc., con las imágenes hechas en los laboratorios de investigación del trabajo.

Para la fábrica fordista también se realizaron experimentos: ¿cómo se debe levantar una pared? ¿Es mejor que un obrero solo se ocupe de colocar los ladrillos y de hacer la mezcla de cemento o que uno ponga los ladrillos y otro se ocupe de la mezcla?

Estos experimentos aportan una imagen del trabajo abstracto, mientras las imágenes de las cámaras de vigilancia aportan una imagen de la existencia abstracta.

PLANO AMERICANO
NOTAS ACERCA DE UNA PELICULA
SOBRE CENTROS COMERCIALES*

AnySite es un mapa electrónico. Cuando se ingresan los datos geográficos buscados aparece una sección del mapa que se puede recorrer con el mouse. Al cliquear en una posición específica, se selecciona la ubicación del negocio, en nuestro caso un centro comercial.

213

Después el programa calcula los datos demográficos de los alrededores y nos muestra el poder adquisitivo de la población radicada entre una y doscientas cincuenta millas a la redonda. El cálculo también tiene en cuenta la oferta de locales ya existentes y qué rutas prefieren utilizar los habitantes.

En los Estados Unidos existen aproximadamente unos treinta mil centros comerciales compitiendo entre sí. Algunas empresas inmobiliarias se han especializado en encontrar nuevos sitios para establecerse sobrevolando el terreno con un helicóptero. Los mapas

* Este texto, con el título original "Amerikanische Einstellung. Notizen zu einem Film über Malls", se publicó por primera vez en *Jungle World* N° 34 el 18 de agosto de 1999.

electrónicos son un desarrollo militar que se utilizaba en un principio para controlar los misiles de crucero.

Emplazamiento. "El centro de compras periférico es autosuficiente, como el complejo de viviendas moderno o el parque industrial. No necesita un entorno al que integrarse, por el contrario, justamente necesita el contraste, la falta de estructura. Es el lugar de la abundancia y de la densidad urbana en una periferia vacía. La creación de puntos locales de referencia, el intento de vincularse con un entorno, solo sería perjudicial. El caso estándar es el de un container o una cadena de containers alineados sobre un terreno rodeado de estacionamientos y superficies sin definir. De afuera no se ve nada. Adentro hay una ciudad completa." (Dieter Hoffmann-Axthelm)

214

CAP Risk es otro mapa electrónico que promedia los datos demográficos de los barrios para poder realizar predicciones sobre la delincuencia (*Crime prediction*). Para los centros comerciales es crucial ser considerados "seguros" y que los visitantes, principalmente las mujeres, no tengan miedo de que les roben o los molesten, por ejemplo alguien pidiéndoles dinero.

Exterior. Como las grandes tiendas de compras, los centros comerciales no necesitan ventanas (en ambos tipos de construcción las paredes sirven para exponer los productos), por lo que no hay ningún elemento funcional que sirva para estructurar las fachadas. En los Estados Unidos la mayoría de los centros comerciales está fuera de las ciudades y hay que llegar en auto, por eso en general los edificios están rodeados de varios niveles de estacionamiento ubicados en diferentes pisos. Los bajos precios de la tierra no justifican la construcción de estacionamientos subterráneos que, además, podrían atemorizar a muchos de sus visitantes.

El mayor centro comercial de Norteamérica está ubicado en Edmonton y no se puede ver completo desde afuera, solo entra entero en una toma aérea (así aparece en las postales).

A los centros comerciales les falta el elemento repetitivo que podría utilizarse para representar el todo. Aquellos ubicados en los núcleos urbanos no se preocupan mucho por las fachadas y, en el mejor de los casos, adaptan su estilo a las formas de las construcciones que lo rodean. Los *shoppings* tampoco suelen tener vidrieras en la planta baja, incluso en las calles de mucho movimiento. Como si tuviéramos que tomar una decisión: quedarnos afuera o ingresar al hábitat del centro comercial (quizás ello se vincule con la idea de tentación, como ocurre con los locales nocturnos, que se cierran a la mirada de los transeúntes).

Y aunque un centro comercial tenga una fachada que lo distingue, de todos modos esta sigue siendo completamente externa. Ni un arquitecto estrella como Renzo Piano tiene permitido opinar sobre el diseño interior de estos proyectos, como en el Potsdamer Platz en Berlín. El interior queda en manos de los arquitectos-ingenieros que trabajan para la empresa a cargo del centro comercial.

215

Entrada. En general los centros comerciales no tienen entradas muy impactantes, lo que también podría significar que tienen conciencia de su poder de atracción y eligen expresarlo de esa manera. Además, la mayoría de los visitantes ingresa por las puertas ubicadas en el estacionamiento. El elemento más importante de una entrada imponente son las escaleras y no hay nada que un comerciante encuentre más terrible: dicen que cada escalón que se debe subir representa un diez por ciento menos en los ingresos.

Umbral. Victor Gruen, el pionero austríaco de los centros comerciales, quería lograr que el público entrara en una suerte de trance ni bien atravesara el umbral. De ahí proviene el denominado "efecto Gruen".

People Counter. Las cámaras de video vigilan las entradas y un dispositivo transforma las figuras humanas en cifras. ¿Quién utiliza

en qué momento cada una de las entradas o salidas? ¿Qué visitantes se vuelven consumidores?

Ralentización. Wolfgang Preisser midió en un laboratorio las variaciones en la velocidad de los peatones de acuerdo con el tipo de revestimiento del suelo. Preisser diseñó un código para la circulación peatonal: ¿qué distancia debe haber entre dos visitantes al caminar o cuando uno de ellos se adelanta al otro?

El objetivo es que la cantidad de personas presentes en el lugar no genere ni una sensación de opresión ni de vacío. La distancia ideal sería aquella en la que un visitante vea desde la cabeza hasta más o menos las rodillas del otro, ese encuadre que la terminología cinematográfica llama plano americano (el tamaño de plano en el que todavía es visible el revólver).

216

¿Hacia dónde? Si intentáramos caminar derecho en un desierto, acabaríamos dibujando un círculo en el sentido de las agujas del reloj ya que nuestra pierna derecha está más desarrollada. Cuando entramos a un centro comercial por lo general dirigimos la mirada primero hacia la derecha. Jeff Bing dice que la explicación de este fenómeno es que el actual peatón está completamente condicionado por sus costumbres automovilísticas. Es muy raro que una persona que viaja en auto cruce la calle, por eso en una ciudad las ofertas de productos deben ubicarse según este criterio.

Ello significa que en el camino al trabajo deberían ofrecerse, principalmente, artículos para el desayuno y el almuerzo, así como algunos regalos de bajo precio que constituyen una parte importante de la vida en la oficina. Los negocios de ropa y alimentos conviene situarlos en el lado de la calzada por donde se regresa al hogar. La disposición de los negocios dentro de un centro comercial debe hacerse de la misma manera, estableciendo un vínculo entre las necesidades y las subnecesidades (o entre las necesidades primarias y las secundarias).

Encuesta. Gilbram ha ideado la siguiente forma de consulta pública: un encuestador de la agencia se presenta ante un visitante del centro comercial y le pide cambio de un dólar en monedas. El experimento muestra que las mujeres jóvenes prefieren ayudar primero a las mujeres jóvenes y los hombres mayores a los hombres mayores, etc. Además también el contexto ejerce una influencia. Rodeados por el aroma de una panadería, el número de sujetos dispuestos a dar cambio se multiplica. Este experimento encubierto se emplea para evaluar los distintos ambientes del centro comercial.

Gilbram ha comprobado que el olor a comida perjudica la venta de ropa y que el aroma de las esencias de baño, por el contrario, es el mejor estímulo para las compras. Los centros comerciales intentan por todos los medios colocar uno o dos locales de artículos de baño de calidad, subvencionando incluso los alquileres. Lo más importante no es únicamente integrar locales con buenos ingresos, sino también comercios atractivos.

El *Tenant Mix* es un arte y los managers de los centros comerciales siempre están viendo cómo recombinar a sus inquilinos. La disposición de los locales sigue ciertas reglas y las trasciende, como el orden de los platos en las comidas. Gilbram trabaja como consultor para centros comerciales de crecimiento negativo. En general su primer paso consiste en colocar unos andamios para transmitir la imagen de cambio, de *relanzamiento*.

217

Ciclos. Siguiendo a Oswald Spengler, Sylvia Berger-Stüssgen aplica la noción de ciclo vital a los centros comerciales: 1) fase introductoria, 2) fase de crecimiento, 3) fase madurativa, 4) fase degenerativa. No se puede evitar irse a pique, solo postergarlo.

Sondeo. Paco Underhill, otro consultor, coloca cámaras y registra las imágenes durante unos días. En cámara rápida se puede ver el flujo de visitantes, los lugares no frecuentados, los sitios por donde pasan sin detenerse o dónde se junta una muchedumbre sin haber un local a la vista. Por eso los amplios pasillos que recorren un

centro comercial casi siempre están llenos de obstáculos: macetas con palmeras y asientos (dispuestos de modo tal que siempre haya algún local cerca). Incluso las alfombras o los colores del suelo sirven para conducir el caudal de peatones.

Tierra de nadie. Hace unos cinco mil años que existen las ciudades y casi en todos lados la calle siempre fue un espacio de acceso público. En la Florencia de los Borgias se privatizó un puente para que sirviera como vía de escape a la nobleza. El centro de la ciudad de Mineápolis dispone desde los años setenta de un extenso sistema de *Skywalks*, puentes peatonales de unión entre los edificios de todo el centro. Se trata de un sistema privado vigilado por un servicio también privado que bloquea el acceso a las personas con mal aspecto y a todos los posibles alborotadores.

218 Desde entonces todas las personas que utilizan la vía pública son consideradas como potencialmente asociales. De igual modo, con su urbanismo sintético los centros comerciales declaran tierra de nadie todo lo que se encuentra fuera de su radio de acción.

Palmeras. Casi todos los centros comerciales tienen plantas, como si fueran un paraíso artificial. Muchas de las personas que tocan los troncos de las palmeras al pasar se sorprenden cuando ven que son reales. En realidad son troncos disecados. Existe todo un sector industrial que prepara troncos de árboles como si embalsamaran un animal y agregan ramas conservadas con un alambre incorporado para que se las pueda doblar como más les guste.

Cúpula. Casi no existen centros comerciales sin un amplio hall con una cúpula por la que entra la luz del día. Una veneración del Panteón romano, una unión simbólica y real del cielo y de la tierra. Para Richard Sennet, el orden expresado por la construcción significaba para los romanos "¡Mira y obedece!" y para los cristianos "¡Mira y cree!".

Ocho segundos precisa un peatón promedio para pasar por delante de una vidriera de tamaño estándar. En ese tiempo la exhibición de productos debe lograr atraer la atención del público. Por eso el local debe tratar de generar una impresión previa con su presentación y su gráfica. Incluso se han realizado experimentos para investigar cómo se debe colocar la gráfica en relación con el observador. ¿Cómo se debe diseñar la gráfica de un pasillo de locales? ¿Debe ser lo más compleja o lo más coherente posible? En los experimentos, los carteles circulan ante los ojos de un sujeto que luego escribirá qué palabras recuerda.

Laboratorio. John Casti, de la Universidad de Santa Fe en los Estados Unidos, ha diseñado un supermercado experimental en un espacio virtual. Casti se ocupa principalmente de investigar el *comportamiento impulsivo*: ¿por qué motivos un cliente compra algo que no había planificado adquirir? El motivo principal se relaciona con la disposición de los productos o con el modo en que se logra estimular la compra de un objeto mientras se espera en la cola de la caja, etc.

219

Disposición. La disposición de un producto determinado en un estante también es un arte como el *Tenant Mix*, la ubicación de los inquilinos en un edificio. Las cadenas de locales tienen especialistas que pueden diseñar las góndolas mediante programas informáticos. Allí hay muchas reglas en funcionamiento, como la dirección de la mirada de izquierda a derecha que indica que el artículo más caro debe estar a la derecha. En ciertas circunstancias, un espacio vacío puede indicar la popularidad de un producto. En otras, se utiliza una cantidad desproporcionada del mismo objeto para indicar lo mismo. La disposición de la mercadería es planificada centralmente para miles de filiales.

Klever-kart es un carrito de compras "inteligente", como cuando hablamos de armas inteligentes. Con este carro todos los supermercados se transforman en el sitio de investigación del compor-

tamiento consumista. Con el *Klever-kart* se puede ver dónde se detiene cada cliente, qué productos coloca en el carrito y cuáles vuelve a colocar en el estante.

En la actualidad ya hay depósitos donde, mediante un teleescaner, es posible localizar cada objeto tan fácilmente como si se tratara de una constelación abstracta de símbolos en una computadora. El general responsable de la logística de la Guerra del Golfo trabajó durante unos años para la empresa Sears, una compañía de venta minorista y por catálogo. Las empresas que fabrican actualmente los equipos electrónicos avanzados de control de ventas también producían antes tecnología militar.

220 *Miradas.* Según Joseph Weishar, consultor e instructor, el interior de un local debe estar organizado para estructurar la mirada de los ingresantes. La mirada debe sentirse atraída por lo expuesto en el fondo del local. Pero los pies no son tan rápidos y terminan yendo hacia otro lado, haciendo que el cliente olvide su objetivo y se sienta perdido. Será un acto de consumo lo que le devolverá la confianza en sí mismo.

Catedrales. La finalización de las catedrales de Ulm o de Colonia llevó varios siglos. La época de las grandes tiendas de compras duró unos cien años, los centros comerciales ya están en crisis después de treinta años. Se sienten desplazados por los *Factory Outlets*, los *Category Killer-Shops* y la venta electrónica a distancia. Muchas veces nos hemos preguntado por qué la catedral de Ulm disponía de mucho más lugar del necesario para albergar a la población de la ciudad. ¿Habrán reservado un lugar para los muertos?

Hoy en día la explicación más aceptada es que en las naves laterales del edificio funcionaba el mercado cuando había mal tiempo. En el siglo XIX, el recién descubierto campo de la sexualidad parecía dar respuesta a casi todas las preguntas que se podían llegar a plantear. Hoy el lugar de la sexualidad ha sido ocupado por el deseo de consumo.

INMERSIÓN*

Hoy en día el ejército británico sigue contratando pintores para la realización de óleos sobre lienzo con escenas de batallas. Probablemente intentan contraponer así algo permanente a las imágenes fugaces de los noticieros. El acontecimiento (en este caso el último fue la guerra contra Irak) recibe como distinción una imagen precedida por una reflexión intelectual y que requiere una capacidad artesanal especial.

221

También las animaciones de los juegos de computadora requieren capacidad artesanal y reflexión intelectual. Hace tiempo que "Vietnam" como escenario de guerra se ha transformado en el reino visual de los videojuegos. La iconografía de la representación lleva la marca de los tantos cientos de películas realizadas sobre esa guerra. En el caso de Irak, fueron las autoridades militares de los Estados Unidos las que le otorgaron la información a la industria de los juegos.

* Con el título "Immersion [Arbeitstitel]", este texto fue publicado en *Soft Montages*, Yilmaz Dziewlowski (ed.), Kunsthaus Bregenz, 2011.

Hoy en día el videojuego aparentemente es el medio por el que circulan y se plasman las representaciones colectivas de un país. Hoy, los paisajes iraquíes, sus desiertos y palmeras, sus pistas de hormigón y sus torres de alta tensión, o las numerosas estatuas de Hussein, quedan grabados en la mente de los niños como ocurría antes con las aldeas de montaña incluidas como accesorios en los trenes de juguete. Las ciudades intrincadas de Irak con sus pasajes repletos de casas bajas de hormigón, desde cuyos techos abren fuego los francotiradores, perdurarán en la memoria frente a las imágenes televisadas de la guerra. Dentro de cincuenta o sesenta años, cuando les llegue el día a nuestros jugadores de PC, ellos no recordarán un trineo, como en *El ciudadano*, sino una mujer cubierta con un velo, una de las imágenes presentes en estas ciudades de juguete.

222

El ejército abastece a la industria de los juegos y también se aprovecha de sus desarrollos. Las aventuras del juego comercial *FullSpectrum Warrior*, desarrollado para la consola de juegos Xbox y financiado por el Departamento de Defensa norteamericano, tienen lugar en una versión virtual de Irak y Afganistán. De ser reclutado por el ejército, el jugador apasionado podrá acceder al nivel de la realidad sin necesidad de readaptarse a los escenarios.

En el programa de entrenamiento *Camp Pendleton, Advanced Simulator Combat Operations and Training* se emplean formas híbridas, *Augmented Reality*. Los soldados armados y uniformados inspeccionan unos edificios de madera terciada en penumbras y luego practican el combate virtual contra el enemigo proyectado por el programa. El escenario siempre se puede repetir o modificar. Un director dispone situaciones imprevisibles y giros en la acción. Así como los pilotos de los aviones comerciales practican el vuelo nocturno o se cruzan con nubes de tormenta programadas en un simulador, los reclutas pueden practicar qué curso tomar en un allanamiento si se encuentran con heridos o cómo cruzar en convoy un desierto en territorio enemigo. El objetivo es optimizar el comportamiento.

Si sale algo mal en la versión real de Irak y Afganistán se utiliza el procedimiento inverso, es decir, si las vivencias de los soldados tienen consecuencias terribles en sus vidas y producen la aparición de nuevos enlaces sinápticos en sus cerebros haciéndolos regresar a casa como veteranos de guerra traumatizados. Esos soldados sufren de un trastorno de estrés postraumático. Para ellos, por ejemplo, viajar en auto puede ser terrorífico porque en su experiencia han visto explotar bombas ocultas bajo el asfalto al pasarles por encima un vehículo. Ir de compras con la familia también puede volverse impracticable, por ejemplo, porque en el mercado de Bagdad perdieron el control de la situación y el hombre de al lado sufrió heridas fatales.

Albert Rizzo, del Instituto de Tecnologías Creativas de la Universidad del Sur de California en Marina del Rey, utiliza el programa *Full Spectrum Warrior* para ofrecer un tratamiento terapéutico conductista a los soldados que han regresado al país y sufren de algún trauma. A partir de los informes de los veteranos se reconstruye de manera virtual la situación real vivida. Para verificar los diseños de la realidad del laboratorio californiano se envían los escenarios al equipo militar de referencia, el *Iraq Combat Stress Control Team*.

Una vez de regreso en el espacio y en el tiempo de la génesis de sus traumas (hoy incontrolables), en la terapia de exposición los veteranos vuelven a atravesar las causas que dieron origen a su sufrimiento. Se busca la *inmersión* profunda del paciente en lo vivido en la guerra.

Sin embargo, ahora el soldado traumatizado tiene un acompañante, el terapeuta, que tiene la capacidad de interferir en los hechos. Puede aumentar el grado de amenaza y conseguir que el paciente supere el momento de crisis, o utilizar el *Wizard of Oz*, la unidad de control del juego de PC, para modificar, moderar, pausar o dar por terminada la sesión en la realidad virtual. El objetivo es la reprogramación de los enlaces mentales fatales. Se busca que el paciente pueda elaborar el trau-

ma y hacer consciente la escena original que lo disparó, en lugar de reprimirla.

Albert Rizzo y sus colegas han modificado el juego de PC para lograr obtener el mayor efecto posible. El veterano se coloca un casco de realidad virtual. En el visor aparecen imágenes desde su propia perspectiva, según la ubicación de su cuerpo y su cabeza, y a través de los auriculares escucha los sonidos modulados para adecuarse al espacio (gritos de niños, palabras sueltas en árabe, detonaciones violentas, helicópteros de rescate). Las frecuencias graves, los motores y las explosiones hacen temblar la plataforma sobre la que está parado. También se pueden agregar olores: mezclas de especias árabes, transpiración, el humo de las llamas de los pozos de petróleo, pelo quemado. El ex soldado tiene un arma en la mano, como en la guerra. Se le pide que describa con sus palabras lo que percibe y lo que siente. A través de unos transmisores el terapeuta puede medir las curvas del latido de su corazón, su producción de transpiración, actividad cerebral y adrenalina, que aparecen como líneas en la pantalla.

224

Entre 1961 y 1974 ya se había experimentado con la reconstrucción de experiencias en una realidad virtual con los veteranos de la guerra de Vietnam y con 25.000 sobrevivientes de las guerras coloniales de Portugal en Mozambique, Angola y Guinea-Bissau. Este procedimiento también se utiliza en Israel con los testigos de atentados en el transporte público y con los sobrevivientes del ataque al *World Trade Center* del 9/11. La realidad virtual sirve para el tratamiento terapéutico del vértigo, las fobias sociales y a las arañas, el miedo a volar, el temor al dolor en los tratamientos médicos y los trastornos de aprendizaje.

Nosotros queremos mostrar el procedimiento con el que se intenta hacer retroceder a la vivencia espacio-temporal traumática frente a la reconstrucción artificial. Los recuerdos involuntarios y el sufrimiento que originan deben desvanecerse ante la realidad virtual que ocupa su lugar y a la que se atribuye toda la fuerza persuasiva que pueden producir la mente y la tecnología.

El dinero falso se vuelve la moneda por excelencia. La calidad de las carteras de imitación hechas en China es mejor que la original.

Las tomas que se ven por televisión y en los medios gráficos, aunque son realizadas con cámaras digitales, siguen mostrando reproducciones de lo real. Quizás siga siendo así solo porque no es posible crear una imagen o una animación por computadora en un solo día.

Las animaciones digitales son un nuevo tipo de imagen. Hace unos años, al verlas todavía se notaban sus esfuerzos por recrear las imágenes fílmico-fotográficas con recursos toscos. Sin embargo, ya han dejado atrás a su modelo de referencia: hoy en día, la falta de detalles ya no se considera una falla. Las imágenes digitales son consideradas una representación ideal de lo real. Son creadas por computadora, un dispositivo que se ha transformado en el estándar como ocurría cien años atrás con la máquina industrial. Hoy en día la animación digital critica los detalles superfluos de una filmación, como el producto industrial le echa en cara las irregularidades al objeto artesanal. La posibilidad digital de acercar o alejar las imágenes y de cambiar la perspectiva de la cámara, o el hecho de que la figura de un soldado o combatiente pueda tanto disparar como recibir disparos, compensará la pérdida de la referencia manifiesta a lo real.

Desde este punto de vista, las imágenes digitales proporcionan la representación actual adecuada de Irak como escenario de guerra. A primera vista parecen un juego de niños, pero cuando vemos que se las utiliza para recordar el horror de la guerra, el juego se transforma en algo serio. Aparentemente, la mecánica emocional de los soldados traumatizados se adapta a las reglas de estos juegos serios.

A fines de 2008 se realizará en *Fort Lewis* (Estado de Washington) la capacitación de los psicoterapeutas militares. Bajo la dirección de Albert Rizzo, los participantes podrán conocer y probar el funcionamiento de la tecnología del *Virtual Reality Exposure Therapy for Combat Related PTSD*.

Como la instrucción y la aplicación están muy relacionadas entre sí y se concentrarán en dos días de trabajo, será posible mostrar las instalaciones técnicas y su uso, así como la forma de proceder en un tratamiento, sin necesidad de explicaciones extras, comentarios o utilización de entrevistas.

19 de agosto de 2008

CONSTRUCCIÓN: PELÍCULA Y EXPOSICIÓN DE MATERIAL AUDIOVISUAL*

1. Quiero proponer una película que ayude a ilustrar la noción de "trabajo" comparando los procedimientos laborales en una sociedad tradicional, por ejemplo en África; en una sociedad de industrialización emergente, como en la India; y en una altamente industrializada como Europa o Japón. A modo de ejemplo se comparará el trabajo en la construcción de viviendas.
2. En la Bauhaus existía la visión de que sería posible construir una gran fábrica de casas que se deslizara lentamente sobre ruedas como una gran excavadora a cielo abierto, dejando tras de sí casas terminadas como si se tratara de excrementos. Todavía no se ha llegado a tanto.
La construcción de viviendas tampoco se encuentra com-

227

* Con el título "Hauser - Film und Ausstellung von Bild-Ton-Material", este texto fue publicado en *Weiche Montages/Soji Montages*, Yilmaz Dzlewlor (ed.), Kunsthaus Bregenz, 2011.

pletamente racionalizada en los países altamente industrializados y sigue siendo un sector atrasado (con atrasos propios del mundo feudal: ganancias extraordinarias, corrupción, mafia, etc.). Recién hoy se está experimentando un salto en la racionalización de la construcción con el empleo de robots que utilizan sensores para cotejar los planos con lo que efectivamente se ha construido.

228

3. Los bienes de consumo industriales y los alimentos han desvalorizado o desplazado del mercado internacional a los productos fabricados de forma artesanal. Sin embargo, en el ramo de la construcción esto ha sido imposible por los elevados costos de transporte, por lo que la industrialización se abre paso con los materiales. En África Occidental ya casi no se realizan construcciones de adobe sin techos de chapa, material que echa por tierra el efecto del barro como protector del calor. La chapa, sin embargo, protege de la lluvia que solía invadir las casas durante algunas semanas al año. Hoy en día, los habitantes no soportan esta invasión, en especial si poseen muebles o aparatos eléctricos que se arruinan con el agua.
4. La jornada de trabajo industrial se impone como norma de vida y ya no se acepta tener que volver a levantar o reconstruir las casas tras cada temporada de lluvias. Hasta las casillas de los barrios marginales, edificadas por sus propios dueños, aspiran a la permanencia. Estamos acostumbrados a interpretar el modelo de vida específico de un grupo humano a partir de la apariencia de sus casas y ciudades, de la misma manera que deducimos una formación intelectual a partir de una forma de hablar determinada.
5. O: "...salvar la tierra, recibir el cielo, estar a la espera de los divinos, guiar a los mortales, este cuádruple cuidar es

la esencia simple del habitar. De este modo, las auténticas construcciones marcan el habitar llevándolo a su esencia y dan casa a esta esencia." (Heidegger)¹

6. 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 mundo. Hoy ya no se puede afirmar que es solo una cuestión de tiempo hasta que en África predominen las relaciones capitalistas, lo mismo que la idea de que el trabajo humano en la India solo será reemplazado por máquinas en el caso de que se vuelva demasiado costoso. Hoy ya no puede afirmarse que toda forma de trabajo no industrial solo es una fase previa a la industrial. Mi montaje se propone comparar estas tres formas completamente diferentes de trabajo en sus etapas correspondientes de industrialización y descubrir, en la similitud, la diferencia: la interacción mundial tiene lugar sin necesidad de una uniformidad totalizadora.
7. De acuerdo con la propuesta de la producción de "D'est" de Chantal Akerman, se debe contar con una película para cine o televisión de una hora de duración y con una versión para los centros de exposición. Esta última versión empleará varios canales visuales para mostrar la simultaneidad de pares de imágenes. Una proyección doble construye la sucesión y la simultaneidad, el vínculo de una ima-

1. La cita pertenece al texto "Construir, habitar, pensar". [N. de la F.]

gen con la siguiente y la del costado, con lo previo y lo simultáneo. Se lo podría comparar con las covalencias oscilantes entre los seis átomos de carbono de un anillo de benceno. Las casas de adobe de los pueblos de África Occidental son producto del trabajo colectivo de una comunidad. Los distintos aspectos de ese tipo de trabajo (moldeado y secado del barro, ensamblaje de la construcción) se proyectarán en simultáneo con la forma de trabajo de una fase de industrialización emergente en una construcción en Asia. De este modo aparecen el contraste y la analogía en el montaje blando de una proyección doble.

8. Queda claro que este tipo de imágenes solo podrán capturarse allí donde los etnólogos/cineastas ya hayan establecido relación con una comunidad.

230

9. El primer paso será visitar los países junto con urbanistas, historiadores de la construcción y etnógrafos/etnólogos, estudiar los escenarios y realizar tomas de prueba.

Berlín, 25 de enero de 2003



APÉNDICE



TRAILERS BIOGRÁFICOS*

1944

Iba a nacer en el hospital Virchow en Berlín pero tuvimos que abandonar la ciudad por los bombardeos. Nací en Neutitschein, hoy Nový Jicín, en ese entonces región de los Sudetes y actual República Checa. Nos quedamos ahí solo unas semanas, mucho menos tiempo del que necesité desde entonces para explicar que no soy checo ni del sudeste alemán. También tuve que dedicar mucho tiempo a deletrear mi nombre, Harun El Usman Faroqhi, hasta que en 1969 simplifiqué la escritura.

233

1945-1953

Mi padre venía de la India. Primero se había formado como piloto en la ciudad de Dessau y luego había finalizado sus primeros estu-

* El título original de este texto es "Rote Berta Geht Ohne Liebe Wandern" y fue publicado por primera vez por Strzelecki Books, Colonia, 2009, con motivo de la exposición en el Ludwigmuseum "Werkschau: Videokunst von Harun Farocki". Luego fue publicado en inglés con el título "Written trailers" en el libro *Against What?, Against Whom?*, Antje Ehmann y Kodwo Eshun (eds.), Koenig Books, Londres, 2009.

dios en Giessen con una tesis doctoral titulada *La perspectiva económica del conflicto hindú-mohammediano*. Después había estudiado medicina en Berlín. Mi madre era alemana y había crecido en Berlín. Tras finalizar una tecnicatura como secretaria con conocimiento de lenguas extranjeras había trabajado en una sociedad científica y después había estudiado medicina durante unos cuatrimestres. En 1947 nos mudamos a la India porque mi padre quería abrir ahí un consultorio médico. La guerra civil nos obligó a trasladarnos de un lugar hacia otro. En 1949 viajamos a Indonesia, donde mi hermana Suraiya y yo fuimos al colegio. Primero vivimos en Sukabumi, después en Jakarta. El idioma de la escuela era holandés.

1953-1958

Regresamos a Alemania y nos mudamos a Bad Godesberg, una ciudad pequeña cerca de Bonn que no había sufrido mucho por los bombardeos. Empecé a ir a un colegio jesuíta donde muchos de mis compañeros eran hijos de poderosas figuras de la economía y la política. En esa época vi mis primeros westerns y mis primeras películas de gánsters en el cine Burgspieltheater. Otras experiencias de formación de esos años: la exposición de Picasso en Colonia en 1958 y una presentación escolar en Bonn de la obra de teatro *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder.

1958-1962

Mi padre abrió un consultorio en Hamburgo. Nos mudamos a una casa y compramos un Mercedes. En esos años vi el estreno mundial de la obra de Brecht *Santa Juana de los mataderos*. En la escuela me iba mal. Todos los días visitaba un bar de mala fama llamado Palette y juntaba fuerzas para rebelarme contra mi padre. Me fui de casa varias veces. También quería convertirme en escritor.

1962-1966

Me fui definitivamente de la casa de mis padres y me mudé a Berlín Occidental. Sobrevivía haciendo trabajos temporales, siguiendo

I

el ejemplo de los beatniks, y vivía en casas en ruinas. También me anoté en una escuela nocturna para terminar el bachillerato. En una ocasión, durante la proyección de una película de John Huston en el cine Steinplatz, me acerqué al operador de la sala de proyecciones para quejarme porque se habían mezclado otra vez los rollos. El señor me respondió que él no tenía la culpa y me explicó que los rollos se colocaban en el orden determinado por las colas de colores: rojo, azul, amarillo, ocre, lila, blanco. Para acordárselo usaba una regla mnemotécnica construida con las iniciales de los nombres de los colores.

Cada tanto lograba publicar una de mis reseñas en un diario o transmitir las en la radio, con mucha menor frecuencia conseguía publicar algún breve texto literario.

1966

Ese año hice mi primera película, un cortometraje de tres minutos emitido por un canal regional de Alemania. Me casé con Ursula Lefke y me aceptaron como estudiante en la escuela de cine recién abierta en Berlín Occidental. También saqué el registro de conducir.

235

1967

Tras los primeros exámenes fui expulsado de la escuela de cine junto con otros cinco estudiantes, lo que motivó la protesta de nuestros compañeros. A mitad de ese año creció mucho el movimiento de protesta en general y unos meses después fuimos reincorporados por un año a prueba. Yo había estado viajando unos meses por Venezuela y Colombia para encontrarme con la revolución y la guerrilla, pero no había alcanzado mi objetivo.

1968

Por una vez me adelanté a Godard: a principios de año interrumpimos con un grupo un festival de cine experimental en Knokke, Bélgica (por suerte no fue durante las películas de Shirley Clarke

y Michael Snow). En mayo nacieron mis hijas Annabel Lee y Larissa Lu. Volvieron a expulsarme de la escuela de cine junto con otros quince estudiantes por nuestras actividades políticas.

1969

El 21 de enero de 1969 fallece mi padre Abdul Qudus Faroqhi, nacido el 9 de marzo de 1901.

Produje un cortometraje con un presupuesto de unos quince mil marcos (*Fuego inextinguible*, 1969). Reinhold E. Thiel, el editor del canal de televisión regional WDR,¹ opinó que la forma de hablar y de actuar de los intérpretes no era lo suficientemente buena y propuso que las voces de los personajes fueran dobladas por dos voces en off. Me dediqué noches enteras a sincronizar la copia de trabajo con las voces del doblaje, pero la duración de los parlamentos no coincidía, como se comprobó durante la grabación de sonido en un estudio de cine donde me dejaban trabajar gratis. En el estreno en Mannheim vi la película proyectada por primera vez en una pantalla y me di cuenta de que en una toma se veían los rulos rubios de la novia de mi camarógrafo. Había venido de paseo con nosotros en un pequeño avión que despegó en Múnich y que necesitábamos para filmar una escena en la que se arroja herbicida sobre unos campos. Las críticas me reprocharon descuidos técnicos y una cierta arrogancia. Sin embargo, en aquel entonces todo cambió muy rápido en muy poco tiempo y unos meses después la película ya no era considerada ni torpe ni fría y había ganado un

236

1. Desde que entró en vigencia la primera ley de fomento del cine en Alemania Occidental en 1967 (Filmförderungsgesetz), el rol de la televisión pública en el subsidio de proyectos cinematográficos ha sido central. Prácticamente es imposible pensar la producción de una película sin contar con el apoyo de un canal de televisión. En Alemania existen dos canales nacionales de televisión de derecho público: la ARD y la ZDF. A su vez, la ARD es un consorcio compuesto por varias emisoras regionales y por el canal internacional Deutsche Welle. Las emisoras regionales producen determinados programas para el canal ARD y además emiten su programación regional propia. [N. de la E.]

cierto reconocimiento, incluso por fuera del movimiento contra la guerra de Vietnam.

1970

Con Hartmut Bitomsky nos habíamos propuesto hacer una adaptación cinematográfica de *El capital* de Karl Marx. Ese año terminamos la primera parte, *La división de todos los días* (*Die Teilung aller Tage*). No solo leíamos a Marx y a otros autores complementarios, sino también textos sobre semiótica, cibernética, didáctica y máquinas de aprendizaje programado. Nuestro programa: "Hacer del cine una ciencia y politizar la ciencia".

1971-1977

Durante la producción de la segunda parte sobre *El capital — una cosa que se entiende (15 veces)* [*Das Kapital — Eine Sache, die sich versteht (15 mal)*] de 1971, nos agotamos por completo. Contábamos con poco dinero y nuestro equipo era pequeño. Todos los días teníamos que realizar tareas hercúleas antes de comenzar con el rodaje, como pasar a buscar un burro con una camioneta y empujarlo tres pisos arriba por escalera, una empresa que seguía siendo menos difícil que lograr que bajara. Una vez Hartmut Bitomsky tuvo que mover un dolly con una mano, con la otra colocar un decorado en la escena y al mismo tiempo decir su parte en off. En otra oportunidad subimos un pequeño vehículo a una rampa utilizando unas tablas. Teníamos que hacerlo rápido porque estábamos usando en secreto el estudio de filmación de la escuela de cine, a la que teníamos prohibido el ingreso. No estoy seguro si era por torpeza o por audacia, pero a veces hacíamos que un desocupado actuara en una escena que duraba varios minutos. Cuando la película estuvo terminada, los activistas de los partidos pensaron que era mala porque no había sido hecha por encargo de su propia organización. Para los individuos que rechazaban los dogmas, el film seguía siendo muy dogmático. Si cualquier persona puede hacer la revolución, también cualquiera puede hacer una película. Nosotros habíamos in-

tentado protegernos de una crítica de este tipo con nuestra pose científica. Seguramente también habíamos especulado con la idea de que nuestro trabajo podría llegar a los cineastas que querían innovar y que podríamos encontrar nuestro nicho en el mundo de la cultura. Pero estos cálculos no se cumplieron. Durante los años siguientes nos vimos obligados a realizar trabajos que servían casi exclusivamente para ganarnos el pan (y pronto comenzamos a hacerlo cada uno por su cuenta). Parecía que debíamos ser castigados. Habíamos querido aprovecharnos del cargo de conciencia de las personas que exigían un "cine revolucionario" o que habían aceptado esa exigencia. Pero esa gente ahora ya no quería que se lo siguieran recordando.

No era fácil hacer algo político en televisión, sobre todo porque para mí lo político no era solamente el contenido o el discurso. Yo buscaba una praxis política de vanguardia, como la que promovía el grupo Dziga Vertov o el de la revista *Tel Quel*. Rechazaba, por ejemplo, el empleo de *inserts* y del plano-contraplano. Durante un tiempo intenté armar un frente con los proletarios de los canales de televisión, las editoras y los camarógrafos (en esa época eran exclusivamente mujeres y exclusivamente hombres, respectivamente). Realicé entrevistas con las editoras para publicarlas en la revista *Filmkritik*, conversaciones donde el tema central era el nivel de participación de los trabajadores y las trabajadoras del cine en las decisiones sobre los productos. De todos modos, si realmente se hubiera logrado alcanzar una participación en la toma de decisiones, seguramente mis posibilidades de producción no habrían mejorado.

A principios de los años setenta, el canal de televisión WDR puso al aire un programa que se llamó *Glasbaus* y que aceptaba colaboraciones con una postura crítica hacia la televisión. Yo participé con mi proyecto *Los problemas con las imágenes (Der Arger mit den Bildern)*, de 1973, que examinaba la relación entre la imagen y la palabra en los programas televisivos. No fue difícil evidenciar que las imágenes en general no muestran lo que el soni-

do dice que estamos viendo: que la palabra es el medio de transmisión y que las imágenes solo tienen la tarea de representar, en un sentido ampliamente nominal, lo que se menciona. Mi crítica generó fuertes debates en los canales. En esa época la televisión pública no tenía competencia y alcanzaba tasas de crecimiento anuales casi tan elevadas como las de la economía. Contaba con un enorme plantel de funcionarios que se ocupaba de las demandas de los partidos, las iglesias y los otros grupos de intereses. Los empleados también tenían que lidiar con los requerimientos de la nueva izquierda, que exigía la presencia de otros temas y de otro abordaje de los temas, y se manejaban bastante bien. Pero no estaban preparados para enfrentarse a una crítica fundamental de su propia praxis. Muchas de las personas que trabajaban los temas nuevos en televisión (emancipación de la mujer, reforma del sistema educativo) pensaron que mi crítica al proceder televisivo demostraba poco compañerismo.

1977-1979

Durante años intenté, en vano, conseguir los fondos para una película que probaría que había sido la contradicción entre las fuerzas productivas y las condiciones de producción la que había llevado a la industria alemana a la crisis, y a Hitler. En palabras de Alfred Sohn-Rethel, le habían dado las riendas a Hitler y en realidad ellos mismos eran el caballo. A fines de 1977 comencé el rodaje con unos treinta mil marcos que había obtenido de otras producciones. Todas las personas que trabajaban frente a cámara cobraban unos honorarios diarios de cien marcos y todos los que estaban detrás de cámara, cincuenta. A veces trabajábamos en condiciones relativamente lujosas: mientras el encargado colocaba las luces en el escenario, yo ensayaba con los actores en la casa de Ursula Lefke, donde también se probaban el vestuario. Sin embargo, a la noche tenía que transportar la utilería pesada y convencer a una actriz de participar en el proyecto. Finalmente, después de unas cuatro o cinco noches, la convencí.

Poco después de finalizado el rodaje fue encontrado el cuerpo de Hans-Martin Schleyer. En mi casa yo tenía un revólver que habíamos usado en la película. En esos años, después de algún acontecimiento espectacular, la policía siempre allanaba cientos de casas que consideraban sospechosas, entre ellas la mía. Entré en pánico e hice desaparecer el arma, pero la policía nunca llegó. Después de diez años de allanamientos, los oficiales ya sabían quienes usaban armas con fines meramente artísticos.

Luego de filmar tuve que terminar los trabajos para los que había obtenido los treinta mil marcos. No había tenido en cuenta que cuando se ganaba dinero también surgían gastos. *Entre dos guerras* estuvo lista a mediados de 1978 y el trabajo para cancelar los costos de producción (unos setenta mil marcos) se extendió hasta fines de 1979. Ahí aprendí a ganar dinero. Quiero decir que aprendí a servirme del enorme aparato de producción televisiva. Más tarde leí que los años setenta habían sido la década dorada de Alemania Occidental, pero yo recién supe cómo sacar provecho de su riqueza al final. Quizás solo por eso tuve el valor de hacer producciones que no encajaban en ningún programa, porque me encontraba rodeado de tanta riqueza y dinamismo. Entre 1979 y el año 2000 pude realizar casi todos los años una producción con fondos de la televisión, a veces hasta dos o tres.

1980-1982

Para *Frente a nuestros ojos - Vietnam (Vietnam Etwas wird sichtbar)* de 1982 recibí trescientos mil marcos del canal de televisión ZDF. En 1980, dos semanas antes de empezar a filmar, me di cuenta de algo que había intentado negar durante mucho tiempo: que estaba apoyando al vietcong sin mencionar la política del régimen comunista victorioso ni hablar de los refugiados o de los campos de trabajo. Interrumpí el trabajo y escribí un nuevo guión. Un año después comenzamos con el rodaje. La película fue filmada en 35 mm, tardamos unos cincuenta días. Cuando ya habíamos filmado unos dos tercios del film nos enteramos de que el actor prin-

cial tenía una adicción que no le permitía hablar correctamente. El seguro estaba dispuesto a pagar, podríamos haber filmado la película de nuevo con otro reparto. Pero mi equipo no quería hacer eso, sobre todo Ulrich Ströhle, el director de producción, que ya había organizado el rodaje una vez, luego el proyecto se había cancelado y después de un año había tenido que volver a organizar todo. Tuvimos que conformarnos con que el actor no hablara y reescribí la última parte del guión que faltaba filmar reduciendo su participación al mínimo. Al final doblamos las escenas en las que aparecía. Fue una tarea triste y trabajosa.

1983

Filmamos unos días en el estudio de la revista *Playboy* en Múnich, registramos la producción de la página central desplegable con la imagen de la modelo desnuda del mes (*Una imagen [Ein Bild]*, 1983). Unos diez años atrás yo había visto a una maquilladora pintando una herida profunda en el cuerpo de un actor: afinaba una masa sintética hasta formar un cordón similar a un escarbadientes y lo pegaba dibujando unas pequeñas curvas. Incluso antes de agregar el color de la sangre parecía que la piel había sido abierta por un golpe y se había hinchado en los bordes. Pensé que sería mucho mejor mostrar cómo se maquilla una herida que la pelea que supuestamente la ocasiona. Hacía tiempo que me había propuesto tomar el efecto de extrañamiento no solo de Brecht, sino también (o en su lugar) del arte pop. Comencé a registrar con la cámara procesos de producción de la industria cultural, tanto en detalle como desde una cierta distancia. Este es un tema al que siempre regreso. La primera película de esa serie es *Maquillaje (Make-Up)* de 1973. Allí se muestra detalladamente a un maquillador que trabaja sobre el rostro de una modelo, siguiendo una técnica muy difundida en el tiempo del cine mudo: primero cubría de polvo el rostro de la mujer y luego frotaba con fuerza la piel, creando un efecto intenso de plasticidad al incorporar tonalidades negras o rojas. Transformaba la carne en mármol, fosilizaba su belleza. Más tarde reutilicé algu-

nos fragmentos de esa producción en *Imágenes del mundo y epítafios de guerra* de 1988. Lamento que hayamos agregado algunas escenas actuadas en *Maquillaje*. El siguiente título de la serie fue *Single. La producción de un disco (Single. Die Produktion einer Schallplatte)* de 1979, después se sumó *Naturaleza muerta* en 1997. En casi todos estos casos la idea era aprovechar el glamour de las producciones que filmábamos, en muchos de ellos también las luces caras colocadas en los estudios.

1984

242

Había recibido ochenta mil marcos del instituto de subsidios cinematográficos de Hamburgo para hacer una película sobre *productos de utilidad social*. El movimiento obrero generalmente posterga la crítica de los productos para el tiempo posterior a la revolución. Sin embargo, en el siglo XIX ya existía una pequeña corriente combativa, en su mayoría de inspiración anarquista, que insistía en que los trabajadores no solo debían luchar por su salario y sus condiciones de trabajo, sino también por producir algo útil y relevante. Leí muchos libros, folletos y volantes sobre este movimiento que pretendía convertir la industria armamentística (que ya había quedado obsoleta antes del fin de la Guerra Fría) en algo nuevo. También leí el libro de Hannah Arendt *Vita Activa* y otras de sus obras. Durante la investigación me di cuenta de que no sería posible trabajar con el modelo de una película documental que se dedicara solo a observar. Pensé en una suerte de borrador o de proyecto para una película, como *Apuntes para una Orestíada africana* de Pasolini de 1969. Para mis dos producciones anteriores había reunido material durante años y lo había integrado en un guión que contenía una suerte de trama, y personajes que eran una especie de sostén de la trama. Ahora me parecía que eso era innecesario e implicaba demasiados rodeos, por lo que busqué un procedimiento para poder rematizar un texto sin tener que desviarme utilizando un argumento.

Además, *Como se ve* de 1986 es mi única película que no avanza con sobriedad, sino un poco ebria. Durante décadas había cultivado el arte menor de la conversación con amigos, bebiendo y conversando sobre tonterías de forma productiva, pero en mis trabajos había permanecido siempre serio.

En 1984 se publicó el último número de la revista *Filmkritik*, en la que había participado durante diez años como autor y editor. En el último tiempo habíamos realizado varias producciones televisivas para conseguir dinero y poder enfrentar los costos de impresión cada vez más altos. Pero cuando vimos que íbamos a tener un déficit anual de al menos veinte mil marcos tuvimos que suspender la publicación.

1985-1986

Había renunciado a narrar un contenido político a través de una historia de ficción, pero de todos modos todavía quería hacer un verdadero largometraje de ficción. Ya habían pasado más de diez años desde mi lectura de una nota en el diario sobre un hombre que había asesinado a su mujer y que vivía con la hermana de la difunta. Ella posaba como la hermana muerta y también había dos niños involucrados en la historia. Había vuelto durante años sobre este tema y ahora disponía de los recursos para la producción, casi un millón de marcos. Recién cuando me dispuse a buscar a los actores me di cuenta de que la actriz que estaba buscando no era alguien que pudiera imaginarme como una persona real. Después de terminar la película estuvo claro que la noticia del diario solo era interesante porque no detallaba cómo hacía una mujer viva para reemplazar a la mujer muerta deseada.

Nunca tuve que soportar tantas críticas y burlas por una película como en este caso, especialmente en el estreno en el festival de cine en Hof. Fue como si el mundo cinematográfico de Alemania Occidental se estuviera vengando por todas las libertades que nos habíamos tomados con mis compañeros de *Filmkritik* en los últimos diez años. No teníamos una muy buena opinión

de Fassbinder, Herzog o Reitz y solo rescatábamos las primeras películas de Wenders.

No me gusta ni ver ni mostrar esta película, *Engañado (Betrogen)*, de 1985. Hay algo en la historia que resulta muy tonto. La película pretende haber sido filmada en 1958 y haberse sometido al dictado de los estudios y sus códigos de producción. En esa época pensaba que en muchas obras secundarias de la historia del cine, con sus historias y actuaciones tan comunes, había algo que se vinculaba con la esencia de lo cinematográfico y que podía servir, por lo tanto, de punto de partida para otros trabajos diferentes. Ese era el motivo por el que Godard aludía al cine americano y Straub a John Ford. Es muy probable que nunca haya abandonado del todo esta creencia. Apuntar a esta esencia es algo muy osado y requiere, además, otro tipo de experiencia artesanal. Había comenzado a trabajar en *Engañado* antes de terminar *Como se ve*. Finalmente la terminé, a principios de 1986. La película fue rechazada por el Forum de la *Berlínale* y el festival parisino *Cinéma du réel* solo la proyectó en una sección secundaria. Se mostró en la semana del cine en Duisburg y más tarde logré venderla a la televisión. Como había trabajado durante dos años en estas dos películas (en el caso de *Engañado* había renunciado a mis honorarios) no había tenido tiempo de ganar dinero con otros trabajos y tenía muchas deudas que pagar.

244

1987-1988

Unos veinte años antes había oído hablar de una película didáctica que enseñaba a los gerentes a manejar a sus empleados (como elogiar a uno y retar a otro a modo de ejemplo). No pude encontrar la película y me pregunté si realmente habría existido. Me había comprometido con un productor a hacer una película sobre un seminario para ejecutivos y me estaba resultando infinitamente difícil encontrarlo, e incluso empecé a dudar de que existiera un curso para aprender las técnicas de dominación. Hasta que un día encontramos a un director de capacitaciones que quería a toda

costa que lo filmáramos (presionaba a los participantes diciéndoles que si no estaban dispuestos a que los filmaran no debían tener buenas cualidades de líder). Instalamos nuestros equipos de video, con varias cámaras y micrófonos, en un hotel en Bad Harzburg. Me asusté un poco al ver que la locación, un salón de conferencias, se parecía cada vez más a un estudio de televisión, por lo que pedí colocar unos filtros de colores en algunas de las luces para atenuar el efecto.

En ese tiempo solo había tres canales de televisión en Alemania Occidental y cuando se emitió la película, un jueves a las 20.15 horas, los otros canales solo pasaban un programa religioso y una discusión política, por lo que *El entrenamiento (Die Schulung)*, de 1986, llegó a casi un tercio de los televidentes. También recibí muchas cartas, principalmente de las empresas de relaciones públicas y otros servicios del sector que preguntaban con indignación cómo debían interpretar lo que se mostraba, ya que la película no tenía comentarios en off. Me sorprendió constatar que podía obtener más atención con una película filmada en solo cinco días y editada en unas cuatro semanas que con mis otros proyectos, mucho más pretenciosos. Esta película también me sirvió para recibir mayores sumas de dinero de la televisión. Pero lo más importante fue que gracias al aumento de las posibilidades de producción no tuve que someterme a una determinada forma de trabajo o realizar únicamente cierta clase de películas, como suele ocurrir con el cineasta marginal. Yo hacía, a veces al mismo tiempo, películas de mayor o menor envergadura, tanto *direct cinema* como películas construidas a partir del texto y de la imagen.

Había enviado un proyecto al instituto de subsidios cinematográficos de Renania de Norte-Westfalia para investigar el estado actual del cine y la fotografía. La presentación incluía muchas citas de Vilém Flusser: sus primeros trabajos publicados recientemente en Alemania me habían causado una gran impresión. Me otorgaron el dinero y por el mismo proyecto recibí también fondos del canal **WDR** para realizar una película de cuarenta y cinco minutos.

De pronto me encontraba en una situación extraña: contaba con los recursos pero todavía no había decidido el tema o el modo de trabajo, por lo que disponía de una gran libertad en la elección. Leí por casualidad un texto breve de Günther Anders en el que el autor instaba a bloquear la entrada de las armas atómicas de destrucción masiva al país. Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando se dio a conocer en los Estados Unidos e Inglaterra que los alemanes estaban asesinando a millones de personas en los campos de concentración, se había elevado un pedido público de destrucción de las vías de tren que llevaban a los campos. El pedido había sido rechazado por las autoridades (aunque debería haber sido aceptado). Si la protesta actual contra la amenaza de la destrucción mundial fuera algo serio, los activistas deberían estar dispuestos a bloquear el acceso a los silos de misiles. En mis investigaciones descubrí que unos aviones de caza norteamericanos habían realizado unas fotografías aéreas del campo de concentración de Auschwitz en 1944, durante un ataque lanzado desde Italia sobre unas fábricas en Polonia. En las imágenes se podía reconocer un tren recién llegado. Un grupo de prisioneros esperando a ser registrados, otro grupo caminando hacia las cámaras de gas. Estas imágenes fueron descubiertas recién en 1977: dos trabajadores de la CIA que habían visto la serie de televisión *Holocausto* las encontraron durante una investigación extraoficial. La metáfora aquí es fuerte: se habían realizado fotografías de los campos nazis, pero recién se les prestó atención y fueron reconocidas décadas más tarde. Es una metáfora tan fuerte que durante mucho tiempo me costó encontrar el lugar adecuado en la película para estas fotografías.

Para mí todavía se podía hablar de un "antifascismo indefenso". Para no terminar siendo un antifascista indefenso hay que poner en contexto el fascismo. Solo si conocemos sus causas podremos saber cómo evitarlo en un futuro, o al menos como combatirlo. En *Entre dos guerras* había mostrado la crisis de la industria pesada en Alemania alrededor de 1930. La crisis se había producido porque las innovaciones tecnológicas (el desarrollo de

las fuerzas productivas, como decía Marx) habían sacudido las relaciones de producción. Los dueños de las empresas tenían que extender su mirada más allá del límite de su propiedad y no lo conseguían, por lo que acabaron adhiriéndose al fascismo para obtener una planificación económica y no perder sus bienes, dado que Hitler les prometía expandir el mercado con la fuerza de las armas. Mi película no menciona a los judíos ni la violencia ejercida contra ellos. La única víctima del terror nazi que se muestra es un obrero que ha alcanzado la comprensión de los procesos históricos. La izquierda muchas veces no ha podido mencionar a los judíos para probar un crimen y yo tampoco pude hacerlo. Mi punto de partida fue la amenaza del exterminio masivo mediante armas nucleares. Nadie se había enfrentado a este intento de actualización de Auschwitz con anterioridad.

Trabajé durante unos dos años en mis dos trabajos sobre este tema (*Guerra de imágenes* de 1987 e *Imágenes del mundo y epítafios de guerra* de 1988), la mayor parte del tiempo en la isla de edición. Mis jornadas de trabajo eran largas y alrededor de las once de la noche en general salía a correr. A veces se me ocurría una palabra o un corte sin haber sabido que lo estaba buscando, pero otras veces no se me ocurría nada de lo que buscaba y primero tenía que poner todos mis libros en orden alfabético antes de poder volver al montaje.

1989

Envidié mucho la idea de Michael Klier de hacer una película con las imágenes de cámaras de vigilancia (*Der Riese [El gigante]*, 1983). Mi idea era escenificar la vida en la República Federal Alemana, desde el nacimiento hasta la muerte. Se puede transmitir esta idea en una oración, pero al principio no la quería escribir, prefería más bien contársela a los productores del canal de televisión ZDF. Había que pronunciarla como si se tratara de una palabra mágica. De todos modos después la tuve que volcar al papel y recibí los fondos de la ZDF y del canal "arte". La pro-

ducción duró unos nueve meses. Michael Trabitusch encontró una institución, o podríamos decir "un grupo", que ofrecía un curso de amamantamiento y me acerqué al lugar para ver lo que hacían. Después me tocó convencer al grupo. A veces había una persona que no quería que la filmaran y otras veces el grupo se ponía de acuerdo pero el día del rodaje había alguien que no había estado presente en la reunión anterior y que no quería cámaras, y no conseguíamos rodar. O pasaba el tiempo y la mayoría de las mujeres tenía a sus hijos y el curso se daba por terminado. En Berlín-Wilmersdorf había un hospital enorme en desuso que la ciudad ponía a disposición de algunos grupos de autoayuda: grupos para mujeres casadas con extranjeros, grupos para personas anoréxicas u obesas, grupos para familiares de adictos. Por lo visto, las ganas de organizar un grupo político habían sido reemplazadas por la necesidad de aprender o superar algo. En el transcurso de diez meses logramos obtener lo que buscábamos, incluso más: dimos con un auto que se podía girar como un lechón al espiedo para practicar cómo salir de un auto que ha dado un vuelco. También registramos una maniobra del ejército donde el entrenador les explica a los soldados que deberían mostrar más entusiasmo si les tocara informar sobre la aproximación de un tanque de guerra.

Mientras estábamos terminando la película cayó el Muro. El fin de la República Democrática Alemana también significó el fin del estado benefactor de la República Federal Alemana que se muestra en esta película. Más tarde, cuando mostraba el film en los Estados Unidos, los espectadores sabían de qué se estaba hablando, pero en Portugal, Francia o España no me parecía que ese fuera el caso. En los países católicos, pensé, se aprende más de la familia y no se necesita una formación oficial para todo.

1990

El 31 de julio de 1990 fallece mi madre Lili Draugelattis Faroghí, nacida el 9 de marzo de 1910.

1991-1992

Había visto en televisión las imágenes de tiroteos en Rumania y había oído sobre los sesenta mil muertos. También vi el informe sobre el cementerio de los pobres en Timisoara, donde se habían encontrado cadáveres mutilados, torturados por la *Securitate*, según se había dicho. Después quedó demostrado que todo había sido un error, a los muertos se les había practicado una autopsia en un hospital cercano. A partir de las imágenes acompañadas por declaraciones equivocadas, Baudrillard dedujo que en Rumania no había habido una revolución, sino a lo sumo una revolución televisiva. En 1990 leí un libro sobre el derrocamiento de Ceaușescu publicado por Hubertus von Amelnunxen y Andrei Ujica, un texto que me dio una idea para un film donde un puñado de gente conocedora de política y de imágenes analiza en detalle la secuencia de imágenes de los acontecimientos de diciembre de 1989. Por eso visité a los editores del libro. Andrei Ujica me propuso que hiciéramos una película juntos y a mediados del noventa y uno viajamos a Bucarest. A pesar de todas las construcciones socialistas (centros escolares, fábricas, urbanizaciones), el viaje por Hungría se pareció bastante a un recorrido por la época de la preguerra. Pero en Rumania, en el campo, sentimos que nos habíamos trasladado al siglo XIX. Dos caballos tiran de un carro cargado de heno mientras el cochero duerme.

249

En Bucarest pudimos usar como oficina una sala del Ministerio de Cultura, un edificio donde se habían conservado los objetos de arte que retrataban al matrimonio Ceaușescu. Allí había montones de pinturas al óleo. Empezamos a buscar imágenes que hubieran sido realizadas durante los días de la revolución y resultó ser más sencillo de lo que nos habíamos imaginado. En primer lugar, casi todas las personas que habían hecho las filmaciones se conocían, eran los empleados del centro de documentales, los trabajadores de la televisión y los estudiantes. Un año atrás habían estado de visita muchos productores de televisión de Inglaterra, Estados Unidos y Francia y habían recolectado así el material. También

particulares y organizaciones estudiantiles habían reunido pequeñas colecciones. En realidad lo más difícil era obtener el material con la mejor calidad posible.

La televisión no había archivado casi nada de todas las horas de material emitidas desde el Estudio 4 tras el derrocamiento, pero contaba en algunos casos con copias de las grabaciones que los televidentes, seguros de la singularidad del momento, habían registrado en **VHS**. Cuando trabajábamos por la noche en el edificio de la televisión, todavía se encontraban en el lugar muchos soldados con ametralladoras, como si aún emanara algún riesgo del antiguo régimen.

Después de haber visto una y otra vez las imágenes con las miles de personas reunidas para manifestarse a favor del derrocamiento del antiguo régimen, nos pareció que en ese contexto no era acertado hablar de una revolución televisiva. Así que desechamos el plan original de filmar un ensayo cinematográfico y nos propusimos reconstruir los días de la revolución, del 21 al 25 de diciembre de 1989, de la forma más completa posible utilizando los diferentes materiales que habíamos conseguido reunir. A mediados de 1991 comenzamos la edición offline en mi casa, en Berlín, con un equipo U-matic low-band. Andrei Ujica vivía en Heidelberg y cada vez que venía a Berlín se quedaba aproximadamente una semana. No era fácil determinar en qué momento se había filmado cada escena y para nosotros era importante que en nuestro montaje las tomas aparecieran en una sucesión estrictamente cronológica.

A fines de 1991 volvimos a Bucarest para conseguir más material. En total esa investigación duró cinco semanas. La edición offline duró alrededor de nueve meses y la postproducción, aproximadamente tres.

Nadie esperaba el rápido y casi pacífico derrumbamiento de la Unión Soviética o del Bloque Oriental. Nunca había pensado que me iba a tocar hacer una película sobre una revolución. Mucho menos sobre una revolución que no quería introducir el socialismo, sino que más bien lo quería abolir.

Mientras realizaba el trabajo de edición viajé a los Estados Unidos y a Canadá por invitación del Goethe-Institut para mostrar mis películas y participar en debates en institutos, cineclubs, cinematecas y universidades locales. Desde entonces, el Goethe-Institut me ha invitado a visitar con mis películas más de quince países. Los diferentes encuentros y las variadas experiencias de estos viajes me han compensado por el hecho de que prácticamente no han existido cines que mostraran mis trabajos en Alemania desde 1992. *Vivir en la RFA* llegó a los cines en 1990 y se exhibió en unas treinta localidades alemanas, cuando la reunificación ya casi era un hecho consumado. En 1993 *Videogramas de una revolución* se estrenó en dos cines y hubo solo un espectador en cada sala.

1993

Antes de empezar la producción de *Videogramas...* había pactado con la televisión una película que debía realizarse exclusivamente con spots publicitarios.

Quería hacer algo así como un estudio iconográfico, por ejemplo, mostrar una sucesión de imágenes del contacto del jabón con el cuerpo que debe asear y cuidar. Finalmente descubrí que existen muchas representaciones de este proceso, pero que son demasiado diferentes entre sí como para poder montarlas fácilmente, una tras otra. Por ejemplo, en una publicidad del jabón "Cleopatra" se ve a una Cleopatra acompañada por un gran séquito entrando a una bañera que contiene un líquido blanco, supuestamente leche de burra, al son de una música de Verdi. La mujer coloca un pan del jabón "Cleopatra" en un pequeño barquito de madera, lo apoya sobre el agua y le da un empujoncito. Seguramente la bañera alude a aquella en la que Cleopatra le pidió a César que la convirtiera en reina de Egipto, y el barco, a la flota egipcia que se movilizó en secreto contra los romanos. Verdi, Shakespeare, Shaw; Elisabeth Taylor. No se puede interrumpir esta continuidad intercalando cortes. Así que probé editar el movimiento: Cleopatra apoya el barquito y lo empuja y con ese im-

pulso se desliza un trineo con vodka sobre el hielo polar. Tuve que limitarme a utilizar transiciones y a colocar los clips en una secuencia. Quería contar un día, como Vertov o Ruttman, pero utilizando material de cuatro décadas. Muchas veces el material que recibíamos para la edición offline difería considerablemente del que nos entregaban para la producción online de la copia final. Existían muchas versiones de las publicidades y algunas se habían perdido. Al final en la edición no se podía unir el barco de "Cleopatra" con el trineo con vodka porque una de las dos imágenes ya no estaba.

El productor de este proyecto fue Ebbo Demant, que había creado algo novedoso desde el canal de televisión regional SWR Baden-Baden: un horario de emisión de documentales en la programación central. Para eso había armado un grupo de colaboradores y siempre intentaba darle trabajo a un grupo de unas cuarenta o cincuenta personas. Cada dos años organizaba un encuentro de trabajo donde se veían y se discutían películas. También fue Demant quien permitió que Peter Nestler produjera nuevamente para una emisora en Alemania, después de veinte años. A mí me gustaban solo algunos trabajos de este grupo, pero no obstante eran más de los que había esperado.

1994-1995

Pensé en una especie de remake de *El entrenamiento*, quería mostrar cómo se integraban los gerentes del Este en el sistema occidental. El mismo hombre que había actuado siete años atrás en la película capacitaría en un hotel suizo a los empleados de dos firmas constructoras de Sajonia (Alemania Oriental) que habían sido adquiridas por un empresario de la construcción de Stuttgart (Alemania Occidental). Los primeros días fueron completamente improductivos. El seminario tenía lugar en una sala con revestimiento de madera al estilo alpino, demasiado pequeña para un grupo de más de cuarenta hombres y mujeres no muy comunicativos. Cuando una de las mujeres o uno de los hom-

bres respondía una pregunta del coordinador, su respuesta era bien concisa. Antes de que la cámara lograra encontrar a la persona que hablaba, que en general se ocultaba un poco, y de que el sonidista consiguiera posicionar el micrófono, ya había terminado la intervención. Recién en los últimos dos días obtuvimos material aprovechable: ahí se realizaron unas dramatizaciones donde los participantes representaban al cliente o a los agentes de la empresa constructora. Las críticas del coordinador del seminario en general eran duras y se aceptaban con vergüenza. En muy raras ocasiones se las rechazaba. La mayoría de los participantes procedían de una familia de trabajadores o de artesanos y para ellos probablemente era un poco deshonesto expresarse como un representante comercial. Pero nunca lo mencionaron y el coordinador del seminario tampoco entendió lo que les sucedía. Cuando estaba editando el material para hacer una película de cuarenta y cinco minutos, en ningún momento tuve que elegir o tomar una decisión dolorosa entre dos escenas que me hubiera gustado mostrar, sino más bien tuve que utilizar todas las tomas que servían. Eso me hizo sentir bastante mal. Por esa película justamente recibí el premio "Adolf-Grimme", un premio prestigioso de la televisión.

253

En ese mismo año, en ocasión de las celebraciones del centenario de la cinematografía, le propuse a Werner Dütsch, del canal WDR, realizar una película que retomara el tema de la primera película de la historia del cine: *Trabajadores saliendo de la fábrica*. Me dediqué a ver largometrajes, documentales, películas industriales y también videos de empresas. En un documental de la década del veinte se ve a miles de trabajadores saliendo de las fábricas de Ford en Detroit. En *Metrópolis*, de Fritz Lang, los trabajadores esclavos visten ropa de trabajo y marchan pesadamente al compás mientras mantienen la cabeza inclinada. En *Encuentro en la noche* de Lang, Marilyn Monroe sale de una fábrica de pescado y nos hace pensar en los cuentos de las princesas que viven en la miseria: ellas sufren apuros que no pueden

compararse con nuestros padecimientos diarios y que, incluso, quizás nos ennoblezcan.

Durante muchos años, tal vez durante décadas, había evitado expresamente ocuparme del contenido de las películas. Aproximadamente a los veinte años había empezado a leer en detalle o a releer muchas críticas vinculadas con Kracauer y en un primer momento había adoptado sus métodos de interpretación. La película A muestra a una persona B que se comporta en forma C y eso significa que la persona B siempre se comporta de manera C y eso está mal, porque hay personas B que se comportan de manera D o, mejor dicho, que deberían comportarse en realidad de ese modo. Más tarde, cuando estudiaba en la escuela de cine, el movimiento de protesta comenzó a crecer y aparecieron miles de personas que decían saber cómo una película debería representar el mundo. En ese momento procuré encontrar otro campo de actividades.

254

Me había dedicado a perfeccionar el método de Kracauer: la película A muestra a B comportándose de forma C, pero no es consciente de que lo cuenta como si se comportara de forma D. Por ejemplo, cuando la historia de la trabajadora es contada como la de una princesa. Más tarde, para dejar de lado la exigencia de que "las películas deben dar un ejemplo", intenté ignorar por completo la trama, de un modo tan exagerado que a veces solo prestaba atención al espacio que rodeaba a los personajes de la película y no a lo que decían o hacían, que en realidad también es una manera de hablar. Pero de repente me daba cuenta de que debía abandonar la actitud de absoluta negación de la trama: podía advertir que me había aferrado por más tiempo a este rechazo del contenido que al comunismo o a la revolución.

1994 fue un año malo para nosotros. Ursula se enfermó de gravedad y tuvo que ser operada. Era difícil trabajar en esas circunstancias y tuve que mirar los fragmentos de películas que tenía en mente para el montaje de *Trabajadores saliendo de la fábrica* más veces de las que habría necesitado si la situación hubiera sido otra.

No sabía qué era lo que debía reconocer en el material, desde qué punto de vista debía ordenarlo y qué debía resultar de ese orden. En general, cuando trabajo en un montaje llega un punto donde se me revela el principio rector de mi proyecto, lo que me permite tomar todas las decisiones posteriores.

Pero en esa ocasión ese momento no llegó nunca y acabé buscándolo después de terminar la película. Al principio escribí algunos artículos para periódicos y revistas sobre *Trabajadores...* En varias ocasiones proyecté la película terminada y también el material que al final no había usado, o solo de forma parcial, y después comentaba lo mostrado. Existe una transcripción de una de estas presentaciones en Colonia que también fue publicada. Un par de años después, ese trabajo fue el punto de partida para todo un congreso sobre el que también se publicó un libro entero.

1996

El 31 de julio de 1996 fallece Ursula Lefkes, nacida el 14 de octubre de 1935.

255

1997-1999

A principios de la década de los noventa Kaja Silverman y yo mantuvimos una conversación sobre la película *Pasión* de Godard que fue publicada en la revista *Discourse*. Nos propusimos hacer un libro entero sobre ocho películas de Godard. Primero vimos en el cine las películas sobre las que habíamos convenido trabajar. En el caso de *La gaya ciencia* alquilamos una copia reducida a 16 mm en una distribuidora de Nueva York que también trabajaba con las universidades. Esa copia tenía casi treinta años y los colores, con excepción del rojo, se habían gastado casi por completo. En Berkeley Kaja Silverman tenía un proyector analítico que permitía reducir la velocidad de proyección, fijar la imagen y también hacerla retroceder, como en la isla de edición. Compramos cintas de VHS en Francia, Alemania y en los Estados Unidos. Siempre comenzábamos grabando una conversación.

Después Kaja la transcribía y retocaba el texto, también señalaba pasajes que yo debía elaborar. Yo escribía primero en alemán y hacía una traducción aproximada. Kaja Silverman la corregía y yo volvía a redactar el texto en alemán, y así sucesivamente. La participación de Kaja Silverman en ese trabajo fue mucho mayor que la mía, no solo porque el libro se editó en inglés, sino porque ella tenía mucha más práctica que yo en la escritura.

El libro apareció primero en inglés en los Estados Unidos. Después encontramos una editorial en Alemania y Roger M. Buerger se hizo cargo de la traducción. Con él revisé la versión alemana en Berlín, en Viena y en California, y también reescribí algunos de los pasajes.

Presentamos el libro en ambos continentes. Cada uno leía su parte, en alemán o en inglés, aunque no siempre lo que venía después de mi nombre había sido escrito por mí. Algunas veces Kaja Silvermann había dividido una reflexión en partes para presentarla en forma de diálogo. En Toronto, la cinemateca proyectó las ocho películas de Godard antes de nuestra lectura. En Berlín hubo una lectura con fragmentos de video de la película *Nouvelle Vague* en el escenario del teatro *Berliner Ensemble*. Yo pensé que unas décadas atrás había visto allí obras de Brecht y que en esa época no me habría atrevido siquiera a soñar con una presentación mía en ese lugar. Durante nuestra lectura la sala estaba llena, pero para mi decepción solo siete espectadores compraron un ejemplar firmado por nosotros. El editor Rainald Gussmann dijo que no era para nada un mal resultado.

Ocasionalmente mis amigos me reprochaban que ya habían pasado cinco años desde mi última "gran película", *Videogramas de una revolución*: ningún largometraje ni una película que pudiera compararse con un libro. Más bien hacía películas cortas y escribía artículos para revistas. Christian Petzold creía que yo escribía y enseñaba mucho. Entre 1992 y 1999 di clases en Berkeley seis meses al año, la mayoría de las veces con Kaja Silverman. Yo decía que las grandes obras solo eran importantes para los que in-

tentaban hacer carrera y que era anticuado reprocharle a un artista plástico que solo dibujara y que ya no realizara grandes pinturas al óleo.

De hecho, existen pocos directores o directoras que realicen películas cortas para cine, televisión u otro medio de distribución después de haber hecho un proyecto extenso. Me di cuenta de que prefería la forma reducida, no tenía nada grande para decir. Al fin y al cabo, la causa a la que buscaba contribuir con mi trabajo, la revolución social, acababa de ser rechazada explícitamente. 1989 fue el año contrario a 1917.

Claro que seguía siendo posible hacer una película extensa, una que no tuviera nada que ver con 1917. *Vivir en la RFA* tampoco había tenido mucho que ver con 1917. Pero que solo un espectador fuera al estreno de *Videogramas de una revolución* en Berlín, en los dos cines que la estrenaban, me había hecho comprender que "el cine" había dejado de ser para mí un espacio de presencia simbólica.

En 1995 Régis Durand me invitó a una exposición en Villeneuve d'Ascq (Lille) y me pidió que comentara mi propio trabajo en un video. Yo quería trabajar con dos canales de imagen y sonido y estaba esperando la oportunidad que me lo permitiera desde que había visto *Número dos* de Godard, en 1975. Por primera vez en mucho tiempo tuve que escribir un guión, que luego filmamos en dos días en mi casa. Se necesitaba un guión porque en esa época yo todavía no editaba en la computadora, sino con un equipo S-VHS y por eso no podía hacer una edición previa offline en dos canales paralelos.

Como temía que la producción de un video de dos canales no fuera un esfuerzo artístico suficiente, le pedí a mi colaborador Jan Ralscke que buscara dos viejos pizarrones de escuela. Los encontró en la calle en el barrio Mitte de Berlín, entre los objetos desechados frente a un edificio escolar, y los enviamos a Francia a través de una empresa de transporte de arte. En las pizarras escribí en tiza un par de citas de mi trabajo. La instalación siguió viaje a una galería en Niza, pero los pizarrones quedaron en Lille. Desde

entonces prescindí de todo accesorio extra para mis instalaciones. Cuando se proyectó en París mi trabajo *Intersección* durante la exposición *Face a l'Histoire*, me di cuenta de que diariamente ingresaban al Centro Pompidou más de diez mil visitantes y de que miles veían esa exposición en particular. Si la muestra duraba cien días, y por día unas diez personas veían mi trabajo, serían en total mil espectadores más de los que podía alcanzar en cines y cineclubs.

258

En 1996 Cathérine David me invitó a hacer una película para proyectarla en un programa de la exposición *documenta X*. Al principio investigamos un poco en San Francisco sobre el trabajo de los fotógrafos especializados en "naturalezas muertas". Encontramos a una mujer que se dedicaba a realizar fotografías de alimentos y presenciamos cómo hacía que su equipo contara el número de objetos que nadaba en una sopa enlatada: cuántas arvejas, cuántos trozos de fiambre o de zanahoria. En los Estados Unidos hay muchos abogados especializados en demandar a las empresas que muestran más trozos de zanahoria en sus imágenes publicitarias de los que vienen en la lata. Nos pusimos de acuerdo varias veces para filmar, pero los encuentros fueron postergados una y otra vez y la mayoría nunca se concretó. Finalmente, después de aplazar varias veces su viaje, llegó nuestro camarógrafo Ingo Kratisch y pudimos filmar durante dos días, aunque de ese material solo pude usar algunos minutos. Cuando devolvimos los equipos nos enteramos de que la empresa que alquilaba las cámaras, la última que quedaba en el área de San Francisco especializada en 16 mm, cerraría al día siguiente. Ya no existía un mercado para ese formato. También en París fue difícil fijar un día para la filmación. Los fotógrafos están acostumbrados a que las fechas se posterguen constantemente porque las empresas o las agencias no terminan de decidir lo que desean. El resultado fue que mi película no estuvo lista para la inauguración de la *documenta*. De hecho, la película *Naturaleza muerta* de 1997 se estrenó cincuenta días después de la inauguración de la exposición. Cuando me discul-

pé con Cathérine David, me contestó que no me preocupara, que no estábamos en Cannes.

En 1997 me reencontré con Doris Heinze, no recuerdo bien si en una estación de tren o en una reunión, con quien había integrado diez años atrás un jurado. Me contó que estaba trabajando en la emisora regional NDR y que también producía documentales que costaran hasta trescientos mil marcos. Esa suma era prácticamente el triple de lo que yo recibía por una película que durara de cuarenta y cinco minutos a una hora. Acordamos la realización de un documental sobre la "televisión industrial", la producción de programas de juegos y debates [*Palabras y Juegos*, 1998]. Me sorprendió que el film se emitiera por primera vez treinta minutos después de la medianoche.

En los últimos años había producido algunas de mis películas en colaboración con las cadenas de televisión de otros países europeos, en Bélgica, Francia, Holanda o Austria. También pude vender varias películas al exterior o volver a vender un film en Alemania después de que vencieran los derechos de emisión.

En el pasado solo había ganado dinero con la realización de una película, pero nunca con su distribución. La distribuidora Basis-Film, que había distribuido todos mis películas más extensas en Alemania desde *Entre dos guerras*, no obtenía muchas ganancias y en los mejores años me pagaba tan solo algunos marcos. En la década de los noventa, con la crisis de los cines independientes se redujo el volumen de distribución y era común que las películas no se presentaran ni una sola vez en un año. Conseguía un poco más de dinero por mis películas en el exterior: con una retrospectiva, por ejemplo, obtenía unos miles de marcos. Pero los costos de realización de una versión extranjera eran altos y había que trabajar mucho en el envío y en el control de las copias. A mediados de los años noventa entregué mis copias a un depósito y lógicamente se redujeron las ganancias. Hoy solo las cinematecas proyectan películas filmadas en celuloide, el resto de los cines en el exterior, también los museos prestigiosos, se han adecuado al video o al DVD.

Para los productores alemanes es ley que el dinero debe ganarse con la realización de un proyecto, porque después las ganancias son mínimas. Un contrato de producción con un canal televisivo incluye el derecho a la emisión, por lo que implica una ganancia posterior. Pero como el último pago por la realización de una película se cobra al terminarla, la sensación general es que la película no tiene futuro. En los años noventa la situación cambió un poco, gracias a la venta de proyectos y las retrospectivas, y durante algunos años pareció que la demanda de documentales aumentaba. Pero al finalizar la década esa época se había terminado, al menos en mi caso.

2000-2003

260

Como en la década de los noventa pasaba la mitad del año en los Estados Unidos, tenía ganas de armar ahí algún proyecto. Un curador de un museo de Nueva York me había ofrecido financiar una producción. Yo le propuse trabajar sobre la representación de la cárcel en el cine y el video, una investigación como *Trabajadores saliendo de la fábrica*. La primera reunión fue en el barrio neoyorkino del SoHo, donde comí el almuerzo más caro de mi vida. Nunca volví a saber nada del hombre que me había invitado.

Aparte de los Estados Unidos no existe ningún otro país democrático en el mundo con un porcentaje tan alto de población en la cárcel. El número de los presos aumenta a pesar de que la cantidad de crímenes disminuye, como ha ocurrido en los últimos años.

En cierta ocasión viajé desde Oregon hasta una cárcel en construcción con un arquitecto empleado en un estudio donde trabajaban otros miles de arquitectos más. El arquitecto me habló de Bentham y su panóptico y mencionó que la prisión en la que nos encontrábamos respondía a esa idea. El señor nunca había oído hablar de Foucault ni escuchado nada de todos los otros discursos que le siguieron y que interpretaban la idea de Bentham como

algo sintomático y no como una propuesta práctica. Luego viajé de California a Camden, cerca de Filadelfia. La calle principal estaba en ruinas, el único edificio intacto era el complejo carcelario. Uno de los directores me mostró la prisión y vi a los presos con sus uniformes naranjas detrás de unos vidrios. También me mostró unos dispositivos en el techo, unas entradas de gas que habían sido pensadas para que, en el caso de un disturbio, se pudieran arrojar las sustancias sobre los presos tan solo apretando un botón, pero después de unos meses quedó demostrado que los químicos se deterioraban y dejaban de servir. Después me contó que originalmente los presos tenían permitido organizar comidas en el patio con sus familiares en los días de visita, pero que la dirección lo había prohibido para evitar un ensalzamiento heroico de los presos ante los ojos de sus hijos, principalmente de los hijos varones. Supuestamente me habían autorizado a filmar en Camden, pero ni siquiera me dejaron entrar los equipos. Unas semanas después volví a ir a Oregon para visitar otra cárcel. La dirección solo me había otorgado el permiso de visita bajo la condición de que no llevara mi cámara, pero lo primero que me preguntó el guardia que me tocó de guía fue dónde la tenía guardada, así que fui inmediatamente al auto a buscarla y pude copiarme todo tipo de material del archivo.

261

Nos pusimos en contacto con una asociación de defensa de derechos civiles que había reunido material de la cárcel californiana de Corcorán. En esa cárcel de máxima seguridad los guardias habían disparado sobre los presos dos mil veces en una década y cinco de los prisioneros habían muerto. En el video vemos un patio de cemento de una prisión, sin árboles y en forma de cuña, unos hombres con ropa deportiva que inician una pelea, otros presos que se arrojan al suelo y una nube de humo que cruza la imagen: un guardia ha disparado. Vemos a una persona que no se mueve y luego su cuerpo siendo retirado con una camilla. Estas imágenes de la cámara de vigilancia de la cárcel fueron obtenidas por la organización de derechos civiles gracias a la ley de libertad de información.

Al mismo tiempo estaba realizando una investigación para hacer una película sobre centros comerciales. Había leído artículos y libros sobre la historia de los edificios de compras y otros textos sobre sorprendentes experimentos, por ejemplo un estudio con el que se había intentado descubrir qué recubrimientos del suelo aceleraban el paso de un cliente y cuáles lo detenían. Yo pensaba que podía hacer una película donde el edificio de compras apareciera solamente a través de los experimentos en laboratorio. Visité el primer centro de compras de Victor Gruen en Minneapolis y otro que quedaba en Edmonton, que en esa época era el más grande del mundo. Sin embargo, después de varios meses de investigación no habíamos podido organizar ni un solo día de rodaje. Nadie nos quería recibir, ni los estudios de arquitectura ni los agentes inmobiliarios, ni las empresas de diseño de interiores ni los especialistas en dirección de la mirada. Recién después de un tiempo me di cuenta de que la industria de los centros comerciales no nos rechazaba porque quería proteger sus secretos, sino más bien porque no tenía secretos y no quería que la gente lo supiera. Esto también era así en Alemania y en Austria y fue allí finalmente donde filmamos la mayoría de las escenas de esta película (*Los creadores de los mundos de consumo*, 2001).

Después de que esta película fuera emitida por el canal alemán ARD, la productora responsable, Gudrun Hanke-El Ghomri, me dijo que no podría financiar otro proyecto: mi película solo había alcanzado un porcentaje de televidentes del 5%.

Doris Heinze del canal regional NDR me había dado a entender con su postura que no tenía nada que esperar de ella en el futuro.

Casi a fines de 1999 recibí una llamada de Roger M. Buerger, que era el curador junto con Ruth Noack de una exposición en la Generali Foundation de Viena, para ofrecerme la producción de una película para la muestra. Ahí mencioné el proyecto con las imágenes de las cárceles y en unos meses monté una producción en dos canales. Como la muestra no contaba con dinero suficien-

te, acordamos que mi proyecto sería adquirido para formar parte de la colección estable del museo.

Tuve que escribir un breve texto introductorio y lo titulé *Creía ver prisioneros*. Acababa de leer en inglés los textos de un libro de Deleuze donde el autor citaba una frase dicha por Ingrid Bergman en *Europa '51*, la película de Rossellini: "I thought I was seeing convicts". En la versión alemana del film ella dice otra cosa y en el original italiano también dice algo diferente. Para mí solo era el título provisorio, pero Buerger y Noack ya lo habían entregado a la imprenta y me pidieron que lo conservara. Más tarde hubo varios museos y colecciones que quisieron comprar la película, pero yo había firmado un contrato aceptando que el trabajo fuera un ejemplar único. Desde entonces no me he vuelto mucho más cuidadoso a la hora de firmar un contrato, pero sí me fijo que haya tres copias de los trabajos realizados para una exposición y uno o dos ejemplares para el autor. Este trabajo se presentó unas cuarenta veces en muchos museos y galerías y la curadora Sabine Breitwieser siempre insistió en que una copia única no podía mostrarse dos veces al mismo tiempo en ningún lugar del mundo.

Yo ya había realizado dos proyectos con dos canales de imagen y de audio y estaba buscando otro objeto de trabajo que posibilitara la comparación de dos imágenes. Pensé en el procesamiento de imágenes, ya que allí suele haber una imagen de video transformada en una imagen de computadora. Me acordé nuevamente de la guerra de los aliados contra Irak en 1991 y del nuevo tipo de imágenes que había aparecido en televisión en aquel momento: imágenes de la cabeza de un proyectil dirigiéndose a su objetivo, al alcanzar el blanco la imagen se interrumpía. Se hablaba de imágenes filmadas por armas inteligentes. Diez años después casi nadie las seguía investigando.

Durante los tres años siguientes me dediqué a estudiar estos objetos y monté tres videoinstalaciones {*Ojo/Máquina I*, 2001, *Ojo/Máquina II*, 2002, *Ojo/Máquina III*, 2003. También hice la película *Reconocer y perseguir*, de 2003. Para esa película recibí fondos

de la productora Inge Classen, del canal 3sat, mientras que el dinero para las videoinstalaciones provino de espacios de arte. Pero esta suma, de todos modos, nunca habría alcanzado para realizar una investigación exhaustiva y prolongada ni para grabar y editar el material. El dinero para *Ojo/Máquina I* provino del Centro de Artes y Medios en Karlsruhe (**ZKM**), cuando Tom Levin me invitó a participar en la exposición *Ctrl/Space*, el dinero para la segunda parte provino de la ciudad de Brujas, cuando era la capital de la cultura, y para la tercera parte recibí algunos fondos del Instituto de Artes Contemporáneas (**LCA**) en Londres, cuando estaba reabriendo sus puertas. Fueron todas vinculaciones casuales. Al comenzar el proyecto había intentado sistemáticamente conseguir financiamiento y le había pedido al curador Anselm Franke que preguntara en ciertas instituciones si no podían colaborar con una pequeña suma y, a cambio, mostrar luego los tres trabajos. Pero no tuvimos éxito. Creo que el motivo fue que la mayoría de los curadores preferían los proyectos de iniciativa propia: no les agradaba tanto colaborar con un trabajo preexistente como invitarnos a hacer algo nuevo. Quieren ser curadores y autores a la vez. Por eso comencé a juntar ideas y a aguardar oportunidades.

2004

En el proyecto sobre la guerra y el procesamiento de imágenes todo había sido difícil: tardábamos semanas o incluso meses en obtener autorización para visitar algún lugar, debido a las regulaciones de confidencialidad del ejército y de la industria armamentística. Cuando nos daban permiso para filmar o copiar imágenes en el lugar, volvían a controlar el material cuando nos íbamos, aunque en muchos casos se trataba de secuencias de imágenes que duraban menos de un minuto. Por eso yo tenía ganas de trabajar en un proyecto que se hiciera rápido y que contara con un excedente de material y acordé la realización de una película de *direct cinema* sobre el capital de riesgo. A veces durante la realización de este proyecto nos enterábamos de que teníamos que tomar el tren

a las cuatro de la mañana del día siguiente, viajar de Berlín a Aachen o a Munich para filmar la conversación entre dos cazadores de capital de riesgo y dos potenciales inversores. Como no conocíamos a los cuatro participantes y no podíamos prever lo que iba a ocurrir, filmábamos las cuatro horas de reunión casi de corrido. Muchas veces en el viaje de regreso a la tarde ya sabíamos que el material no servía, porque el destino de la inversión en cuestión era el desarrollo de un software y la conversación estaba llena de lenguaje técnico. Después de unos catorce intentos de filmación similares dimos con una situación ideal: durante dos días, dos inversores y dos cazadores de inversiones estarían negociando un crédito y su valor en una oficina cerca de Munich. Los cuatro involucrados poseían habilidades retóricas y actorales y cada uno adoptaba incluso un rol determinado. En las negociaciones se veía claramente para qué necesitaban el dinero y bajo qué condiciones se realizaría la inversión. Recién cuando terminamos la película me di cuenta de que nunca había visto en un documental una ronda real de negociaciones.

265

El productor de esta película fue Werner Dütsch, del área de cine del canal regional **WDR** en Colonia. Yo ya había realizado para ellos mi primera película después de la escuela de cine, *Fuego Inextinguible* de 1969, y con Werner Dütsch habíamos trabajado juntos desde 1979. A fines de los años sesenta, la oficina de cine de la **WDR** creó una programación de cinemateca donde pasaban las películas de Griffith o de Eisenstein, el cine *noir* norteamericano, ciclos de Sternberg o de westerns. También ofrecían introducciones y críticas de las películas. Se podían ver films de Jean Rouch, muchas veces antes que en el cine. La oficina también producía documentales, entre otros de Bitomsky, Lanzmann y Ophüls. En los años noventa el canal comenzó a recortar su presupuesto. Creo que en esa época hubo un breve auge del documental porque los productores televisivos se dieron cuenta de que la realización de un documental costaba diez veces menos que una película de ficción. Solo tardaron unos años en darse cuenta de que es

más barato todavía no hacer documentales. En los años noventa la televisión comercial se impuso en Alemania y en toda Europa. Los canales públicos se amoldaron a la oferta de la competencia.

No sin riesgo de 2004 fue la última película que hice con Werner Dütsch antes de que se jubilara. Sus colaboradores también se jubilaron en la misma época. El canal contrató en su lugar a una sola mujer. Actualmente el canal WDR ya no tiene áreas de literatura, teatro o ballet y muestran conciertos o películas contra las que Dütsch y sus colegas combatían fervorosamente, por ejemplo esos films con Heinz Rühmann en los que no importa si fueron hechos antes o después de 1945. De todos modos, en esta institución debe quedar aún alguna persona justa, sino hace rato que se habrían derrumbado los enormes edificios administrativos del canal.

2005-2007

266

Cuando se solicita un subsidio para realizar una película hay que llenar montones de papeles, también en el caso de un documental, a pesar de que no puede saberse dónde o con quién será realizado. Los artistas no necesitan hacer eso para solicitar dinero de los museos o de otros establecimientos artísticos, solo tienen que entregar un texto de unas pocas carillas. Conseguí fondos del instituto gubernamental de subsidio alemán *Kulturstiftung des Bundes* presentando solo un texto de una carilla y un miembro del jurado me agradeció la brevedad de la descripción de mi proyecto, donde había expuesto que quería hacer una película y una instalación sobre ladrillos, su fabricación y su uso para la construcción.

Nos quedamos una semana en Gando, un pueblo ubicado en la sabana en Burkina Faso. Las raíces de los árboles alcanzan las napas subterráneas, por lo que los árboles son verdes pero la tierra, si no llueve, casi nunca es fértil. Nosotros estuvimos allí en la temporada seca, que es la única época en la que los habitantes tienen tiempo para hacer trabajos comunitarios. Pudimos ver cómo levantaban una pequeña construcción de barro que serviría como enfermería y el trabajo de ampliación de la escuela, una construc-

ción de ladrillos con tres aulas de techo abovedado. Yo nunca había podido observar a personas con una vida tan diferente a la mía desde tan cerca y por tanto tiempo. Un etnólogo necesitaría semanas o meses para poder llegar a ese punto. Nuestro contacto era Francis Kéré y venía de Gando, el pueblo en cuestión. Había hecho su bachillerato en Berlín y luego había estudiado arquitectura. Kéré había organizado una colecta en Europa y era el responsable de la proyección de las obras. El edificio escolar con las tres aulas costó treinta mil euros y posee un techo que impide el paso del calor y permite la circulación del aire en su interior. Para la construcción solo se utilizaron materiales de la región, ni siquiera se necesitó electricidad. Además, las obras diseñadas por Kéré y construidas por la comunidad son muy hermosas.

Para este proyecto también filmamos dos veces en la India, en Francia, Austria, Suiza y en Alemania. El museo MUMOK de Arte Moderno de Viena me invitó a participar con ese material de una exposición, para la que realicé una instalación con dos canales de imagen y sonido *Comparación a través de un tercero (Vergleich über ein Drittes)*, 2007. Las personas que fabrican ladrillos y los usan en la construcción hablan los más diversos idiomas y lo que dicen no está traducido. No hay comentarios en off ni intertítulos. El trabajo fue presentado en la exposición con dos proyectores sincronizados de 16 mm. Estos proyectores ya no se fabrican, pero en Canadá hay una empresa pequeña que se especializa en proyecciones múltiples sincronizadas.

Sabine Breitweiser nos invitó con Antje Ehmman a ser los curadores de una exposición en la Generali Foundation. Nos propusimos mostrar trabajos que fueran, en un sentido más amplio o más estricto, análisis de films que ayudaran a entender qué es o qué podría ser una película. Los trabajos debían utilizar los recursos más diversos, la fotografía, la pintura, la escultura. Queríamos evitar a toda costa que en la exposición se proyectaran películas que estuvieran pensadas para el cine, incluso para uno que solo consistiera en un proyector, una sábana extendida y un par de sillas. La diferencia entre

cine y no-cine debía quedar siempre clara. En los años anteriores, Antje Ehmann había trabajado en una exposición sobre el fenómeno del "decrecimiento" de las ciudades. Había clasificado cientos, quizás miles de películas que trataban de su decadencia o que tenían a las ciudades en desmoronamiento como telón de fondo. La imagen de la izquierda de la proyección doble mostraba personas, individuos, parejas, grupos, ocasionalmente también un humanoide, moviéndose de izquierda a derecha (y tomados de un sinnúmero de películas con valores de producción muy diferentes) y la de la derecha mostraba a otros individuos, parejas, grupos y al mismo humanoide moviéndose en la dirección inversa. A mí me asombraba el fuerte efecto analítico que se podía obtener con la disposición de las imágenes según el tema y la dirección del movimiento. Me di cuenta de que siempre había querido hacer esos montajes simples, pero que había renunciado a hacerlos por mis producciones para la televisión. En los trabajos para museos o galerías prácticamente tampoco había aprovechado la libertad que había conseguido.

Para producir las obras de la exposición Antje Ehmann volvió a revisar cientos o miles de películas, por ejemplo buscando una imagen para representar a una mujer hablando por teléfono. No importaba en qué proyecto me encontraba trabajando, si escribía, editaba, organizaba algo o hacía cuentas, siempre oía en la habitación de al lado el sonido de las películas o los fragmentos que Antje cargaba en la computadora e intentaba incorporar en el montaje, aunque la mayoría de las imágenes eran desechadas. La exposición incluía las obras de Antje Ehmann y aquellas que habíamos producido juntos, también las mías y las de otros autores que a nosotros nos tocaba encontrar, visualizar y calificar. Yo estaba ocupado a la vez con otros proyectos, planificando o filmando. Funcionábamos como una verdadera pequeña empresa de producción.

En esa época Roger M. Buerger y Ruth Noack también me invitaron a realizar un proyecto para la *documenta XII*. El tema sería la final del mundial de fútbol. Unos años atrás Roger M. Buerger

ya me había propuesto hacer algo sobre fútbol, aunque en ese entonces me habló del Bayern Munich y de un dinero de BMW. Para la *documenta* me imaginaba la reproducción de la final en unas veinte pantallas. Aproximadamente la mitad de los monitores mostrarían el partido desde diferentes posiciones de la cámara: seguirían a un único jugador durante todo el partido o a uno u otro arquero, o a ambos simultáneamente. Las pantallas restantes mostrarían procedimientos analíticos, por ejemplo, la reproducción del trayecto recorrido por uno o por todos los jugadores. Se me ocurrió utilizar algunos sistemas analíticos preexistentes y encargarse del desarrollo de unos nuevos. En la primera conversación a finales de 2005, Roger M. Buerger me contó que el Museo Nacional de Oslo y el MACBA en Barcelona apoyarían el proyecto. Algunas semanas después escribí porque ya habíamos calculado que el proyecto costaría alrededor de quinientos mil euros y Buerger respondió que consultaría las cifras. Después no supe más de él por mucho tiempo. Pero en febrero de 2006 pudimos hablar finalmente con dos representantes de la FIFA en Suiza. Las autoridades habían decidido poner a nuestra disposición el material de la final para la instalación. Su generosidad se reducía un poco ya que deberíamos pagar veinte mil euros por la licencia, una suma que para la FIFA era una propina. Recién volvimos a tener noticias de esa gente poco antes de la final y terminaron entregándonos solo seis pistas de imágenes, en lugar de las veintiséis prometidas.

Tampoco pudimos conseguir el dinero después del mundial, en julio del 2006. Luego recibimos doscientos sesenta mil euros de una fundación cultural, la mitad de lo calculado, y por eso redujimos de veinte a doce la cantidad de canales de imagen y sonido y desistimos también de encargarse de animaciones propias. Pasó aproximadamente un año sin que supiéramos si obtendríamos el material y el dinero para el proyecto. Podríamos decir que el modo de proceder de Roger M. Buerger fue algo descuidado, aunque hay que reconocer que consiguió resolver muchas cosas aunque no estuvieran previstas en el presupuesto de la *documenta*.

Matthias Rajmann comenzó a trabajar conmigo en el año 2000, durante la realización de *Los creadores de los mundos de consumo*. Desde ese momento participó en todas mis producciones como investigador y además se ocupó de las cuestiones de producción. En la mayoría de los nuevos proyectos también fue el sonidista. Siempre demostraba iniciativa y proponía ideas que había descubierto o desarrollado y que con frecuencia yo incorporaba. En este proyecto tuvo que esforzarse más que nunca. Tuvimos que esperar unos tres meses hasta que una empresa rusa, en Nischni Novgorod, adaptara su software a los requerimientos de determinados canales de imágenes. En esa época Matthias Rajmann dedicaba varias horas por día a la comunicación con Rusia. También se ocupó de buscar en todo el mundo empresas o centros de investigación que se dedicaran al fútbol y consiguió su cooperación, además de coordinar todo el trabajo. Asimismo, organizó la producción en Berlín y en Múnich, nuestra sala de edición, el contacto con la empresa de los equipos para la exposición y con los colaboradores gráficos, entre muchas otras cosas.

El proyecto era muy conceptual y totalmente moderno, pero a mí me perturbaba el hecho de que aquí principalmente tenía que observar y tomar decisiones, pero no podía realizar muchos aportes prácticos. Por eso edité uno de los canales de imagen en mi computadora, también en el tren o en los hoteles mientras estaba de viaje, incluso en un día frío de Pascuas en Jerusalén. Trabajé mientras estaba en un festival en Jeonju, una pequeña ciudad en Corea del Sur, donde se exhiben muchas películas independientes: el *Jeonju International Film Festival* (JIFF). Tuve que viajar a Corea en abril porque el festival me había otorgado dinero para una película (*Respite*, 2007). En agosto de 2007 se exhibieron en Locarno las tres películas encargadas por el festival de Jeonju: una de Pedro Costa y otra de Eugéne Green, además de la mía. Nosotros ganamos un Leopardo de Plata. Eso fue toda una sorpresa, como también que Michel Piccoli estuviera sentado en mi fila y me diera un autógrafo. Cuando me tocó subir al

escenario al aire libre en la Piazza Grande, elogió el Festival de Jeonju por hacer posibles las producciones independientes.

2007-2009

Siempre que enseñé cine me empeñé en ver en detalle las películas, primero en la isla de edición, después reproducidas con ayuda de un video, hoy en **DVD**. A veces veíamos una película durante cuatro días, secuencia por secuencia, haciéndola avanzar y retroceder una y otra vez. Este no es un procedimiento usual en las escuelas de cine o en los seminarios de cinematografía. Como en las materias que se relacionan con la palabra, donde rara vez se lee y se discute un texto línea por línea. Viví una experiencia similar en 2005 con Antje Ehmann y unos amigos, cuando nos encontrábamos una vez por semana para leer y discutir colectivamente algunos textos. A excepción de mí, todas las personas de nuestro grupo habían estudiado literatura y/o filosofía y nunca habían hecho una experiencia grupal de lectura similar en la universidad. Entre otras obras leímos *Lo que queda de Auschwitz*, de Agamben. Como lectura complementaria volví a leer algunos textos sobre los campos de concentración y vi películas que abordaban el tema. También las proyecté en mi seminario en Viena, en la Academia de Artes Plásticas. En *Mi lucha* de Erwin Leiser y en *Noche y niebla* de Alain Resnais atrajo mi atención en particular una secuencia: hombres, mujeres y niños subiendo al tren que los llevará a Bergen-Belsen, a Theresienstadt y a Auschwitz. Este material fue filmado en 1944 en Westerbork, un campo ubicado en el norte de Holanda que, primero, fue un campo para refugiados judíos provenientes de Alemania. Después de que los nazis alemanes ocuparan Holanda, el campo pasó a manos del Servicio de Seguridad (**SD**) y fue rebautizado "Campo policial transitorio para judíos Westerbork". Por allí pasaron unas cien mil personas, la mayoría judíos (según la visión racista de los nazis) y también muchos gitanos, que luego fueron transportados hacia otros campos. Solo unas miles de personas sobrevivieron.

Westerbork era un campo especial donde muchos de los prisioneros usaban ropa civil y donde casi no se veía a las SS. Allí no se golpeaba ni se asesinaba y había poca comida, pero nadie moría de hambre. También había un hospital, una lavandería, un jardín de infantes, servicios religiosos y eventos culturales. Se organizaban conciertos y se interpretaban comedias. La administración del campo estaba conformada por los prisioneros: ellos registraban los nuevos ingresos, prestaban servicio en las diferentes brigadas policiales del campo y confeccionaban la lista semanal de deportados. Sin embargo, la última palabra en ese tema la tenía el director del campo, Gemmeker, un hombre de las SS.

Jacques Presser sobrevivió en la clandestinidad en Holanda (su esposa fue enviada de Westerbork a Auschwitz y luego asesinada) y es autor de un extenso estudio sobre la persecución y el asesinato de los judíos en Holanda. Presser ha escrito un relato sobre Westerbork: un maestro judío recibe el consejo de hacerse enviar a Westerbork por parte de uno de sus alumnos judíos viviendo en la clandestinidad, ya que trabajando allí en la administración estaría más seguro que en cualquier otro lugar en Holanda. El maestro sigue el consejo, pero muy pronto se da cuenta que su seguridad implica que otros suban al tren en dirección a Auschwitz en su lugar.

A principios de 1949, Gemmeker, el comandante del campo, le encargó a un judío alemán la realización de unas filmaciones. Aún se conservan algunas hojas del guión:

Primer plano: el comandante en uniforme lee el certificado en el escritorio. Detrás, en la pared, se ve la foto del Führer.

El comandante se levanta y aprieta el botón de un timbre.

Imagen siguiente. Un subordinado entra en la habitación y avanza hacia el comandante. Lo ayuda a ponerse el abrigo, le alcanza el cinturón, la gorra y los guantes.

Imagen siguiente. La comandancia del campo aparece de frente. El comandante abandona el edificio y se dirige hacia la cámara por el camino central.

Estos planos nunca fueron realizados o no se conservaron. Gemmecker declaró ante un tribunal después de la guerra que había querido realizar una película para los visitantes del campo, una especie de comprobación de eficiencia para presentar a sus superiores.

En un primer momento solicité un DVD con ese material al museo conmemorativo de Westerbork.

Cuando vimos las filmaciones por primera vez en mi clase de cine en Viena, a todos nos resultó difícil interpretar esas imágenes. Un estudiante señaló que se veía a un hombre en la estación de tren del campo ayudando al guardia a cerrar la puerta corredera del vagón de carga en el que será deportado. Casi todas las personas que subían al tren llevaban equipaje, y nosotros pensamos que debían saber que después del arribo en Auschwitz los nazis les quitarían todas sus pertenencias. Si uno se detiene a pensarlo, las valijas, los paquetes y las mantas que subían con ellos al tren, que además señalan un cambio involuntario de domicilio (traslado, huida, expulsión), se transforman en símbolos trágicos.

Durante los meses siguientes leí un diario muy extenso sobre Westerbork que había escrito el prisionero Philip Mechanicus. Él no menciona los trabajos de filmación, pero cuenta que en 1944 muchos reclusos temían el inminente cierre del campo y menciona su creencia de que también las SS estaban interesadas en mantener en funcionamiento el campo, para que no las enviaran al frente oriental. Por lo tanto, es posible que Gemmecker encargara la filmación del campo para demostrar su utilidad en la economía de guerra.

En las imágenes de la deportación de Westerbork a Auschwitz, el único primer plano que aparece es el de una niña con un pañuelo en la cabeza mirando a la cámara, con miedo o con vergüenza. Esta imagen se reprodujo muchas veces y en 1992, tras un año de investigación, el periodista holandés Aad Wageaar logró identificar a la niña: era Settela Steinbach, de diez años de edad, gitana. Descubrió que en la maleta de una mujer

trasladada hasta el vagón en silla de ruedas figuraba una inscripción con su nombre y fecha de nacimiento, y consultando la información de las listas de deportados pudo deducir el día de la filmación. También descubrió escrito en tiza en un vagón el número "74". Tras la partida del tren se observa que el número ha sido cambiado por un "75", es decir, que se había agregado una persona al vagón.

Después exponía en el seminario en Viena lo que había leído y nos deteníamos en los detalles con los estudiantes, e intentábamos deducir de las informaciones complementarias las intenciones de la representación en cada una de las secuencias.

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.

La televisión no muestra películas mudas. Por miedo a que el espectador crea que existe un defecto en el televisor o en la transmisión, en general a las películas mudas se les agrega música, ruidos o la voz de un locutor. Por eso ni siquiera intenté conseguir dinero de la televisión para ese trabajo. Sin embargo, el canal de televisión 3sat emitió esta película muda en 2009, aunque lo hizo en un horario de traspase. Es posible que el silencio haya pasado inadvertido ante los ojos de los máximos responsables del programa. La productora Inge Classen me contó que hasta el momento solo habían pasado una única película sin sonido, *Una canción de amor* de Jean Genet.

En 2007 terminamos muchos de los proyectos en los que habíamos trabajado durante años, también *Transmisión (Übertragung)*. En 2003, mientras estábamos en Washington investigando en los archivos para los proyectos *Ojo/Máquina* y *Reconocer y perseguir*, notamos que casi todos los visitantes del *Vietnam War Memorial* se acercaban a tocar la lápida y los nombres de los más de cincuenta mil muertos que aparecían men-

donados. Fue idea de Antje Ehmann hacer una película sobre la conducta de los visitantes de los monumentos conmemorativos. La ocasión para su producción se presentó poco después, cuando Christoph Schenker, de la Escuela Superior de Arte de Zúrich, me invitó a hacer un trabajo que sería presentado en un espacio público. Durante varios años buscamos lugares donde los visitantes tocaran una piedra o una escultura. En Roma, en la Basílica de San Pedro, los visitantes se acercan a tocar el pie de la escultura de Pedro, probablemente para apropiarse de algún aspecto de su santidad. Pero en la Iglesia de los Jesuitas en Múnich, el público se acerca para tocar la mejilla del busto del padre Rupert Mayer, un detractor de los nazis, ya sea a modo de reconocimiento o para consolarlo por lo que tuvo que sufrir, es decir, para entregarle algo. Filmamos muchos tipos de contactos mágicos, intentos de transmitir lo invisible.

El trabajo fue instalado en Zúrich, en una parada del tranvía, donde colocamos una pantalla plana al lado de un pequeño baño público. Cuando fui al lugar antes del estreno oficial, me di cuenta de que delante de la pantalla había un banco donde estaban sentadas dos personas que vivían en la calle. Parecía que se habían aprendido la película de memoria y predecían lo que vendría a continuación. Mucha de la gente que esperaba en la parada ni siquiera le echó una mirada a la pantalla. Una vez que estuvieron dispuestas las mesas con los bocaditos y los aperitivos, me puse a conversar con un técnico sobre cómo se podía mejorar la calidad de la banda de sonido. Entonces se escuchó una bocina: un camión de limpieza se había detenido en el andén y dos hombres comenzaron a limpiar el piso de hormigón con sus hidrolavadoras. Uno de los espectadores sacó algunas fotos y el hombre de la limpieza amenazó con golpearlo. Creo que me asusté un poco. Luego uno de los hombres comenzó a limpiar la pared sobre la que estaba montada la pantalla. Me detuve a pensar que antes de la limpieza el lugar ya se encontraba inmaculadamente limpio. A continuación se apagó la pantalla y, cuan-

do el técnico fue a revisarla, salió un chorro de agua del aparato. Nunca se hizo la inauguración formal y nos fuimos a una cena donde me presentaron al matrimonio Schwyzer-Winiker, cuya fundación había otorgado mucho dinero para este proyecto de arte en la vía pública llamado *Kunst Öffentlichkeit Zürich*. Por lo general hay que contar la película antes de pedir el dinero. En esa ocasión la cortesía exigía que contara mi película después de haberlo gastado.

La ciudad de Zúrich había pagado la proyección y los empleados municipales habían destruido los equipos. Se necesitaron un par de semanas para encontrar una forma de reparar el daño.

En enero de 2009 rodamos dos días en Fort Lewis, cerca de Seattle, en el estado de Washington. Fort Lewis tiene cuarenta kilómetros cuadrados y unos cuarenta mil habitantes. Permanecimos todo el tiempo en un edificio que, además de una cantina, tenía algunas salas de conferencias. Filmamos un taller donde unos terapeutas civiles le transmitían a unos terapeutas militares cómo trabajar con el sistema *Virtual Iraq*, un programa que sirve para el tratamiento de los soldados y veteranos que sufrieron traumas durante la guerra. La terapia de inmersión para los pacientes traumatizados busca repetir la experiencia traumática clave, pretende que los soldados vuelvan a contarla y revivirla. Sintéticamente, *Virtual Iraq* o *V.I.* es un programa de animación que facilita o refuerza la inmersión del paciente y permite sumergirse en una experiencia aterradora.

Los terapeutas civiles que trabajan para las empresas e instituciones que desarrollan y comercializan el sistema *Virtual Iraq*, y que también se encargan de la supervisión del programa, estaban vestidos como abogados u hombres de negocios. La mayoría eran mujeres. Los terapeutas militares, en su mayoría hombres, usaban un uniforme camuflado de combate o de trabajo y nunca se quitaron los sacos, una decisión bastante lógica porque la calefacción apenas funcionaba. Las salas estaban amuebladas sin mucho esmero y la iluminación del techo funcionaba mal desde hacía años. Ya casi no

existen empresas privadas dispuestas a dictar seminarios en semejantes condiciones. La austeridad (esto es algo que también constaté en el caso del Ejército alemán) se contraponen grotescamente al habitual derroche militar. A nosotros nos habían otorgado tres personas de enlace, una persona para cada miembro de nuestro equipo. Una mujer del departamento de prensa había venido expresamente desde el Pentágono para vigilarnos y/o atendernos.

Los terapeutas civiles primero realizaron sus exposiciones con cierto desgano y mostraron ejemplos de imágenes. Después siguieron las dramatizaciones: el terapeuta se sienta ante la computadora y se coloca un casco de realidad virtual. El paciente está sentado o parado a su lado y tiene puestos unos anteojos digitales con un visor donde se reproduce el programa *Virtual Iraq*. Existen dos escenarios virtuales: uno es una ruta en el desierto que es recorrida en un vehículo blindado (un *humvee*) y el otro es una ciudad con su plaza del mercado, su mezquita, sus amplias plazas y sus callejones angostos, además de casas que se pueden atravesar. El paciente elige un camino y el terapeuta elige los incidentes. Puede conducir al paciente a una emboscada virtual o convertirlo en testigo de un terrible atentado. También puede agregar toda clase de ruidos, helicópteros, explosiones de todo tipo.

Durante las dramatizaciones todos cooperaron. Es posible imaginarse a un paciente que exprese durante la sesión que ninguno de los dos escenarios se relaciona con la causa de su trauma. Pudimos ver con claridad que todas las incursiones en las que participaban únicamente terapeutas militares eran menos ingeniosas y emocionantes, y que solo nos servían algunas partes muy breves. Cuando les tocaba su turno, la mayoría de los terapeutas militares masticaban chicle como si fueran soldados comunes.

De pronto sucedió algo especial. Uno de los terapeutas civiles ubicado en el rol del paciente contó sobre un patrullaje en Bagdad. Era su primera misión y había sido asignado a un tal Jones. Tenían la orden de limpiar las calles, lo que principalmente implicaba arrancar los carteles de propaganda. Jones propuso

que se separaran y que cada uno se dedicara a un lado diferente de la calle. Decidieron hacerlo, por más que esto iba contra las normas. Cuando estaba por ingresar a un patio interior, el personaje del terapeuta escuchó una explosión y fue a ver qué había pasado. Fue allí cuando comenzó con las digresiones. La terapeuta que interpretaba a la terapeuta lo interrumpió: ¿Con qué se encontró?

El soldado:

Cuando doblé en la esquina
escuché una explosión.

Pensé:

¡Mierda! ¡No!

Me di vuelta enseguida
y busqué con la vista a Jones,
pero no lo pude encontrar por ningún lado.

¡Maldición!

278

Corrí enseguida

al otro lado...

ya no lo veo...

corrí hacia allá para ver
qué había pasado.

Había humo por todos lados y...

La terapeuta-

Lo está haciendo muy bien.

¿Con qué se encontró?

El soldado-

Cuando llegué

vi... que por encima de su rodilla

ya no quedaba nada.

En esa parte se desmayó. Después pidió varias veces que interrumpieran la sesión porque ya no podía soportarlo. La terapeuta se empeñó en continuar. El terapeuta en rol de soldado vacilaba, balbuceaba, se enredaba una y otra vez dando una explicación detallada de sus reflexiones y autorreproches de aquel

momento. Interpretó su papel de forma tan convincente que cuando unos amigos míos vieron el trabajo (yo les había contado que habíamos filmado una dramatización) supusieron que esa era una experiencia vivida personalmente. Incluso el oficial de prensa que nos había concedido el permiso para filmar supuso que esa persona había comunicado su propia experiencia. Pero que el terapeuta haya interpretado tan bien su papel para poder vender el programa no significa que haya hecho trampa. *Inmersión*, 2009.

Las imágenes que deben ayudar a recordar el trauma son muy parecidas a las utilizadas para preparar a los soldados norteamericanos para el campo de batalla. Sobre las imágenes de los campos virtuales de batalla, que buscan desensibilizar a los soldados antes de enviarlos a las zonas de guerra, trataré mi próximo trabajo.

NEGARSE A UNA PRODUCCIÓN
MANIFIESTA DE SIGNIFICADO

UN DIÁLOGO CON HARUN FAROCKI

Esta conversación entre Inge Stache y Harun Farocki tuvo lugar de forma virtual entre Berlín y Buenos Aires durante noviembre de 2012.

281

Tu trabajo como crítico de cine comenzó casi en paralelo a tu trabajo como cineasta. ¿Qué función tiene en tu opinión el texto escrito?

Primero existió el modelo de la *nouvelle vague*. Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut. Todos esos autores habían escrito sobre cine y para mí, y también para otras personas de la revista *Filmkritik*, eso representaba un acceso intelectual al cine. La formación de esos autores había consistido en mirar películas, reflexionar y escribir. Podemos verlo en el diálogo de Truffaut con Hitchcock. En esa época casi tampoco había libros sobre cine. En Alemania en nuestro tiempo de estudiantes prácticamente no disponíamos de una teoría cinematográfica.

De todos modos, los autores de la *nouvelle vague* dejaron de escribir después de comenzar su carrera como cineastas. Es decir que para

ellos escribir solo había sido una preparación o una actividad de reemplazo. Me propuse nunca dejar que me pasara eso. De todas maneras, yo consigo escribir como mucho un texto por año sobre alguna película que publico en general en la revista francesa *Trafic*.

En mis producciones consigo acceder de cierta forma a áreas de conocimiento nuevas para mí. Como la tecnología militar, el capital de inversión, el desarrollo de software. De todo eso solo una parte termina apareciendo explícitamente en la película. Es difícil medir cuánto: siempre hay un conocimiento que actúa oculto bajo la superficie. Me gusta escribir sobre las cosas que voy aprendiendo en la práctica para seguir profundizando en el tema. A veces llego así a la siguiente idea para una película.

282

Una vez dijiste que en realidad solo habías hecho *Entre dos guerras* para que Jean-Marie Straub notara tu existencia. En 1983 filmaste el trabajo de Straub y Daniéle Huillet y hace unas semanas participaste de una conversación pública en Kassel posterior a la proyección de varias de sus películas. ¿Qué significado tienen Straub y Huillet en tu trabajo?

"Solo" seguramente es una exageración, pero para mí era muy importante obtener el reconocimiento de Daniéle Huillet y Jean-Marie Straub en *Entre dos guerras*. Para mí, Huillet-Straub representaban lo moderno. Desde los quince años pensaba que debía haber un nuevo cine en el cine, así como la pintura, la novela o la música se habían renovado. En Francia satisfacían esta expectativa Resnais/Duras, y también Godard. En Alemania, entre los autores del Nuevo Cine Alemán solo Kluge hacía algo nuevo además de los Straub.

Durante mucho tiempo, hasta mi película *Frente a nuestros ojos* de 1982 (ahí yo ya tenía casi cuarenta años) seguí el ejemplo de los Straub haciendo que los actores hablaran y actuaran de una forma diferente a la exigida por las convenciones, es decir, en un estilo Brecht-Straub. Después llegué a la conclusión que eso no se puede conseguir de forma individual. Quizás un teatro puede des-

arrollar un modo propio de actuación que se desvíe de la forma típica, no en Broadway, quizás en Berlín.

Me parece extraordinario que los Straub hayan podido llevar adelante solos este proyecto particular. También sorprende que lograran instalar sus películas, como probablemente sucedió con todo lo que alguna vez se propusieron.

En *Alicia en el país de las maravillas* hay un gato que se desvanece pero después seguimos viendo igual su sonrisa. Los Straub lograron algo parecido: sus películas sonríen después de haber desaparecido, sin tener realmente existencia...

En "Una diva con anteojos" se menciona que no lograbas transmitirle a tus compañeros políticos a fines de los años sesenta que existe un vínculo entre la política y la forma del cine. ¿En tu opinión esta relación se percibe actualmente con mayor claridad?

Digamos "significado implícito" en lugar de forma. A diferencia de lo explícito, del contenido manifiesto. Por ejemplo, durante los últimos treinta o cuarenta años se puso en marcha un proceso amplio de politización que hizo pública la opresión de las mujeres. Pero al menos se ha trabajado la relación señor/criada, mientras que en la relación señor/criado lamentablemente no se ha avanzado demasiado.

Hoy en día muchos espectadores han desarrollado cierta sensibilidad para percibir la opresión simbólica que puede contener una película. No solo en las acciones, sino también en la construcción visual. En ese sentido se ha avanzado, pero en mi opinión no lo suficiente. Muchas personas capaces de escuchar cuando algo ha sido dicho en el tono equivocado no pueden ver si algo ha sido expresado con la imagen equivocada.

¿Hay alguien que realice películas políticas hoy en día en Alemania?

Miriam Fassbender filmó una hermosa película sobre unos africanos que atraviesan medio continente para llegar a Europa. Durante seis

años tuvo que improvisar la producción y hasta ahora no hay ningún canal de televisión que quiera mostrar la película. Hito Steyerl hace films con recursos del mundo del arte. Hay varios autores, como Thomas Heise, Peter Ott o Philip Scheffner que logran de algún modo hacer películas políticas, films con una política interesante, al margen del mundo del cine o de la televisión.

Pero estas son respuestas muy convencionales. Las nuevas películas políticas obviamente tienen que venir de la red. Hace poco escuché en la radio la historia de un hombre condenado a prisión en Bielorrusia. Le habían dicho que no hablara de política, que eso lo llevaría a ganarse otra condena. Se casó en la cárcel y unos amigos subieron el video del casamiento a YouTube. Su caso se hizo público y fue liberado porque su país quería recibir un préstamo de la Unión Europea.

284

Con Hartmut Bitomsky quisiste hacer una adaptación cinematográfica de *El Capital*. En "Trailers biográficos" se describe brevemente que con esa película no consiguieron llegar ni a los cineastas ni a la gente comprometida políticamente. ¿Qué te aportó esa experiencia con Hartmut Bitomsky?

El '68 fue, entre otras cosas, una revuelta juvenil contra los padres y los maestros. Con las adaptaciones de la teoría de Marx pretendíamos ponernos en un rol de docentes. Claro que eso no fue aceptado sin reticencias. Yo había sido un fracaso en el colegio y me habían echado dos veces de la escuela de cine. Como bien dice Handke: "El pupilo quiere convertirse en tutor". Si al menos hubiéramos reinterpretado el texto o nos hubiéramos tomado aunque sea una hora para interpretar una oración de Marx...

De todos modos, Hartmut y yo aprendimos cosas juntos. No solo estudiamos a Marx, también aprendimos sobre teoría cibernética y semiótica. Probablemente cuando hacíamos películas juntos nos faltó criticarnos mutuamente. El quiebre de la tradición al que aspirábamos: desear otra forma de vida, desear hacer otras películas, desear que todo cambie... Todo eso nos ponía bastan-

te nerviosos y nos producía inseguridad y por eso nos necesitábamos el uno al otro para darnos fuerzas.

Desde 1995 cada vez hay más proyecciones dobles en tus trabajos. En ese contexto también aparece la idea de un montaje blando. ¿Podrías explicar este concepto? ¿Qué posibilidades ofrece esta forma de montaje?

En una película, en un video, está el montaje sucesivo, una imagen desaparece y otra nueva toma su lugar. En la intersección una imagen se coloca en el lugar de la otra. Cuando se trabaja con dos o más canales de imagen, se puede trabajar de modo que una imagen no reemplace a la otra, ni la anule, sino que ingrese en una relación con ella. Una co-presencia. Eso es lo que llamo "montaje blando". Este entrar en relación, esta comparación, no existe en la película, pero sí en la edición de una película. Cuando se edita un video, o actualmente cuando se edita en computadora, por lo general se deja fija una imagen o se visualizan todas las imágenes siguientes posibles.

285

Quizás trabajando con dos o más imágenes simultáneamente podamos obtener un resultado analítico o constructivista.

Una de las características de tus películas son los comentarios en off que van variando el enfoque sobre el objeto observado. Pero en *En comparación*, de 2009, no hay voz en off y la concentración está puesta en el montaje. Al respecto escribiste en "Construcción..." que "hoy se puede regresar al montaje, al contraste y a la analogía, ya que no rige más la noción de uniformidad del mundo". ¿Podrías profundizar un poco más esta idea?

Yo siempre he realizado películas con mucho texto y otras sin texto en absoluto. En los últimos años he trabajado bastante con texto escrito en lugar de leer o de pedirle a alguien que lea en off algunas frases. Por los documentales de la televisión sabemos que este género nunca aparece sin comentarios hablados. Esta convención es tan fuerte que disfruto al romperla. Cuando tenemos que leer un comentario se nos presenta ante los ojos como algo extra-

ño. La lectura es una actividad más crítica que el mero hecho de escuchar algo, quizás porque el espectador se enoja por la interrupción del flujo de imágenes.

En las películas del *direct cinema*, que es un cine de observación, me parece artísticamente imposible incorporar un comentario en off. A lo sumo está permitido agregar algunas informaciones complementarias. Este es el caso de *En comparación*. Esas películas se parecen a un largometraje de ficción e intentan, como tales, negarse a una producción manifiesta de significado. El comentario en off debería hacer como si conociera el modo de interpretar una escena.

Sobre *En comparación*: en la escuela aprendí una teoría general de la evolución. Como los niños, que atraviesan etapas de desarrollo y a partir de cierta edad, por ejemplo, pueden sostenerse en una pierna, roda etnia o cultura atraviesa determinadas etapas: inventa la rueda, luego el dinero, pasan del animismo al monoteísmo. Levi-Strauss nos ha enseñado que ese modo de ver la situación es, como mínimo, insuficiente. Con esa frase, "ya no rige la noción de uniformidad del mundo" quiero afirmar que no considero la producción manual de ladrillos como un estadio previo a su fabricación industrial controlada por computadora. Incluso aunque la producción manual deba competir con la mecánica en el mercado mundial.

286

Tu última película, que realizaste en 2012 y titulaste *Un nuevo producto*, consiste en la filmación de los empleados de una empresa de consultoría en Hamburgo mientras desarrollan un nuevo concepto de optimización del trabajo y conciben al empleado del futuro como "un producto nuevo". ¿Qué pasa en este film con los comentarios en off? ¿Y qué opinión te merecen estas reflexiones estratégicas en el contexto actual de despidos masivos y de la dura política de ahorro de los países del euro?

Antes que nada: esta película no tiene comentarios en off. En una película que se dedica a observar es casi imposible proceder de otra

forma. Para mí cuando se deja que las personas actúen y luego se agrega un comentario se pretende tener la última palabra. En este contexto el nuevo producto no es el empleado: la agencia desarrolla un producto de consultoría en donde lo importante son la movilidad y la flexibilidad. Cada vez existen menos puestos fijos de trabajo y los empleados tienen que instalarse con mayor frecuencia en oficinas compartidas. Los trabajadores se vuelven nómades y tienen que trabajar con sus computadoras también fuera de la oficina, en sus casas, en un café o en cualquier otro lugar.

Al observar la actividad de este grupo de consultoría se llega necesariamente a la conclusión de que solo en una sociedad extremadamente rica se puede dedicar tanto esfuerzo a organizar el trabajo administrativo y a poner en palabras su organización. Tiene que ser una sociedad muy rica, una sociedad donde sea posible (y ese es uno de los postulados del grupo consultor) evaluar al personal de una empresa no solo porque alcance los objetivos comerciales, sino también porque pueda lograr un *work-life-balance*, es decir, que tenga tiempo para su familia y el cuidado de su persona.

Al mismo tiempo, en Alemania aumenta el número de personas que trabajan por un salario que no les permite vivir. El crecimiento de la riqueza de la sociedad conduce al crecimiento de la desigualdad.

287

¿Podrías hablar un poco sobre el origen de tu proyecto actual *El trabajo en una sola torna?*¹

La idea surgió hace unos años, dando clases en la Universidad de Arte de Viena. Estaba buscando una actividad para hacer y propuse la realización de cortometrajes que tuvieran como objeto el trabajo. Recién cuando tuvimos unas diez películas terminadas me

1. Proyecto en curso que reúne registros filmicos realizados por los participantes de quince talleres dirigidos por Harun Farocki y Antje Ehmann en quince ciudades distribuidas en cuatro continentes. El objeto de los videos es "el trabajo". Los resultados serán exhibidos en una exposición itinerante y una página web. [N. de la E.]

di cuenta de las posibilidades que albergaba el recurso. El cine actual trabaja demasiado con opciones para mejorar su trabajo: esta toma todavía no dice mucho, completémosla en la siguiente, etc. Esta limitación de trabajar solo con una toma es muy elíptica y abre mucho espacio para la imaginación.

En Tel Aviv una mujer filmó a un vendedor de diamantes mientras iba probando una piedra preciosa en distintos engarces para ver como quedaba. Estaba evaluando la piedra. En ese breve gesto, en esa mirada se evidencia la gran experiencia que se debe tener para realizar ese trabajo.

Al menos en su tema, el proyecto presenta similitudes con la película *En comparación* y con la proyección doble *Comparación a través de un tercero (Vergleich über ein Drittes)*, de 2007. ¿Se podría pensar que *El trabajo en tina sola toma* es una continuación o un diálogo con la idea original?

288 Mis dos trabajos sobre la producción y el uso de ladrillos son algo así como un *Orbis Pictus* donde se ilustran las tecnologías de trabajo tradicionales y las altamente industrializadas. El denominador común es nuestra perspectiva: hemos filmado todas las imágenes de una forma, con un cierto estilo. El proyecto de *El trabajo en una sola toma* es diferente. La diferencia es muy grande: las películas no solo provienen de quince países ubicados en cuatro continentes distintos, sino que también han sido realizadas por personas muy diferentes entre sí. Este proyecto inaugura una suerte de archivo.

Fuiste profesor universitario en Viena y diste clases como invitado en varias universidades. En una conversación con Rembert Hiiser mencionaste tu impresión de que para los estudiantes los textos son más importantes que el cine, que las ideas se toman de los teóricos del cine y no de una película. ¿Qué consejo les darías a los estudiantes de cine documental?

En la conversación con Rembert hablo de los estudiantes de Berkeley que no aprendían a hacer cine sino que estudiaban *film*

studies. Ahí noté que muy pocos de esos chicos iban después de clase al *Pacific Film Archive*, una de las mejores cinematecas del mundo. Y en Viena, en la Universidad de Arte, se daba la situación opuesta. La mayoría de los estudiantes nunca habían aprendido a resumir un artículo en unas pocas oraciones o un libro en una página. Tampoco estaban familiarizados con la lectura como tecnología cultural, no sabían cómo profundizar sus conocimientos ni leían nada que se relacionara con su proyecto propio.

No me interesa aquí de todos modos defender un equilibrio de la teoría y la praxis. También puede ser radical vivir por completo en el mundo de la teoría cinematográfica y privilegiar las ideas del cine frente al cine real. Pero en general no son solo los conceptos los que nos conducen a los objetos, sino que también son ellos los que nos llevan a los conceptos.

En el panorama actual mediático, también en la Argentina, la exposición obscena de las víctimas se ha vuelto moneda corriente. El límite para exhibir el sufrimiento humano es cada vez menor y se bombardea a la población diariamente con imágenes aterradoras. ¿En tu opinión, existen posibilidades para evitar el abuso de esas imágenes?

Cuando ocurrió el terremoto en Haití, la televisión pública alemana mostró la imagen de una chica desnuda de dieciséis años. Eso no habría sucedido si la chica no hubiera sido negra. No creo que las personas involucradas en la filmación tuvieran conciencia de lo que estaban haciendo. Con las palabras habrían sido más cuidadosos. Es entonces allí que hace falta informar por todos los medios posibles. Como en la lucha contra la discriminación de los negros, de las mujeres, de los homosexuales, donde se utilizaron todos los medios al alcance de la mano para abrirle los ojos de la sociedad.

Vivimos en una sociedad en la que por un lado la muerte está poco presente y, por el otro, aparece todo el tiempo como entretenimiento.

Dicho de forma un tanto extrema, toda imagen realiza una manipulación del observador. Por otro lado, nunca habían existido tantas posibilidades para manipular una imagen real sin que se note y sin tener que realizar mucho esfuerzo. ¿Te parece que la importancia de la imagen se ha modificado durante tu carrera como cineasta? ¿Cuál es tu reacción en tu trabajo ante este fenómeno?

Manipulación suena a hurto, como si el autor de una imagen supiera cuál será el efecto de la imagen sobre una persona determinada. Gracias a todos los programas de televisión y a las películas sobre asesinatos e investigaciones sabemos que se pueden resolver viejos crímenes utilizando la tecnología del ADN. Quizás aparezca pronto un electrodoméstico que permita reconocer en seguida una imagen retocada como si fuera un billete falso.

Para Hitchcock era importante no engañar al espectador. Él no decía que la madre de Norman estaba viva, la mostraba desde una perspectiva que no dejaba ver que se trataba de un cadáver momificado. Es decir que se precisa un narrador visual de confianza.

290

En los años sesenta querías agitar, denunciar, informar, cambiar el mundo. ¿Qué intenta poner en marcha tu trabajo actualmente?

Hoy también me gustaría hacer todas esas cosas, quizás no denunciar (¿alguna vez lo hice?), pero sí poner en evidencia. Antes pensaba que sabía cómo se hacía o al menos creía que debía saberlo. Hoy ya me conforma encontrar nuevos caminos para acceder a un tema o poder participar de esa búsqueda.

DE LA A A LA Z
(O VEINTISÉIS INTRODUCCIONES
A HARUN FAROCKI)*

*Antje Ehmman y Kodwo Eshun***

A = Admiración

"Probablemente solo haya hecho *Entre dos guerras* (1978) para conseguir que Jean-Marie Straub se fijara en mí", le dijo Harun

291

* Este texto forma parte del libro sobre Harun Farocki *Against What?. Against Whom?*, Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), Koenig Books, Londres, 2009.

** Antje Ehmman (1968, Alemania) es escritora, curadora y videocineasta. Entre sus trabajos más recientes se encuentran *Harun Farocki. First Time in Warsaw*, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovia, 2012 (curaduría y publicación); *Video Installations at the former Hotel l'ythagoras*, Samos, 2012; *Serious Games. War - Media - Art*, Mathildenhöhe, Darmstadt, 2011 (curaduría y publicación); *Tropen des Krieges*, Corki Theater, Berlin, 2011 (exposición con Harun Farocki), *Three Early Films* (con Kodwo Eshun & Bart van der Heide), Cubitt Gallery, Londres, 2009 (curaduría); *Harun Farocki. 22 films, 1968-2009* (curaduría con Stuart Comer & Kodwo Eshun), Tate Modern, Londres, 2009.

Kodwo Eshun (1967, Inglaterra) es autor, artista, curador y profesor en la Academia de Bellas Artes de Viena. Entre sus trabajos podemos nombrar el libro *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Londres, 1998; *The Ghosts Of Songs: The Film Art of The Black Audio Film Collective* (editado junto a Anjalika Sagar), Liverpool, 2007 y el video-ensayo *Dan Graham. Rock My Religion*, Londres, 2009.

Farocki a Alexander Kluge en 1979.¹ Lo que Farocki admiraba de películas como *Mackorka-Muff* (Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, 1963) y *No reconciliados* (Jean-Marie Straub, 1965) eran imágenes y sonidos que emergían en los mismísimos márgenes de la actuación y el habla convencionales. Las restricciones y los permisos de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet le abrieron paso a lo que Tom Holert llama un "desierto de lo político" solo definido por una geografía de la distancia. No importa cuán íntimos se vuelvan el espectador y los personajes; él nunca se les acercará. Y no importa cuanta proximidad haya entre los personajes; nunca encontrarán un punto en común. En *Relaciones de clase* (Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, 1984), por ejemplo, uno siente esta doble distancia especialmente cuando Delamarche (Harun Farocki) y Robinson (Manfred Blank) comparten una cama. Ahora: ¿puede uno estar seguro de que Delamarche y Robinson sean efectivamente personajes?

292

B = Beta SP

Se puede reescribir la obra entera de Harun Farocki como una breve biografía de los estándares técnicos en términos de formatos, soportes de audio y video digitales e instrumentos de edición. La lista de formatos incluiría: 16 mm reversible, 16 mm negativo, 35 mm, video de 2", video de 1", Beta SP, Digital-Beta y Mini-DV. La lista de soportes incluiría: cassettes U-matic, cintas magnéticas de audio de 1/4", cassettes Beta SP, VHS y S-VHS y DVD. La lista de instrumentos de edición incluiría: un editor de mesa plana de 16 mm, un editor de mesa plana de 35 mm, un editor de mesa plana de 16mm/35 mm, un reproductor U-matic, un reproductor VHS/S-VHS, software Avid y software Premiere Pro. Farocki recuerda su relación con un reproductor Ikegami que parecía una inmensa grabadora Revox con dos carretes verticales; el Ikegami reproducía cintas de 1/4" en sus gigantescos carretes, pero había

1. Esto se remonta a los primeros días del video, la cinta no sobrevivió.

un problema: "Para mantener la imagen estable uno tenía que apoyar algo contra el carrito posterior, como si fuera un freno. Nuestra revista, *Filmkritik*, era demasiado liviana. La *Dialéctica de la naturaleza* de Engels (1883) era demasiado pesada. Las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson (1975) eran perfectas".² La carrera arremamentista de los estándares técnicos fuerza al realizador a entrar en una relación de amor-odio con sus máquinas, haciéndolo oscilar entre sentimientos de ternura, respeto, desesperación y franco divorcio.

C = Contraplano

"De Hartmut Bitomsky es la idea de que primero existía un espacio que era filmado por la cámara en un plano general, similar al teatro. Con el plano-contraplano se dividió el espacio, se transformó una escenografía en dos, como cuando con la industria se introdujo el segundo turno de trabajo." Harun Farocki volvió sobre esta ley del valor cinematográfico en la forma de una instalación titulada *Sobre la construcción del cine de Griffith* (2006): los dos sets que Bitomsky había identificado tomaban ahora la forma de dos monitores contiguos; la división imaginaria del espacio cinematográfico se hacía ahora concreta en la disposición de los monitores. La historia genérica de los amantes destinados a estar confinados en cuartos enfrentados nos hace pasar por alto, al extremo de quedar absolutamente ajenos a ella, una división que organiza a todo el cine de ficción. Farocki corta una secuencia de *Intolerancia* (D.W. Griffith, 1916) y le asigna a cada bloque espacial su propio monitor, de modo tal que nosotros podamos ver ambos a la vez. En este encuentro con una arqueología del cine, nos vemos confrontados, como si fuera por primera vez, con el principio fundante del cine narrativo.

293

2. Harun Farocki en conversación con Antje Ehmman y Kodwo Eshun, 7 de agosto de 2009.

3. Ver "Plano-Contraplano" en página 83.

D = Diablo

"En *El diablo probablemente* (Robert Bresson, 1977) surge la siguiente pregunta: ¿quién es el enemigo? ¿Quién está destruyendo nuestro mundo? ¿Quién hace que la vida sea tan imposible? Y la respuesta es: el Diablo. Así que uno no puede nombrar a una persona. Hoy tenemos la sensación de que las cosas no están bien y uno debería criticar la manera en la que se dirigen la política y la economía, pero sabemos que no tenemos la opción de culpar a una persona en particular."⁴ Para abril de 2009, los repentinos y acelerados acontecimientos de la crisis económica global dieron la oportunidad de mencionar al sistema bancario como a uno de muchos enemigos. Nombrar a un único enemigo es un placer que hemos aprendido a negarnos; en las películas de Farocki, se nombran varios: el Shah de Irán, Springer-Verlag,⁵ Dow Chemical, el sistema penitenciario de los Estados Unidos, Texas Instruments e, implícitamente, Guido Knopp.⁶

E = *Education Image* [La imagen de la educación]

En 2007, Tom Holert y Marión von Osten formularon el concepto de "Erziehungsbild" [imagen de la educación] para pensar tanto las maneras en las que la escena educativa aparece al interior de la cultura visual como las maneras en las que la cultura visual funciona como un aparato de pedagogía. Esta "imagen de la educación" es claramente visible en la obra de Harun Farocki de tres modos. Primero, en la forma de elementos tales como escritorios, máquinas de escribir, libros, diagramas y ecuaciones que consti-

4. Farocki en conversación con Antje Ehmman y Kodwo Eshun, 8 de agosto de 2009.

5. Springer-Verlag fue y es uno de los imperios mediáticos más importantes de Alemania, tristemente célebre por sus puntos de vista de derecha. Fue objeto de protestas estudiantiles en los sesenta y objeto de una de las películas de Farocki, *Sus Diarios (Ihre Zeitungen, 1968)* [N. de la E.]

6. Guido Knopp es un periodista de televisión conocido por sus terribles documentales sobre el Tercer Reich. [N. de la E.]

tuyen escenografías de aprendizaje. Segundo, en la forma de escenas que dramatizan narrativas de aprendizaje. Tercero, el mismo director aparece, sentado en su escritorio, rodeado de libros y fotografías, como el sujeto del aprendizaje. Hoy, en el mundo del arte contemporáneo, la imagen de la educación es la máxima aberración posible; decir que una imagen es didáctica o pedagógica es lo peor que uno podría decir de una imagen, mucho peor aún que decir que una imagen es pornográfica. En la obra de Farocki este veredicto se revierte.

F = Fascinación

En *No sin riesgo* (2004) y *Los creadores de los mundos de consumo* (2001) hay algo así como una actitud de fascinación agnóstica. La cámara observa las negociaciones de empresarios capitalistas y arquitectos de centros comerciales con la curiosidad no sentenciosa de un niño escuchando a los adultos discutir sobre las fluctuaciones de las tasas de interés hipotecarias. Farocki reemplaza la cualidad del antagonismo por la capacidad de atención; les regala a sus personajes el cumplimiento del escrutinio sostenido.

295

G = Gesto

Harun Farocki visitó la muestra *Face à l'histoire* que tuvo lugar en el Centro Pompidou de París en 1997 y se detuvo frente a la serie de Alian Sekula, *War without Bodies* (1991-1996). La obra, formada por nueve fotografías a color, documentaba un gesto repetido: adolescentes, bebés y padres señalando a un avión de caza, metiendo sus dedos en sus múltiples cañones, en la celebración de la victoria de la Guerra del Golfo en la Base Aérea del Cuerpo de Infantería de Marina de los Estados Unidos de El Toro, Santa Ana, en abril de 1991. Farocki admitió sentir envidia; deseó haber sido él quien hubiera retratado este ritual. Seis años más tarde, en Washington D.C., mientras miraba la manera en que la gente tocaba la pared de granito negra del Vietnam Memorial, decidió documentar a los peregrinos y devotos mientras identificaban los

nombres de familiares y amigos. Estos dos momentos fueron los puntos de arranque para *Transmisión* (*Transmission*, 2007), en la que el anhelo de las palmas de las manos y los trazados de las yemas de los dedos construyen un retrato de, a la vez, impermanencia y resistencia. Estos gestos táctiles forman un circuito de intercambio: los humanos le donan su capacidad de olvido al mineral, que la almacena por ellos; a cambio, los monumentos les conceden su constancia a los humanos, cada uno de los cuales es aliviado de la carga de la memoria y se alegra de llevarse consigo el consuelo de la piedra. El granito recordará.

H = *Headsets* [Cascos de realidad virtual]

Propuesta para un proyecto futuro



296

I = *Image Therapy* [Terapia de imágenes]

El ejército americano cree que la imagen y el sonido digitales tienen la capacidad de reclutar, entrenar y contribuir a la recuperación del soldado traumatizado por los campos de batalla iraquíes. Prueba de la fe de las Fuerzas Armadas Norteamericanas en el poder de la animación por computadora, la *Virtual Reality Immersion Therapy* [terapia de inmersión por realidad virtual], es realmente fácil de parodiar; el ejército, sin embargo, hace ya mucho que dejó de reírse; dedican todo su tiempo a convertir el poder afectivo de la animación digital en una terapia lista para ponerse a prueba sobre cuerpos dañados. ¿Pero cuándo, y por qué, perdieron las Fuerzas Armadas su fe en la imagen documental? El ejército ya no emprende travesías hacia el campo de batalla armado con sus cámaras; ya no usa tampoco las imágenes de

aquellos que aún producen tal material; en cambio, crea un Irak Virtual a partir de plantillas, cortesía de videojuegos como *Full Spectrum Warrior*. ¿Responde todo esto a que la animación provee un mejor registro de la guerra en el siglo XXI? Tal vez en este sentido: el cine alguna vez funcionó como el estándar para las imágenes; hoy, esa función la cumple la animación por computadora. El poder le pertenece a aquellos que pueden monopolizar este estándar; en tanto este poder de la animación le pertenece a la industria de los videojuegos, el ejército ahora representa las guerras con la fuerza, la espectacularidad y el movimiento de *Grand Theft Auto 5*. Quizás la compresión y la reducción de la abstracción tengan un impacto sobre el paciente, mucho más fuerte que el que cualquier realidad documentada, por mejor producida que esté, pueda tener jamás.

J = Juicio

Cuando no le gustan, Harun Farocki censura sus propias películas ya sea negándose a otorgar los permisos para su proyección o asegurándose de que no tengan subtítulos. Desde la perspectiva de aquellos que vemos sus películas, este comportamiento se siente un poco como una traición. ¿Por qué debería poder controlar qué películas ven la luz del día y cuáles no de acuerdo a razones innegociables? ¿Podríamos no tildar todo esto de un principio moralista, un principio que asesina películas solo para salvar al cineasta? Con este principio en mente, se vuelve posible imaginar una biografía de fracaso de Harun Farocki en tres partes.

297

Primera parte: *La división de los días* (1970) y *Un asunto que se entienda (15 veces)* (1971) hasta 1976, Harun Farocki y Hartmut Bitomsky se mantuvieron fieles al ideal del cinemarxismo como pedagogía alternativa. Quieren mostrarle al mundo lo que el cine debería ser pero el mundo les da la espalda. De 1971 a 1977, Farocki se las arregla para filmar una sola película exitosa: *El trabajo con imágenes* (1974).

Segunda parte: Según Farocki, solo Bresson, Straub y Huillet tuvieron éxito a la hora de formular un método de trabajo con actores que fuera capaz de suspender los efectos de realidad de la actuación. Al adoptar sus métodos, Farocki se vio obligado a pasar todo su tiempo diciéndole a los actores qué no hacer. Después de *Engañado* (*Betrogen*, 1985), abandona su sueño de trabajar con actores.

Tercera parte: Empezando por *Una imagen* (1983) y *Como se ve* (1986), Farocki encuentra modos de transformar negaciones en afirmaciones: "Nada de actores; nada de imágenes realizadas por mí; mejor citar cosas ya existentes y crear una nueva cualidad documental. Evitar las entrevistas con el sujeto-objeto del documental; dejarles toda la incomodidad de la complejidad a los idiotas de los que uno pretende distanciarse".⁷

298

K = *Kinship* [Afinidades]

Harun Farocki empezó a contribuir con la revista *Filmkritik* en 1972 y se unió a su comité editorial en 1974. *Filmkritik* funcionaba como una isla; las películas de Farocki no eran todo lo exitosas que él hubiera querido y la cooperativa de *Filmkritik* le ofrecía algo así como una familia. Unirse a la cooperativa implicaba volverse financieramente co-responsable de la publicación. A mediados de los setenta, el comité editorial con base en Berlín viajó a Múnich, en donde vivía la mayoría de sus miembros; para 1978, las reuniones editoriales se celebraban en Berlín. *Filmkritik* publicaba doce números al año, un cronograma demandante que obligaba a los doce o quince editores a contribuir regularmente con textos que a menudo eran más complejos ensayos que reseñas o críticas. El momento más alto de *Filmkritik* llegó a finales de la década del setenta, cuando la revista le dedicó un número entero

7. Nota de Harun Farocki a Antje Ehmman y Kodwo Eshun, agosto de 2008. Manuscrito sin paginación.

a *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y al trabajo de Peter Nestler.⁸ En ambos casos, la totalidad del equipo editorial berlinés miró y discutió todas las películas en conjunto; un autor en solitario o varios autores juntos luego escribirían un texto y, finalmente, ese texto sería discutido y reescrito colectivamente; el proceso continuó hasta que la edición especial estuvo completa. A principios de los ochenta, Manfred Blank, Farocki y Susanne Rockel viajaron cuatro veces a París para entrevistarse con realizadores, productores, guionistas, camarógrafos, actores, archivistas de cinematecas y dueños de salas de cine. El resultado de estos viajes no fueron solo textos sino también películas: *L'argent de Bresson* (Hartmut Bitomsky / Manfred Blank / Jürgen Ebert / Harun Farocki / Gaby Korner / Barbara Schlungbaum / Melanie Walz, 1983) y *Peter Lorre - Das doppelte Gesicht* (Harun Farocki / Felix Hoffmann, 1984). Aunque estas películas se hicieron con el propósito de generar fondos para sostener la revista, los esfuerzos fracasaron y *Filmkritik* se vio forzada a cerrar en 1984. Cuatro años más tarde, los ex editores todavía seguían pagando deudas; las películas *Georg K. Glaser: escritor y herrero* (Harun Farocki, 1988) y *París, la ciudad del cine* (Manfred Blank / Harun Farocki, 1988) se filmaron, de hecho, para intentar recuperar costos. Visto en retrospectiva, para mediados de los ochenta *Filmkritik* había alcanzado un callejón sin salida; los diez años del boom de la producción cinematográfica en Alemania no habían conseguido generar un entusiasmo equivalente respecto del discurso alrededor del cine; *Filmkritik* encontraba pocos directores y escritores dispuestos a unírsele en su búsqueda de un nuevo lenguaje crítico. Frente a esto, la respuesta del comité editorial fue exigirle aún más compromiso a sus colaboradores; echaban a gente como Wim Wenders porque

8. Peter Nestler es un documentalista alemán en su momento muy admirado por, entre otros, Farocki, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Después de *Von Griechenland* (1965), la televisión alemana no quiso pasar más sus películas por considerarlas demasiado radicales. Nestler partió entonces a Suecia, en donde trabajó en programas de televisión para niños y continuó con su producción fílmica.

solo escribía ocasionalmente y se transformaron en una secta cuyos estándares intimidaban al tipo de autores con los que hubieran necesitado contar. Leer *Filmkritik* hoy es percibir el valor de las estructuras de apoyo mutuo y las afinidades electivas. Los debates y las conversaciones obligaban a los editores y colaboradores a articular sus discusiones, clarificar sus gustos, afilar sus aversiones y formular sus posiciones mes a mes. Rodeado de una red de aliados —y especialmente porque esos aliados resultaban ser los mismos realizadores y teóricos sobre los que se escribía—, lo imaginario consiguió devenir real.

L = *Lehrstück* [Pieza didáctica]

300

Desde *Inmersión* (2009) hasta el episodio de dramatización policial de *Creía ver prisioneros* (2000); desde *La solicitud de empleo* (1997) hasta *Reorientación profesional* (1994); desde *¿Qué ocurre?* (1991) hasta *Vivir en la RFA* (1990) y *El entrenamiento* (1986), toda una serie de películas rastrea las prácticas empresariales de entrenamiento, perfeccionamiento y *role-play* que conforman la matriz de la lógica de la educación permanente en las sociedades de control contemporáneas. La terapia militar del siglo XXI y los juegos de roles de los cuadros directivos y la gerencia media de los ochenta y los noventa prácticamente no tuvieron memoria alguna de lo que le debían a piezas didácticas comunistas radicales como *The Decision* (1930), concebidas por Brecht a partir de los "dilemas ejemplares" que se desarrollaron al interior del movimiento obrero berlinés durante la década del veinte. Lo que más nos llama la atención: las piezas didácticas son indiferentes a la audiencia. Los que deberían aprender son los participantes, la audiencia es meramente un testigo. Son lo opuesto al teatro y el cine clásico que intenta educar, instruir o entretener a la audiencia. La pieza didáctica le da la espalda a la audiencia. Ser testigo de Harun Farocki siendo testigo de juegos de roles es equivalente a un *thriller* para aquellas personas aburridas de los *thrillers*.

M = Mímica

Cuando Farocki escribe sobre películas que no le gustan, hay una mímica cruel que no se cuida de guardar piedad alguna. Se mantiene todo lo cerca que puede de estas películas hasta que, oración por oración, su propio lenguaje se vuelve contra ellas y las deja expuestas, avergonzadas y huecas. Farocki le escribe cartas de odio al cine en el lenguaje del amor; la actitud es aquella de una mimesis sarcástica que afirma: cuando se trata de cine, uno nunca puede ser lo suficientemente cruel. *Videogramas de una revolución* (Harun Farocki / Andrei Ujica, 1992) y *Un día en la vida del consumidor final* (1993) operan como modos de una crítica que adopta la forma de su sujeto, como camaleones que responden a la música del montaje. Se enfrentan a las fuerzas del video y la publicidad en un combate de rivalidad mimética; en esta competencia entre medios de comunicación, el cine, gracias a sus poderes de montaje ciertamente superiores, siempre resulta vencedor.

301

N = Negociaciones

La presentación (1996) y *No sin riesgo* (2004) son cine directo que registra el elaborado drama del discurso corporativo en el despacho escenográfico de una reunión a puertas cerradas. El ritual empresarial se ofrece a la cámara como un cortejo formalizado entre oponentes con inversiones financieras en la mira. En *Yella* (Christian Petzold, 2007), la escena central es una lección básica de negociación ejecutiva. Uno de los bandos dirige sus transacciones utilizando pistas conductistas: un hombre se reclina con los brazos cruzados detrás de la cabeza y, con el gesto de relajación exagerada de un corredor de bolsa, le indica al otro hombre que debe interrumpir. Lo que ninguno de estos dos hombres sabe es que Yella y su jefe ya conocen las reglas de bluf del libre mercado y han preparado una respuesta que socava los planes de sus oponentes. La escena ofrece una percepción exquisita del guión oculto del poder-saber corporativo. Cuando uno se

da cuenta de que esta escena es una remake en versión ficción de una escena de *No sin riesgo* que fue guionada por Farocki en colaboración con Petzold, en ese mismo instante uno obtiene un placer inesperado que proviene del hecho de ya haber visto *No sin riesgo* y asumir que nadie más lo hizo. El privilegio de este saber ubica al espectador en un teatro de complicidad. Tal vez, esta complicidad pueda proveernos de un diagrama de poder en el que podamos experimentar, simultáneamente, una relación de superioridad respecto del resto de la gente que está sentada en el cine y una relación de solidaridad para con Yella. Una ecuación que genera una afinidad con la ficción y un compromiso con lo documental.

0 = *Operational Image* [Imagen operativa]

302 La trilogía *Ojo/Máquina* (2000-2003) analiza el nuevo régimen de la imagen operativa mientras rastrea, reconoce y persigue a sus blancos; propone una cinematografía de artefactos basada en imágenes no pensadas para ojos humanos que transforman al espectador doméstico en un técnico de guerra.

Un inventario de las imágenes técnicas en la obra de Harun Farocki incluiría:

- 01 Imágenes operativas
- 02 Imágenes protésicas
- 03 Imágenes de vigilancia
- 04 Imágenes de datos
- 05 Imágenes estadísticas
- 06 Imágenes gráficas

Uno puede hallar imágenes operativas en *Ojo/Máquina 1 — ///*, en donde las cámaras operan como funciones para el reconocimiento de patrones. En *Los creadores de los mundos de consumo* (2001), las cámaras se abren paso a través de pasillos de centros

comerciales desplegando un ejercicio de reconocimiento del terreno y relevamiento de datos. El título alemán de *Guerra a distancia* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003) puede ser traducido literalmente como *Reconocer y perseguir*, una secuela no-escrita de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault.

La segunda categoría visual que Harun Farocki despliega es la imagen protésica. Como su función tampoco es informar ni entretener o proporcionar placer estético, tiene el mismo estatus técnico que la imagen operativa. La diferencia radica en el hecho de que estas imágenes guardan un aire de peligro porque desempeñan funciones que son dañinas para los humanos. En *Contra-música* (2004) una cámara viaja a través de una cloaca. En *Ojo/Máquina*, una cámara médica se mueve sinuosamente dentro del cuerpo. En *Guerra a distancia*, aviones a control remoto mapean el territorio.

303

Una tercera categoría visual es la de la imagen de vigilancia. En *Contra-música*, por ejemplo, un hombre se sienta en el centro de un semicírculo de treinta monitores que muestran distintas perspectivas del sistema de subtes de Lille. En la pantalla número 12 de *Juego profundo* (*Deep Play*, 2007), cámaras de seguridad observan gente entrando y saliendo del Olympic Stadium de Berlín.

Una cuarta categoría visual es la de la imagen de datos. En *luego profundo*, el gráfico de barras de la primera pantalla calcula la velocidad promedio y la velocidad máxima de los jugadores durante un partido de fútbol. Esto podría ayudar al entrenador a determinar qué jugador debería ser reemplazado, mientras la pantalla número 8 representa esquemáticamente los pases sin mostrar a los jugadores.

Una quinta categoría visual es la de la imagen estadística. En *En formación* (2005) —una serie de diapositivas digitales hechas

por Scanner—, las tendencias históricas de la migración a través de las fronteras de la Alemania del siglo XX son representadas por artificio de los cambios en las imágenes pictogramáticas desarrolladas por Otto Neurath.

Finalmente, una sexta categoría visual es la de la imagen gráfica. En *Relatar (Erzählen, 1975)* son las imágenes de diagramas las que le dan un motor funcional a la narrativa. En *Entre dos guerras (1978)*, la imagen gráfica toma la forma de la ecuación química que el héroe dibuja en su pecho, la representación de bloques de madera que el personaje construye para entender la red de la industria del carbón y el acero y, por último, la toma desde arriba del diagrama de tiza que la niña traza con sus patines.

P = Paciencia

304

Si uno mira el mundo desde su ventana del primer piso durante un tiempo suficiente, al vez el mundo se le revele; esta revelación es la recompensa que uno obtiene por ese tiempo que ya no recuperará jamás. Claro que, también, quizás uno no gane nada por todo ese esfuerzo; esta apuesta, este riesgo, es lo que Farocki llama *El gusto de la vida (Der Geschmack des Lebens, 1979)*.

Q = *Quotations* [Citas]

Citar a Andrei Ujica en 1993: "El título de la película puede leerse como una paráfrasis de *Un día en la vida de Iván Denísovich (Aleksandr Solzhenitsyn, 1962)* hecha por Herbert Marcuse". *Un día en la vida de un consumidor final* emula el principio organizativo de esas publicidades televisivas que identifican a un producto con determinado momento del día. El principio de una vida vivida bajo las condiciones de un capitalismo entendido como "fábrica de sueños" se transforma en un principio de montaje que reorganiza la industrialización de la imaginación europea de posguerra transformándola en una película de

diversidad épica que grafica los apetitos y deseos de las audiencias de masas. Si, como afirmaba Richard Serra en 1972, los programas de televisión actúan como un sistema que conduce la atención de la gente hacia la publicidad, entonces, al construir una narrativa unificada a partir de las frecuencias y los ritmos de una sucesión ininterrumpida de publicidades, HF consigue revelar los modos en que la publicidad se alimenta de atención y a su vez retroalimenta los deseos de la gente. Construida a partir de miles de horas de comerciales, *Un día en la vida de un consumidor final* es el ornamento de masas y el éxito de taquilla situacionista definitivo, una obra diseñada para elevar y detonar, a un solo tiempo, el estudio cinematográfico de la realidad de la vida cotidiana.

R = *Robotic Hands* [Manos robóticas]

Propuesta para un proyecto futuro II



305

S = *Section, Cross* [Corte transversal]

¿Cómo retratar una vida en el día de una gran ciudad? Una respuesta podría ser: haciendo un corte transversal. Reunir un muestrario de espacio-tiempo implica reducir la complejidad a las imágenes clave que representen el día en la vida de la ciudad. En 1993, Thomas Schadt hizo una remake de *Berlín: La sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927). El intento de Schadt fue volver a montar las escenas de 1927 en 1993 como si nada hubiera ocurrido en los sesenta y siete años que habían pasado entre una y otra. Esta ahistoricidad ingenua motivó a Farocki a pensar en modos de representar el nuevo régi-

men de imágenes que hace visible a la ciudad contemporánea como muestra representativa. Este fue el punto de partida para *Contra-música* (*Counter-Music*, 2004).

T = *Timing*

Godard hizo *Sin aliento* (1960) cuando tenía veintinueve años; Harun Farocki ya tenía treinta y todavía no había hecho ni un solo largometraje. Completó *Entre dos guerras* (1978) cuando ya había cumplido treinta y cuatro años. Lentamente, comenzó a darse cuenta de que él no era, como había pensado, una persona precoz sino, en cambio, solo una promesa precoz que, por tanto, habría de madurar tardíamente. En atletismo, consiguió su salto más alto a los cuarenta y ocho años; tal vez fue un mejor jugador de fútbol a los cuarenta que a los treinta, porque compensaba la disminución de la energía con una mayor capacidad de atención.

306

U = *Unspoken Rules* [Leyes tácitas]

- 01 Nunca dejar que un actor actúe el despertarse.
- 02 Siempre valorar una película de ficción por sus cualidades documentales.
- 03 Si se muestra a alguien preparando la comida, siempre mostrarlo después lavando los platos.
- 04 Nunca usar *Fratres* de Arvo Pärt como banda sonora.
- 05 Nunca usar imágenes de los campos de exterminio sin datarlas con precisión.
- 06 Si uno es un hombre y escribe un guión con un personaje femenino, nunca olvidar que uno es un hombre.
- 07 Nunca olvidar mostrar lo que la cámara no puede filmar.
- 08 Nunca usar cámara lenta para lograr efectos poéticos.
- 09 Si hay un nuevo régimen de imágenes en el mundo, nunca olvidar mostrarlo.
- 10 Nunca hacer primerísimos primeros planos de caras hablando.
- 11 Siempre hacer listas.

V = *Visual Concepts as Search Images* [Conceptos visuales como imágenes de búsqueda]'

Harun Farocki explicó en varias ocasiones su fascinación por la investigación de motivos visuales. "Tenía la fantasía de que un cineasta miraría todas las tomas de puertas de fábrica existentes en la historia del cine —o al menos una selección representativa de ellas— antes de ir a filmar ese motivo al día siguiente."¹ Hasta hoy, tenemos siete entradas en este diccionario imaginario de expresiones fílmicas producidas por Farocki y/o Antje Ehmman:

- 01 *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1996)
- 02 *La expresión de las manos* (1997)
- 03 *Imágenes de prisión* (2000)
- 04 *Arquetipos de la historia cinematográfica I: Caminos* (*Kinogeschichtliche Archetypen I: Wege/Paths*, 2004)
- 05 *Arquetipos de la historia cinematográfica II: Reír — Llorar* (*Kinogeschichtliche Archetypen II: Lachen — Weinen*, 2006)
- 06 *Arquetipos de la historia cinematográfica III: movimiento interior, espejo, conexión, super-imágenes, ventanas* (*Kinogeschichtliche Archetypen III: Innere Bewegung, Spiegel, Verbindung, Uber-Bilder, Fenster*, 2006)
- 07 *Devorar o volar* (Antje Ehmman/Harun Farocki, 2008)

307

Una lista de sugerencias para entradas futuras podría incluir:

08 *Imágenes de reprogramación: Imágenes pensadas para desprogramar y reprogramar el nervio*

9. Las "imágenes de búsqueda" son imágenes que algunos predadores (los seres humanos incluidos) tienen la capacidad de formar (gracias a datos previos tales como el tipo de diseño del animal que buscan) *antes* de haber localizado efectivamente a su presa. [N. de la E.]

10. Harun Farocki, "Wie sollte man das nennen, was ich vermisse?", en *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, editado por Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich y Ute Holl, Berlin, 2003.

óptico tanto del personaje como del espectador. Estas incluirían: *The Ipcress File* (Sidney J. Furie, 1965), en la que Harry Palmer es sometido al proceso de "inducción de la psico-neurosis por reflejo condicionado bajo estrés"; *The Flicker* (Tony Conrad, 1966); *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), en la que Alex se somete al tratamiento Ludovico; *Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer, 1973), en la que Solly es hipnotizado por las imágenes y sonidos del paraíso terrenal perdido que se proyectan en la clínica de eutanasia; *Último testigo* (Alan J. Pakula, 1974), en la que Joe Frady es testigo del montaje de sexo y violencia de la Organización Parallax; y *Shutter Interface* (Paul Sharits, 1975).

09 Imágenes de sala de control de operaciones:

Imágenes de un grupo de trabajadores cuya tarea consiste en decodificar monitores de datos dispuestos en una serie de pantallas. Estas incluirían: *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1969), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *PhaseIV* (SZVL Bass, 1974), *War Games* (John Badham, 1983), *Contra-música* (Harun Farocki, 1996), *Contad* (Robert Zemeckis, 1997) y *En comparación* (Harun Farocki, 2009).

W = *Weapons* [Armas]

La poética del maoísmo trabaja a través de una serie de inversiones que revelan la sorprendente asimetría del poder. Como dijo una vez Godard, hacer una película política no es lo mismo que hacer películas políticamente. En 1967, Farocki literaliza la idea maoísta de que la cita es un arma convirtiendo una página del *Pequeño Libro Rojo* en un misil de papel que vuela contra el Shah de Irán gracias al combustible del montaje. En 1969, Alexander Kluge definió *Las palabras del presidente* (1967) como sigue: "Es como si uno pudiera reunir toda la energía del sol en una taza de café".¹¹

11. Según la carta de un alumno de Alexander Kluge a Harun Farocki.

X = XL

Las dimensiones de proyección son un índice de la actitud que se tiene tanto hacia la imagen como hacia uno mismo. Cuanto más grande es la proyección, más importante es la obra de arte y más presuntuoso es el artista. En algún lugar a medio camino entre los gigantescos espectáculos de video y las minúsculas imágenes de teléfono celular está la respuesta a la pregunta por la instalación: ¿cuál es la relación adecuada entre la imagen y el espacio y entre el espacio y el espectador? Según la calidad técnica de la imagen, Farocki le ha puesto un tope al tamaño de proyección de su obra en espacios artísticos: un máximo de 2,50 metros de ancho para *Comparación a través de un tercero* (2007) que fue filmada en 16 mm, y un máximo de 1,50 metros de ancho para las imágenes filmadas en video o capturadas a partir de computadoras o circuitos cerrados de televisión. Entre la tendencia al maximalismo y la tendencia al minimalismo, Harun Farocki debe haber resuelto esta cuestión de acuerdo a su propia satisfacción: ¿S o M; L o XL?

309

Y = *Youngster by Profession* [De profesión, joven]

Esta frase, derivada del término alemán "Berufsjugendlicher", indica la fidelidad de Farocki a una idea particular de juventud y, más específicamente, a los deportes de su juventud. Correr, nadar, jugar al fútbol, andar en bicicleta. Durante la década del sesenta, Harun Farocki tenía que practicar deportes en secreto para evitar que sus camaradas revolucionarios se burlaran de él. "Nunca confíen en un pensamiento que nació mientras se estaba sentado", dijo Nietzsche. Cuando las ideas no fluían durante la fase de edición, a Farocki le gustaba salir a correr e ir a nadar al Lago Schlachtensee, y fueron estas actividades las que ayudaron a dar a luz a su futura idea de montaje. Hoy, Farocki nada en el Lago Havemann y corre en el estadio de una escuela de su barrio.

Z = Zeitgeist

Retrospectivamente, es evidente que Farocki dio con el espíritu de los tiempos en *Fuego inextinguible* (1969) y, unos veinte años más tarde, en *Imágenes del mundo y epítafios de guerra* (1988). Cuando las hizo, sin embargo, ambas películas fueron precisamente producto de un deseo de evadir el *Zeitgeist* –desconfiar del guión de las creencias actuales siempre fue una ley para Farocki. Pero hay otra ley que prevalece por sobre el propio sistema de creencias personal: aun cuando uno no pretenda toparse con el *Zeitgeist*, el *Zeitgeist* puede, de todos modos, toparse con uno. Manteniéndose deliberadamente desfasado respecto del espíritu de los tiempos, Farocki esperaba eludirlo; en vez de eso, se encontró inadvertidamente a sí mismo representándolo.

FILMOGRAFIA DE HARUN FAROCKI *

PELÍCULAS

- Dos caminos* [*Zwei Wege*, 1966]
Todos son niños berlineses [*Jeder ein Berliner Kindl*, 1966]
El auxiliar de elecciones [*Der Wahlhelfer*, 1967]
Las palabras del presidente [*Die Worte des Vorsitzenden*, 1967]
Sus diarios [*Ihre Zeitungen*, 1968]
Navidad blanca [*White Christmas*, 1968]
Tres disparos contra Rudi [*Drei Schüsse auf Rudi*, 1968]
Sin título o: cine ambulante para estudiantes de ingeniería [*Ohne Titel oder: Wanderkino für Ingenieurstudenten*, 1968]
Instrucciones para quitarle el casco a un policía [*Anleitung. Polizisten den Helm abzureißen*, 1969]
Sin título o: Nixon visita Berlín [*Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin*, 1969]
Fuego inextinguible [*Nicht löschesbares Feuer*, 1969]
La división de todos los días [*Die Teilung aller Tage*, 1970]
Un asunto que se entiende (15 veces) [*Eine Sache, die sich versteht (15mal)*, 1971]
Recuerda que mañana es el primer día del resto de tu vida [*Remember Tomorrow is the First Day in the Rest of Your Life*, 1972]
El lenguaje de la revolución [*Die Sprache der Revolution*, 1972]
Calle sésamo [*Sesamstraße*, 1973]
Maquillaje [*Make-Up*, 1973]
El turno de Brunner [*Brunner ist dran*, 1973]

311

* En el siguiente listado, en los casos en los que las obras no hayan tenido estreno en países de habla hispana, la traducción es nuestra. (N. de la E.)

- Algún día me amarás. Sobre el sentido de las novelas de folletín* [Einmal wirst auch du mich lieben. Über die Bedeutung von Hefiromanen, 1973]
- El problema con las imágenes* [Der Ärger mit den Bildern, 1973]
- Conductores de televisión* [Moderatoren im Fernsehen, 1974]
- Sobre "Trabajo ocasional de una esclava"* [Über "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin", 1974]
- Pintor de afiches* [Plakatmaler, 1974]
- El trabajo con imágenes* [Die Arbeit mit Bildern, 1974]
- Sobre "Canción de Ceylán" de Basil Wrighth* [Über "Song of Ceylon" von Basil Wright, 1975]
- Relatar* [Erzählen, 1975]
- La batalla. Escenas de Alemania* [Die Schlacht. Szenen aus Deutschland, 1976]
- Historias para ir a dormir 1-5* [Einschlafgeschichten 1-5, 1977]
- Sarah Schumann pinta un cuadro* [Sarah Schumann malt ein Bild, 1977]
- Un cuadro de Sarah Schumann* [Ein Bild von Sarah Schumann, 1978]
- Entre dos guerras* [Zwischen zwei Kriegen, 1978]
- Viviendas 1-2* [Häuser 1-2, 1978]
- Historias para ir a dormir 1-3 / Historias de gatos* [Einschlafgeschichten 1-3 / Katzengeschichten, 1978]
- Industria y fotografía* [Industrie und Fotografie, 1979]
- Anna y Lara: imitación y parodia de la televisión* [Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach, 1979]
- Single. La producción de un disco* [Single. Eine Schallplatte wird produziert, 1979]
- El gusto de la vida* [Der Geschmack des Lebens, 1979]
- Una presentación: Peter Weiss* [Zur Ansicht: Peter Weiss, 1979]
- Paisaje urbano* [Stadtbild, 1981]
- Frente a nuestros ojos-Vietnam* [Etwas wird sichtbar, 1982]
- Cortometrajes de Peter Weiss. Presentados por Harun Farocki* [Kurzfilme von Peter Weiss. Vorge stellt von Harun Farocki, 1982]
- Una imagen* [Ein Bild, 1983]
- Jean-Marie Straub y Danièle Huillet trabajando en una película sobre "América" de Franz Kafka* [Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment "Amerika", 1983]
- Entrevista a Heiner Müller* [Interview: Heiner Müller, 1983]
- "L'argent" de Bresson* ["L'Argent" von Bresson, 1983]
- Las dos caras de Peter Lorre* [Peter Lorre - Das doppelte Gesicht, 1984]
- Engañado* [Betrogen, 1985]
- Recomendación: "Té en el harén de Arquímedes"* [Filmtip: "Tee im Harem des Archimedes", 1985]
- Libros de cine* [Filmbücher, 1986]
- Como se ve* [Wie man sieht, 1986]

Palabras impactantes – imágenes impactantes. Entrevista con Vilém Flusser
 [Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser, 1986]
Recomendación: Kuhle Wampe (¿a quién pertenece el mundo?) [Filmtip: Kuhle
 Wampe, 1986]
El entrenamiento [Die Schulung, 1987]
Guerra de imágenes [Bilderkrieg, 1987]
Recomendación: La muerte de Empédocles [Filmtip: "Der Tod des Empedokles", 1987]
La gente detenida avanza por las calles [Die Menschen stehen vorwärts in den
 Straßen, 1987]
Imágenes del mundo y epitafios de guerra [Bilder der Welt und Inschrift des
 Krieges, 1988]
Georg K. Glaser: escritor y herrero [Georg K. Glaser - Schriftsteller und Schmied, 1988]
París, la ciudad del cine [Kinostadt Paris, 1988]
Prestigio y ventas o: ¿cómo representar un zapato? [Image und Umsatz oder: Wie
 kann man einen Schuh darstellen?, 1989]
Vivir en la RFA [Leben – BRD, 1990]
¿Qué ocurre? [Was ist los?, 1991]
Videogramas de una revolución [Videogramme einer Revolution, 1992]
Cámara y realidad [Kamera und Wirklichkeit, 1992]
Un día en la vida del consumidor final [Ein Tag im Leben der Endverbraucher, 1993]
Reorientación profesional [Die Umschulung, 1994]
El rol dominante [Die führende Rolle, 1994]
Trabajadores saliendo de la fábrica [Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995]
Los ayudantes de cocina [Die Küchenhilfen, 1996]
La presentación [Der Auftritt, 1996]
El teatro de la reorientación profesional [Theater der Umschulung, 1996]
El publicista [Der Werbemensch, 1996]
Naturaleza muerta [Stilleben, 1997]
El mensaje publicitario [Die Werbebotschaft, 1997]
La expresión de las manos [Der Ausdruck der Hände, 1997]
La solicitud de empleo [Die Bewerbung, 1997]
El director de finanzas [Der Finanzchef, 1998]
Palabras y juegos [Wörter und Spiele, 1998]
Imágenes de prisión [Gefängnisbilder, 2000]
Los creadores de los mundos de consumo [Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2001]
Reconocer y perseguir [Erkennen und verfolgen, 2003]
No sin riesgo [Nicht ohne Risiko, 2004]
Respiro [Aufschub, 2007]
En comparación [Zum Vergleich, 2009]
Un nuevo producto [Ein neues Produkt, 2012]

VIDEOINSTALACIONES

- Intersección* [Schmittstelle, 1995]
Creía ver prisioneros [Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2000]
Video musical [Music Video, 2000]
Ojo/Máquina I [Auge / Maschine, 2000]
Ojo/Máquina II [Auge / Maschine, 2002]
Ojo/Máquina III [Auge / Maschine, 2003]
Contra-música [Gegen-Musik, 2004]
Tres montajes [Drei Montagen, 2005]
En formación [Aufstellung, 2005]
Una salida [Ausweg, 2005]
Estaciones de sonido [Hörstationen, 2006]
Sobre la construcción del cine de Griffith [Zur Bauweise des Films bei Griffith, 2006]
Trabajadores saliendo de la fábrica - diez décadas [Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten, 2006]
Doblaje [Synchronisation, 2006]
Comparación a través de un tercero [Vergleich über ein Drittes, 2007]
Juego profundo [Deep Play, 2007]
Transmisión [Übertragung, 2007]
Devorar o volar [Fressen oder Fliegen, 2008]
Juegos serios I: Watson derrotado [Ernstes Spiele I: Watson ist hin, 2010]
Juegos serios II: Tres muertos [Ernstes Spiele II: Dreitot, 2010]
Juegos serios III: Inmersión [Ernstes Spiele III: Immersion, 2010]
Juegos serios IV: Un sol sin sombras [Ernstes Spiele IV: Eine Sonne ohne Schatten, 2010]
La plata y la cruz [Das Silber und das Kreuz, 2010]
Traspaso: variaciones sobre el Opus 1, por Tomas Schmit [Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit, 2010]
Metáforas de guerra. ¿Dónde está el Elbe 14? Recuerdo, conexión, miradas y el por qué de la guerra [Tropen des Krieges, Achtung, wo ist Elbe 14? Souvenir, Verbindung, Blicke, Wozu Krieg?, 2011]
Paralelo [Parallel, 2012]



ÍNDICE

7 NOTA A LA EDICIÓN
Por Inge Stache y Ezequiel Yanco

PRÓLOGO

13 Cómo abrir los ojos,
por Georges Didi-Huberman

LOS COMIENZOS

39 Aprender lo elemental

61 *Filmkritik*

65 Una diva con anteojos

ACERCA DE LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES Y LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO

- 79 Qué es un estudio de edición
- 83 Plano-Contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico
- 99 Bresson: un estilista
- 107 Un corte o la venganza de la televisión
- 111 Influencia cruzada / Montaje blando
- 121 Preguntas difíciles
- 125 Temas y fragmentos
- 129 El reinado de la música
- 133 Mostrar a las víctimas
- 147 La guerra siempre encuentra una salida
- 161 Diario de guerra

APUNTES SOBRE PELÍCULAS Y VIDEOINSTALACIONES

- 177 La realidad tendría que comenzar
- 193 Trabajadores saliendo de la fábrica
- 203 Miradas que controlan
- 213 Plano Americano. Notas acerca de una película sobre centros comerciales
- 221 Inmersión
- 227 Construcción: película y exposición de material audiovisual

APÉNDICE

- 233 Trailers biográficos
- 281 Negarse a una producción manifiesta
de significado, *diálogo entre H. Farocki e I. Stache*
- 291 De la A a la Z, *por Antje Ehmman y Kodwo Eshun*
- 311 Filmografía y videoinstalaciones