



Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra

Alejandro Cock Peláez

Profesor
Facultad de Comunicaciones
Universidad de Antioquia
Fotogramas tomados de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Harun Farocki, 1988) es un filme que ha cobrado día a día más interés, lo cual en verdad no quiere decir tanto que en su momento lo haya tenido menos, sino que pasó desapercibida, o valga decir: que pocos advirtieron la crucial implicación que vibraba en su interior. Unos años después, cuando Estados Unidos ataca a Irak y Sadam Husein engaña al ejército norteamericano con trampas (objetivos militares falseados, tanques de guerra de hule, etc.), lo que la propia película de Farocki demostraba eran trucos de muy vieja data y, revelaba, sobre todo, la pertinencia de la visión del cineasta sobre cuanto suponen el cine y el espectáculo social, que apareja como instrumentos y sistema de control no solo muy útiles en la guerra, sino, más que nada, ya indispensables, inseparables de todas las formas existentes de planeación social, de organización, combate y resistencia.

Sin embargo, Farocki, para entonces, llevaba veinte años haciendo cine. Su método de producción lo hacía un autor que a la vez dificultaba y garantizaba el contacto con su público, por medio de una estrategia muy consciente, designada por él mismo como *Verbundsystem* (“sistema de compuesto”, o de “aleación”), término que Farocki emplea como derivado metafórico, y un tanto irónico, del proceso de aleación en la creación industrial del acero, con profundas y diversas connotaciones. [...] Es decir, Farocki no se afana en conseguir un gran público para sus trabajos más comprometidos o serios, aquellos, en cualquier caso, en los que, justo porque él sabe que son mucho más críticos, y que necesitan de mayor rigor que los ritmos televisivos o industriales, pretende avanzar sin presiones de ninguna índole. Pero, al mismo tiempo, todo lo que normalmente interrumpiría la realización inmediata de sus proyectos personales “se alía” a ellos, y desde luego que también el trabajo más sesudo que un tiempo dilatado posibilita es otro de los factores que permite a las películas trascender en el tiempo, hasta un nivel en el que su obra ha llegado a ocupar un sitio de preeminencia en el entendimiento de procesos hasta hace poco inadvertidos. [...] Como suele suceder con autores del corte radical de Farocki, llegado casi —pero nada inocentemente— a un punto coyuntural, su visión encuentra un ámbito temático, un conjunto de objetos, tiempos y espacios que resultan especialmente sensibles ante su

visión, su estilo y su método, o que se prestan solícitamente para ser desmontados, “desvestidos” en sus más íntimos e insospechados aspectos, pero que, como una reacción atípica, extraordinaria, de un amante de muchos años, de pronto nos sorprenden con algo antes inadvertido, aunque pasaba siempre frente a nuestros ojos. En este caso, *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* llegó, como se ha dicho, a dar no uno, sino múltiples giros de tuerca. Por un lado, revistió la frase “Yo hago películas contra el cine y la televisión” de nuevos significados. Por otro, permitió y sigue permitiendo que sociólogos, lingüistas y juristas digan, más comprensiblemente, si uno conoce los referentes, que Farocki viene a ser el subtexto o la trama subcutánea de las visiones más avanzadas y críticas de la posmodernidad, del panóptico de Foucault al virtual/actual de Deleuze, pasando por Paul Virilio y su obra *La máquina de visión*.

[...] La ambigüedad de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* es parte central de su contundencia. Esa frase tan explícita del final, en la que la propia mano de Farocki escribe “bloquear los accesos”, se convierte en una invitación y una persuasión, de manera que llega a remover las seguridades del espectador porque su sensibilidad ha sido “trabajada” en diversos niveles, algunos inconscientes, por medio de figuras retóricas casi imperceptibles y, en un primer momento, inexplicables. La frase, el gesto de Farocki mientras escribe (marcando su propia inscripción sobre una foto de la que hemos visto y oído interpretaciones de complejidad perturbadora), vienen a ser un golpe definitivo, un agujonazo después de habernos conducido a parajes sociales, a escenarios de dominio pasmosos, contrarios a cuanto imaginamos o a cuanto la buena fe nos quisiera hacer creer, pero ante los que, justamente, se nos plantea una acción determinante, a partir de los contrastes entre imágenes negadas u ocultas e imágenes adormecedoras, o sea, entre realidades comprometedoras y realidades de alienación.

[...] El sonido de la película está basado principalmente en el sonido ambiente que acompaña las imágenes —gran parte de él, proveniente de máquinas o espacios industriales o deshumanizados— o bien, basado en el silencio. Un silencio que solo es interrumpido por la locución o por un piano entrecortado que aparece en unos muy pocos fragmentos de la película generando cierto énfasis, pero también extrañamiento, sobre todo en los créditos de inicio y final, donde se vuelve casi molesto, reiterando la sensación de molestia que deja la conclusión. Este ascetismo estético, que no por ello deja de ser muy complejo a la hora de realizar el montaje, lo es aún más en la imagen, que se compone principalmente de cuadros estáticos, composiciones casi siempre fragmentarias que, unidas entre sí y con una gran cantidad de fotos e ilustraciones de diversa índole, conforman un discurso en red en el que imágenes y sonidos, aunque sean propios, siempre tienen el carácter del archivo.

La exigencia de volver a ver la cinta se hace ineludible. Farocki ha contado cómo, dentro de su *Verbundsystem* o “Sistema de compuesto” o “de aleación”, decidió hacer un cine en el que las asociaciones mentales fueran parentorias;

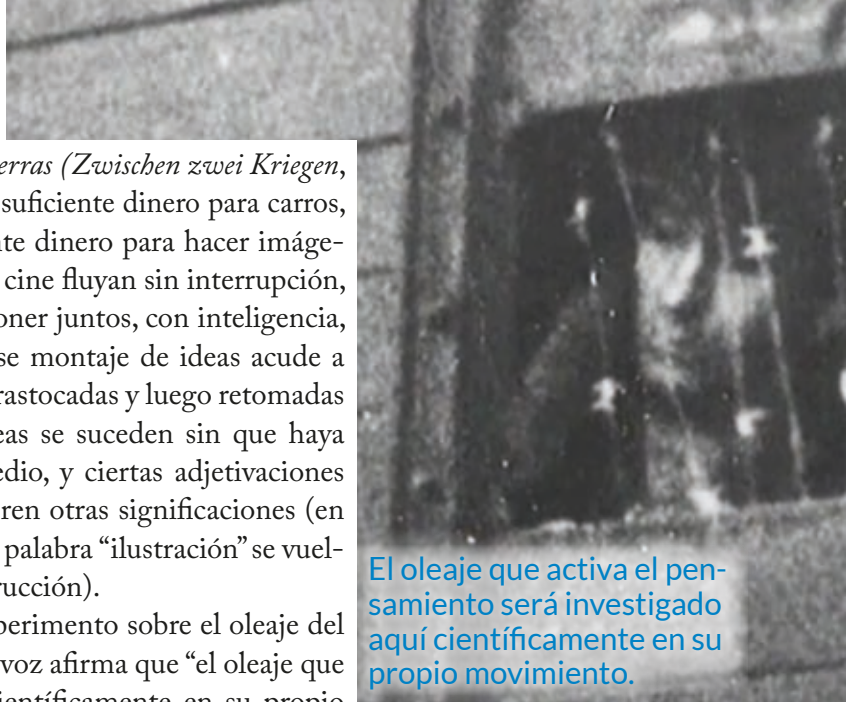


Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad, 2019. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones.

un requisito para el espectador. En *Entre dos guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1977), él mismo declara: “Cuando uno no tiene suficiente dinero para carros, rodaje, bellos vestidos; cuando no tiene suficiente dinero para hacer imágenes en las que el tiempo de la cinta y la vida del cine fluyan sin interrupción, entonces uno tiene que poner su esfuerzo en poner juntos, con inteligencia, elementos separados: un montaje de ideas”. Ese montaje de ideas acude a metáforas insólitas, a un juego de expectativas trastocadas y luego retomadas tácita y venenosamente. Muchas veces, las ideas se suceden sin que haya conectores verbales o audiovisuales de por medio, y ciertas adjetivaciones e ilustraciones se reiteran con giros que adquieren otras significaciones (en *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*, la palabra “ilustración” se vuelve un motivo de continua y progresiva deconstrucción).

La película se inicia con imágenes de un experimento sobre el oleaje del mar y las mareas, en el puerto de Hannover. La voz afirma que “el oleaje que activa el pensamiento será investigado aquí científicamente en su propio movimiento”. Y esta será la metáfora que moverá a toda la película en un ir y venir, como el oleaje, como el pensamiento. Pero inmediatamente después se nos dice que el filme indagará sobre el movimiento del agua, informándonos que “sobre el movimiento del agua se ha investigado mucho menos que sobre el movimiento de la luz”. A continuación, sin previo aviso, la primera exposición sobre las acepciones del concepto de ilustración (*Aufklärung*) nos relata el origen de la fotometría. La relación es clara, pero en verdad imperceptible, por lo no avisada y sutil (en últimas, tampoco es clara, pero jamás es oscura): veremos un filme sobre el movimiento del agua, pero hay una desviación que nos habla de los estudios sobre el movimiento de la luz. El modelo de barco cuya quilla rompe el agua artificialmente (es el agua la que da en él) es asimilado a la ilustración como dispositivo de estudio del movimiento de la luz. La ilustración empieza a estudiarse como método de estudio, como forma intencionada, no desmotivada, de diseccionar leyes de la realidad. La mirada que reemplaza la realidad, o que la puede estudiar de manera distante, como los preceptos del movimiento de la Ilustración, del positivismo, del propio cine de observación, del que Farocki claramente se desmarca. A lo largo del filme, y especialmente al final, el estudio del agua resonará de diversas, inasibles y asombrosas maneras, todas metafóricas (por ejemplo: la sociedad se mueve según impulsos profundos pero manipulables o, como ha sugerido Alter, el agua puede ser una fuente de energía alternativa a la energía nuclear).

La imagen de las olas abre y cierra el documental, pero aparece otro par de veces en puntos de giro clave de la argumentación, como cuando la voz nos dice que los campos de concentración eran laboratorios humanos o que nadie se dio cuenta de las fotos tomadas a los campos, como en un libro de Dios. Se trata de una repetición que enfatiza sobre la crítica fundamental que cierra el círculo argumentativo magistralmente. Pero no solo esta imagen es recurrente. Como en gran parte de los documentales analizados, las figuras de repetición son unas de las más utilizadas. Las imágenes de arquitectura y



El oleaje que activa el pensamiento será investigado aquí científicamente en su propio movimiento.

mediciones, de ilustraciones, de máquinas de dibujo técnico, de simuladores de vuelo, de lectura de imágenes aéreas, de los campos de concentración, de mujeres colonizadas se repiten todo el tiempo, al igual que varios de los textos. Sin embargo, más allá del énfasis característico de esta figura que puede estar muy ligada a lo estilístico, aquí se busca la relectura, la deconstrucción, el juego de posiciones entre las imágenes y las palabras para que estas sean leídas siempre de maneras diferentes. Pero también se podría interpretar dicha repetición en un nivel metafórico, en el que la serialidad de rostros, de bombas y bombardeos remite a la deshumanización: “más imágenes sobre el mundo de las que los soldados pueden analizar”.

Otro motivo recurrente es la imagen de un ojo (y luego su rostro) femenino que es maquillado. De nuevo, es inevitable afirmar, y aconsejar, que es mejor y casi obligatorio ver la película dos veces para “aprender a leerla”, y que lo más probable es que las conclusiones o interpretaciones más pertinentes que el espectador pueda hacer sobre ella surgirán luego, en otro momento, en el recuerdo. Aquí es imposible no pensar en la relación del ojo con la ilustración, con el hecho de ver, pero, al mismo tiempo, es inquietante lo que sucede: el hecho de que a los párpados se les aplique sombra, de que una pinza les ponga pestañas postizas, y de que luego a ese rostro femenino se le quite el maquillaje, con toda la sensación que se tiene de que, de todos modos, estamos más frente a una impersonal cabeza de maniquí que frente a alguien, pueden advertirse como un doblez, como algo más que ilustración, y como un significado evidenciado en sí mismo. Esto ocurre cuando nos percatamos de que la deconstrucción del concepto de ilustración demuestra todo lo que este implica como instrumento para la imposición del poder, que mira por medio de maquillajes y máscaras que el sistema coercitivo aplica a sus ojos (en especial los ideales de la organización y el conocimiento puros o abstractos).

La complejidad del discurso de Farocki se centra más que en el uso de figuras estilísticas, en el uso de tropos como las mencionadas metáforas, pero también constantemente utiliza sinécdoques que fragmentan la realidad designando la parte por el todo (fotografía por edificio, identidad o planos aéreos por guerra, etc.), y aún más operaciones metonímicas en las que se designa una cosa con el nombre de otra a partir de una relación de causa-efecto, pero dicha relación es casi siempre atravesada por la ironía y la paradoja. Así encuentra relaciones causales entre las ondas, la luz, la ilustración, la medición, la identidad, la planeación, la simulación, la máquina, la destrucción y finalmente, la indiferencia, la pasividad o el cinismo. Relaciones basadas en el contrasentido, el equívoco y la contradicción propios de la paradoja, que estructuran la argumentación ensayística de Farocki de maneras insospechadas y que van causando en cada giro causal que da el autor, una revelación, un choque epistémico tan potente que lo verosímil y lo absurdo se presentan con apariencia de realidad. Y precisamente al descubrir que no solo se trata de apariencias, sino de una cruda realidad, es lo que le otorga a la película un espíritu irónico y a la vez muy combativo.





Con estrategias convincentes por su frialdad, Harun Farocki avanza en una argumentación que nos prepara para recibir su arenga final como una conclusión, si acaso no necesaria, al menos sí coherente, y no por una lógica previsible del sentimiento, o ideológica, sino de un criterio más fino, un criterio que, incluso, en su manifestación más precisa, la cinta construye. El llamado a bloquear el acceso a las centrales nucleares descubre las bases de su afirmación en una moral de la verdad, en un escándalo ante el ocultamiento, pero no por sospechas, sino por la mano de Farocki que primero ha mostrado (sobre una imagen fotográfica que sin darse cuenta captó) cuán cerca estaba la industria de Auschwitz, y que luego se ha repetido, enfatizando esto como algo no inocente, sino previsto en un tejido social, en un entramado molecular, un compuesto que, al hacerse visible, no solo puede —sino que debe— suscitar, por igual, la rebelión.

Las figuras que emplea Farocki no son gratuitas, en suma, pero no porque sean funcionales en el sistema retórico del texto, sino porque proyectan un efecto que habría de verificarse en el exterior, o, es decir: no porque pretendan convencernos “de él”, sino “con él”. Buscan la movilización del criterio y especialmente la agitación social, porque Farocki supone o sabe que al mostrar las dinámicas sociales en una faceta insospechada, o simplemente al revelar que son construidas, entre otras cosas, por la imagen y el uso que se hace de sus lecturas, las podría movilizar en un sentido opuesto, digno de una ética que se asume tácitamente, pero en contra del engaño y de un oportunismo ejemplificado en el uso de cuerpos, información y recursos de toda índole para la guerra.

Se genera una lógica que incluye al espectador, una lógica asociativa muy afín al montaje de ideas, pero en la que el discurso interior postulado por Eijenbaum se ve sacudido, impulsado hacia el activismo porque al final se interpela directamente a quien mira, según una construcción que incluso, en el colofón, trastoca el significado de la palabra imagen y de los elementos que la constituyen, lo que da pie a una nueva forma de asumir el discurso retórico en la que ese discurso estaría compuesto por realidades cifradas previas que podrían trasformarlo en una imagen más independiente y feroz, más libre y “humana”, solo porque daría cuenta de la sublevación.

Lo cifrado se vuelve esencial, y proviene de la lectura profunda del tema que hace Farocki. Hay un prólogo metafórico y una estructura explicativa que examina las acepciones del término “*ilustración*” y diversas implicaciones filosóficas e históricas, acompañadas de ejemplos (ilustraciones), y separadas por nuevas imágenes metafóricas (que también ilustran esas implicaciones, al modo de analogías más profundas y generales, vinculadas a conceptos como superficie, orden y conocimiento). Así, luego de la presentación (prólogo) del filme como exploración en el movimiento de las aguas, la primera noción (entre varias) de *Aufklärung*, emparentada con las artes —y más relacionada con el frecuente estudio del movimiento de la luz—, detalla la historia de la creación de la fotometría a partir de las posibilidades de usar la fotografía eliminando riesgos innecesarios. La fotografía se muestra aquí

como antítesis u opuesto del peligro. Inmediatamente vemos los ejemplos e implicaciones del uso de la fotografía para la información e implantación del poder, en el caso de un grupo de fotos que tomó a muchas mujeres un soldado francés en Argelia. En medio de todo ello, un ojo siendo maquillado nos sugiere que la “mirada” (en su gesto indagador) puede ser fabricada, o que la cámara esconde su poder y, por eso, sus verdaderas intenciones y alcances.

Puede pensarse que Farocki llega a lo que Eisenstein soñó como “montaje intelectual”, y también a lo que Vertov hubiera deseado como posible movilización social suscitada por el potencial crítico o revolucionario de la imagen. Elsaesser ha relacionado a Farocki con la escuela del montaje soviético, pero reconociendo que este cineasta obra una amalgama que —de nuevo, al modo de aleación o compuesto, *Verbundsystem*— refuerza métodos que eran primordialmente ejercicios o posibilidades abstractas, teóricas. Sobre todo, Farocki llegaría a afirmar, en este campo específico, la idea de Eisenstein de que el montaje intelectual constituía un reino “por explorar”, y, de hecho, según su modo de ver las cosas, el más interesante y pertinente de ser investigado.

Ahora bien, no ha sido necesario seguir al pie de la letra las consignas de Farocki al final de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* (que, además, por lo decididas y explícitas, podían ser fácilmente neutralizadas por el poder). Los hechos han demostrado, si bien de maneras indescriptiblemente diversas y muchas veces contradictorias o paradójicas, que la contrainformación actúa con los mismos métodos y puede desembocar en desmanes autoritarios y falseamientos equivalentes a los del sistema y el poder establecidos. La cinta sería la constatación de varios niveles externos a la película que la arman y luego rearman como verificación permanente y a veces irónica de sus postulados y axiomas.

Por un lado, el discurso interno, por otro la realidad y sus códigos, son esos ejes extratextuales con los que se engancha el texto retórico de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*. No es posible pensar el acomodo estructural de la cinta sin tener en cuenta la consideración que se ha tenido de aquellos en su diseño. Y al decir “ejes extratextuales”, suponemos que ambos corresponden a momentos no solo simultáneos sino anteriores y posteriores al visionado, pero desde luego el discurso interno tiene una función más marcada en todo lo que suceda posteriormente, como si el filme alentara un criterio que se apartara de los lugares comunes y, justamente, del diseño vertical que impone el poder. Pero solo hasta aquí llega la verificación que aportan esos ejes a la idea implícita del mundo como un orden cerrado de vigilancia y castigo, especialmente porque las metáforas de la cinta —el maquillaje, el estudio del movimiento del mar— poseen una cualidad imaginativa que no se trata de imponer o, al menos, es idea de alguien atrevido e indirecto. En últimas, el ejemplo del uso de notas cifradas por parte de unos prisioneros para sabotear el exterminio judío, al decir que “unas cifras condujeron a una imagen” (la del campo de concentración atacado) hace énfasis en lo extratextual: en el uso de los códigos, o sea, en aprender no solo a ver, sino a leer las imágenes, quitar su monopolio al poder, lo que no valida

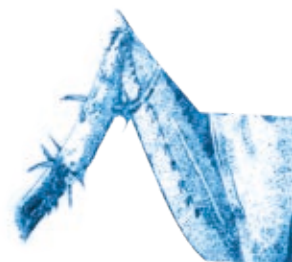
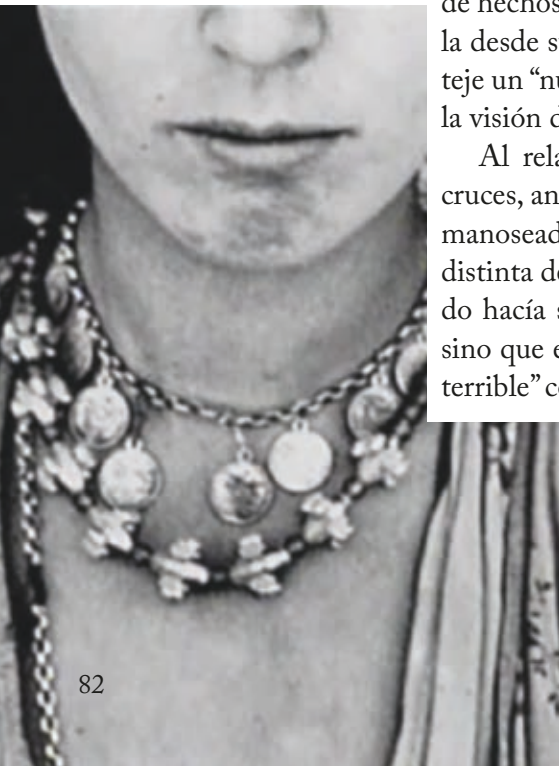
Un ojo siendo maquillado nos sugiere que la “mirada” puede ser fabricada.

necesariamente las razones de que se le ataque, sino el mero hecho de hacerlo.

Las palabras del filósofo pacifista Günther Anders en 1983, ante la inminente instalación de un mayor armamento nuclear en Alemania federal, palabras citadas poco antes del final de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*, son desde luego una influencia de primer orden en la búsqueda o motivo central de la película de Farocki. “La realidad debe comenzar”, dijo Anders, y son términos que pueden remitir a lo que, desde un bando opuesto, otro pensador, el francés Jean-François Revel, llamaría diez años después, en un texto polémico, pero muy afín a cuanto pretendía decir Anders, “el conocimiento inútil”. La frase “la realidad debe comenzar”, apuntaba a la compensación de un hecho anterior casi en medio siglo; compensación tardía y tal vez ilusoria, pero que pretendía ser más bien como un acto de contrapeso en el tiempo contra la barbarie, con consecuencias nuevas, y desde luego contrarias, a aquel hecho primigenio. Se trata de una “no-acción”, en términos de Anders: cuando los Aliados supieron la verdad sobre los campos de exterminio nazis, y no hicieron nada, en privilegio de una victoria total en la guerra, como puntualiza Farocki, y no de lo que serían “acciones aisladas”.

Así pues, *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* surge del llamado a la insurrección de Anders como respuesta a informaciones ante las cuales no deberíamos permanecer indiferentes, y el filme encuentra su estructura, para suscitar tal llamado en la contemporaneidad, a partir del tránsito, cuatro décadas atrás, entre la información sobre la carnicería de los campos de concentración, aportada por dos fugitivos, pero ignorada o menospreciada por los Aliados, y una foto un poco posterior de un campo destruido por varios prisioneros que planearon su ataque con códigos cifrados y que, luego de llevarlo a cabo con éxito, perdieron la vida. Pero ese tránsito temporal, en términos prácticos, no es sino la estructura de ese filme específico: una sugerencia, un vínculo mental entre hechos quizá afines, y sin duda no del todo inconexos, pero sí muy lejanos y, a fin de cuentas, dispersos entre un cúmulo de hechos igualmente dispersos. En otras palabras, lo que mueve a la película desde su concepción hasta sus proyecciones actuales, es que su estructura teje un “nuevo pasado”, o un “pasado regenerado”, quizá de la manera en que la visión de Farocki cambió al investigar la “no-acción” que relataba Anders.

Al relacionar dos hechos independientes por medio de innumerables cruces, antecedentes insólitos y situaciones intermedias, muchas puramente manoseadas, como la mujer maquillada, Farocki no solo trasmite una visión distinta de las cosas (visión que con seguridad apenas vino a reafirmar cuando hacía su trabajo pero que antes intuía o para la que estaba preparado), sino que el tejido de su reflexión cumple un papel de “luz terrible”, esa “luz terrible” con que Harold Bloom ha descrito lo canónico al referirse a autores



como Kafka o Beckett, o a los atributos que prodiga el genio intelectual. El tránsito, la conexión entre la información inútil o inutilizada sobre una injusticia alevosa, y una foto de sublevación legítima y, sin embargo, marginalizada por sus propios defensores públicos, es algo objetivo, una relación real, pero no es impersonal: necesita ser percibida y, aún más, requiere de ser interpretada con una rúbrica personal —la mano que escribe una frase sobre la foto del campo de concentración, la mano de Farocki—, porque esa foto de Auschwitz no dice nada de lo que esconde, de lo que es, ya sea que nos muestre, con una mancha, un Auschwitz intacto, o ya sea que nos lo muestre alterado. Una mano ajena debe rasgar el velo.

Sin embargo, al mismo tiempo, son esas imágenes, y es la consideración de su diferencia, de la relación de sus contenidos o incluso de sus meras formas, lo que se vuelve una prueba suficiente para que “la realidad comience”. La relación política con la imagen se revela fundamental, y no es óbice que esto nos hable de una postura que se toma desde lo personal. Farocki no condena la instrumentalización de la imagen, condena algunas cualidades que adopta esa instrumentalización, y exalta otras, que no habrían emergido aún. De hecho, como la imagen misma no se puede entender como muestra inapelable de la realidad, algo que “bastaría ver”, sino como una indagación y una lectura (ejemplo claro es que las imágenes aéreas hay que saberlas interpretar), el llamado directo es a entender que las imágenes no solo se ven, sino que se leen, y luego a aprenderlas a leer en dos momentos porque, desde luego, ellas nos dicen algo.

Un instante cegador de la luz terrible que atraviesa *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* sucede al indicarnos la locución que cuando se captó aquella primera foto de Auschwitz, ni los nazis ni las víctimas supieron que estaban siendo fotografiados, ni los aviadores espías se dieron cuenta de que además de su objetivo, estaban fotografiando una cámara de gas, una fila de prisioneros, unas barracas de hacinamiento inhumano. “Como en un libro de Dios”, dice la voz escalofriantemente. Al ver la foto, no percibir esos datos puede ser fruto de una dificultad propia de la imagen, extremada apenas por la perspectiva aérea, pero ciertamente característica de toda fotografía, tal como nos lo recuerdan los relatos de Flaherty de cuando mostró cine por primera vez a los esquimales con imágenes familiares para ellos y que, sin embargo, no “entendían”. Eso nos dice que mirar correctamente la imagen es descubrir lo que hay en ella. Pero, además, percibir lo que sucede y no ser consecuente sería otra forma de “no ver”. *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* es una muestra de que al menos debemos hacer el intento de ser consecuentes con, o saber interpretar, lo que la imagen nos dice, para que así, algún día, “la realidad comience”. ■

