

Significación, audiovisualidad y subjetividad en el cine-ensayo. Análisis de caso: *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* (Harun Farocki, 1989)

María de los Ángeles Almirón Sabá*

Resumen

El objetivo del presente trabajo es argumentar el carácter diferencial, singular, que posee el cine-ensayo frente a otros géneros y/o dispositivos cinematográficos –e incluso literarios, como el ensayo mismo- respecto de la producción de significación en los espectadores, sobre la base de su uso de la imagen. Para ello, se presenta un análisis de la significación audiovisual del film-ensayo Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Harun Farocki, 1989) -traducido entre otras versiones como Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra-. Para el desarrollo de este análisis se abrevia de la teoría de los actos de imagen de Horst Bredekamp, de reflexiones teóricas en torno del cine de Farocki escritas por el mismo realizador y por Georges Didi-Huberman, de aportes de un texto clásico de Christa Blümlinger sobre el cine-ensayo, y de herramientas analíticas socio-semióticas. Se sostiene que las películas ensayísticas producen subjetividad a través de la fabricación de operaciones de pensamiento activas y creativas en quien audiovisualiza, y que aquellas que versan sobre acontecimientos sociales como la analizada participan de la construcción de la memoria de una sociedad a través del traccionamiento de estas operaciones cognitivas, cuya configuración crítica es dejada a y motorizada en el espectador de una forma singularmente libre.

Palabras clave: imagen, cine-ensayo, significación, narratividad, memoria social, Farocki.

Abstract

The objective of the present work is to argue the differential, singular character that the essay film has compared to other genres and / or cinematographic devices - and even literary ones, such as the essay itself - regarding the production of signification in the spectators, on the basis of its use of image. For this purpose, an analysis of the audiovisual signification of the essay film Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Harun Farocki, 1989) -translated among other versions as Images of the World and the Inscription of War- is presented. To develop this analysis, this article draws on Horst Bredekamp's theory of image acts, on theoretical reflections on Farocki's cinema written by the same director and by Georges Didi-Huberman, on contributions from a classic text by Christa Blümlinger on essay films, and on socio-semiotic analytical tools. It is argued that essay films produce subjectivity through the fabrication of active and creative thought operations in the person who audio-visualise, and that those that deal with social events such as the one analyzed participate in the construction of the memory of a society through the traction of these cognitive operations, whose critical configuration is released to the viewer and motorised in him in a uniquely free way.

Keywords: image, essay film, signification, narrative, social memory, Farocki.

Résumé

L'objectif de ce travail est d'argumenter le caractère différentiel et singulier que possède le film-essai par rapport à d'autres genres et / ou dispositifs cinématographiques - et même littéraires, comme l'essai lui-même - en termes de production de signification chez les spectateurs, sur la base de son utilisation de

l'image. Pour cela, une analyse de la signification audiovisuelle du film-essai Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Harun Farocki, 1989) - traduit entre autres versions comme Images du monde et inscription de la guerre - est présentée. Pour le développement de cette analyse, le travail s'appuie sur la théorie des actes d'image de Horst Bredekamp, sur les réflexions théoriques à propos du cinéma de Farocki écrites par le même réalisateur et par Georges Didi-Huberman, sur les apports d'un texte classique par Christa Blümlinger autour du film-essai, et sur des outils d'analyse socio-sémiotiques. On fait valoir que les films d'essai produisent de la subjectivité par la fabrication d'opérations de pensée actives et créatives chez la personne qui audio-visualise, et que ceux qui traitent d'événements sociaux tels que l'analysé participent à la construction de la mémoire d'une société à travers la traction de ces opérations cognitives, dont la configuration critique est transmise et motorisée au spectateur d'une manière spécialement libre.

Mots-clés: image, film-essai, signification, narration, mémoire sociale, Farocki.

*Es hora de pensar el audiovisual
audiovisualmente*

Catherine Grant

1. Introducción

En el presente trabajo se analizará el uso y la potencia de las imágenes en el film de Farocki *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), traducido entre otras versiones como *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*, considerando ciertas características narrativas del cine-ensayo y del cine de Farocki en particular desde el punto de vista de su audiovisualidad, con el fin de trazar conclusiones sobre la producción de significación en este tipo de films relacionada a la producción de subjetividad en una sociedad. Las preguntas que lo guiarán son: ¿Cómo aparecen las fotografías en la película o, más precisamente, cuál es el “re-trabajo” que sobre ellas se inscribe? ¿Cuál es la función que adquieren en el film? ¿Qué tipo de memoria vehiculizan en torno a los acontecimientos que representan? Y, finalmente y considerando el cine de Farocki como ensayístico, ¿qué conclusiones pueden deslizarse sobre el lugar del cine-ensayo en la memoria social?

El marco conceptual de este trabajo se conforma fundamentalmente de la teoría de los actos de imagen de Bredekamp (2004, 2014) y reflexiones teóricas sobre la obra de Farocki (Farocki, 2013; Didi-Huberman, 2013). Asimismo, se toma de referencia un escrito clásico en torno del cine-ensayo (Blümlinger, 2007), por hallarse allí algunas cuestiones básicas de su construcción que nos interesa retomar para nuestros objetivos. Vale puntualizar que este tipo de cine en sí mismo, como ha señalado, por ejemplo, Antonio Weinrichter (2006), constituye

un objeto de estudio huido para la investigación científica que lo ha abordado hasta el momento.

Una premisa sustancial desde la cual se parte es que el campo de lo visual instituye (en parte) al campo social, en el sentido de que las imágenes deben ser comprendidas como “agentes de construcción de consciencia” (Bredekamp, 2014: 19); y, en este sentido, “ya no cumplen una función [meramente] servil”, sino que contribuyen a construir la realidad política (Fleckner et. al., 2014 -palabra entre corchetes añadida-). El cine como campo de imágenes edifica, entonces, sentido sociopolítico sobre todo lo que muestra. De esta manera, un film sobre el Holocausto como *Imágenes del mundo* (...) (no ahondaremos en profundidad en la cuestión temática más allá de esta aclaración y de lo que se desprende de las secuencias a analizar) participa de la memoria social del Holocausto. Nuestra hipótesis es que las singularidades cinematográficas y audiovisuales del llamado cine-ensayo, dentro del cual esta película se enmarcaría, se trasladan de alguna manera a esta “participación”.

Más específicamente, Bredekamp entiende al mundo de los objetos y las imágenes “como estando imbuido de una *enérgeia* que se aproxima a los seres humanos *independientemente*” (Bredekamp, 2014: 24). Así como los textos se autonomizan una vez que son escritos, según este autor las imágenes actúan, son vectores de acción ellas mismas, desde el momento primigenio de su constitución, pero en un sentido muy diferente que aquéllos. Éstas “se acercan al espectador semánticamente” (Bredekamp, 2014: 21) de modo que, podríamos decir, actúan *directamente* sobre él, sin mediaciones (lingüísticas), sin codificaciones intervinientes. Es así como, desde este punto de

vista, en la interacción entre la imagen y el espectador, es la primera la que está investida de un rol activo. Nos apropiaremos de estas nociones sobre las imágenes como agentes performáticos, actuantes, autónomos, para comprender el funcionamiento de las imágenes fijas “adentro” del film y hacerlas interactuar teóricamente con las cuestiones sobre el cine-ensayo y la producción de significación y de subjetividad sobre las que nos estamos preguntando.

Por su parte, Harun Farocki es un realizador alemán que ha perseguido con su obra el cuestionamiento de una violencia intrínseca a la producción de imágenes del mundo (Farocki, 2013), a través de la puesta en funcionamiento de un trabajo con la imagen misma que accione eficazmente esa denuncia y que propicie una movilización y una sensibilidad críticas en el espectador para captarla. Podría considerarse de algún modo que la obra de Farocki constituye un cuantioso compendio de reflexiones acerca del acto de imagen y las *imágenes agentes* (Bredenkamp, 2014: 21), por ejemplo, en tanto intenta responder la pregunta por las maneras en las que la producción y la conservación de imágenes “contribuyen a la destrucción de la humanidad” (Didi-Huberman, 2013): en esta formulación queda evidente que, en el dispositivo farockiano, las imágenes tienen una intervención de peso en la transformación de la realidad. En este sentido, podríamos decir que en el presente artículo intentaremos acercarnos a problemas planteados por Didi-Huberman (2013) y el mismo Farocki (2013) desde otras entradas y apuntando a otras formalizaciones inter/trans/disciplinares.

1.1. Cine-ensayo

Resta presentar en esta introducción las cuestiones que nos interesan del “cine-ensayo”. Esta es una expresión que se utiliza para designar cierto tipo de películas caracterizado por una formulación narrativa como si de *pensamiento audiovisual* se tratase (García Martínez, 2006). Además de presentarse estos films, a diferencia de otros, como un flujo discursivo, éste “va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado” (ibíd., 2006). Más propiamente, su discurso constituye una sucesión de secuencias, es decir, unidades de montaje, que combinan palabra e imagen -fija o en movimiento- dando lugar a unidades de sentido. Resulta primordial

mencionar que esas secuencias, si bien pueden enmarcarse en rúbricas clásicas como el documental y el cine de ficción al ser analizadas individualmente, en contigüidad no satisfacen interconectadamente una “función” documental o ficcional en el sentido tradicional de clasificación genérica. Si el cine-ensayo posee una función, esta sería, en línea con lo enunciado por numerosos autores, la de asentar un acto de *reflexión*.

Desde que es pertinente analizar un discurso cinematográfico en función de la significación que construye a propósito de una temática, cobra pertinencia un interrogante: ¿qué sucede cuando su audiovisualidad está organizada y cobra existencia en torno de la reflexión misma? Así es como añadimos, a la pregunta por la construcción de sentidos alrededor de imágenes del Holocausto imbricadas dentro de una propuesta filmica, la pregunta por la especificidad del cine-ensayo en esa función social. De allí la hipótesis sostenida respecto de que los films-ensayo que retratan un acontecimiento histórico, como es el caso de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*, participan del imaginero que sigue actualizándose en torno de aquél de un modo específico y distinto de otras expresiones cinematográficas.

2. Contrastes

Además de estar compuestos en general de secuencias audiovisuales que no guardan necesariamente una relación de semejanza o contigüidad entre sí, los films-ensayo se caracterizan por la presencia de una voz *en off* que permanece a lo largo de todo el sintagma de la película. De algún modo la voz *en off* encadena tanto tales secuencias como también las fuertes variaciones entre las imágenes -sobre las que volveremos en profundidad luego-, en tanto ella se mantiene homogénea en su materialidad. Sin embargo, lo proferido por la voz *en off* no explica necesariamente las secuencias ni está allí cumpliendo una función de conexión semántica de las mismas. Esto se suma a que en el cine-ensayo se emplea en gran medida imágenes fijas, en las que se permanece tiempo después de que se agote su interpretación /decodificación expectatorial.

Imágenes del mundo (...) constituye un ejemplo de todo lo aquí descrito. Tomaremos a partir de aquí una secuencia de tres imágenes. Se trata de fotografías.

La primera es una foto tomada en movimiento y, a causa de ello, resulta poco claro el discernimiento de la situación que retrata. Se ven personas de espaldas sobre un fondo forestado. Nunca podría concluirse de por sí que fue tomada en un campo de concentración. Mientras se asiste a la visualización de esta imagen, la voz *en off* pronuncia: “Esta foto la tomaron, clandestinamente, prisioneros desconocidos en Auschwitz. Querían divulgar la verdad sobre el campo de concentración”. Hasta aquí, lo descrito, esta conjunción imagen-sonido e imagen-texto, se enmarcaría en el tipo de significación de un documental clásico. Sin embargo, desde el momento en que se monta con la siguiente imagen, entran a jugar los modos de significación del cine-ensayo.

Tal imagen, la segunda de la secuencia, muestra una página de un álbum de fotos. Vemos allí una fotografía de archivo más nítida que la anterior, acompañada de una nota manuscrita a modo de epígrafe. En esa foto se observa una multitud de personas dispuestas en filas, al aire libre, enfrentadas a agentes policíacos. La voz *en off*, en vez de decir que fue una captura fotográfica de los mismos nazis, y de esa manera continuar la lógica del sentido en el montaje -ya que en la anterior imagen se enuncia que la toma de la fotografía fue realizada por los prisioneros-, expresa lo siguiente: “De hecho los Nazis sacaron fotos de Auschwitz. No publicaron ninguna de ellas. Les pareció prudente ocultar la verdad sobre los campos de concentración”. Se evidencia, así, que no hay nexo referencial “directo” entre esta imagen y el texto que la acompaña. Hay juntura, hay interacción. Y esto tracciona la producción de sentido (Blümlinger, 1992).

La tercera imagen presentada en la secuencia es la misma fotografía que se encontraba en el álbum, pero ahora a cuadro completo. Sobre lo que es, en este sentido, prácticamente una identidad de significado visual con respecto a la imagen anterior, se pronuncia: “Cuando llegaba un tren a Auschwitz, los soldados de la SS se encargaban de la llamada ‘selección’. Dividían a las personas en ‘aptas para trabajar’ y ‘no aptas para trabajar’. Entre los ‘no aptos’ estaban los niños menores de 15 años y los hombres y mujeres mayores de 40, todos los

enfermos y las mujeres con niños. Estos eran llevados de inmediato a las cámaras de gas”. Como espectador, uno podría esperar una escalada en la información visual equivalente a lo proferido oralmente. Sin embargo, como dicho anteriormente, se ofrece un levisimo cambio o pasaje visual, prácticamente insignificante en términos semánticos. Es notorio, de esta manera, que lo que resulta verdaderamente relevante en el film son las relaciones entre las secuencias y lo que estas relaciones fomentan en el espectador.

En *Imágenes del mundo [...]* (y la obra filmica de Farocki en general), estas relaciones positivas son parte de una propuesta explícita y política. Así describe Didi-Huberman el dispositivo farockiano:

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) (Didi-Huberman, 2013: 34, cursivas añadidas).

Sostendremos aquí que la percepción *contrastiva* entre las imágenes y entre las secuencias de imágenes es generada semióticamente por una aparente «no conexión» de las mismas y también por un «incumplimiento» de cierto horizonte de expectativas, instalado inconscientemente por la expectación cinematográfica de narratividades clásicas, en las que el montaje es fluido y transparente¹.

En una primera mirada analítica, podría parecer que se presentan las imágenes como seleccionadas por una figura de la enunciación con el simple fin de contextualizar el momento de su producción para complementar información sobre ellas. Sin embargo, cada una perdura en la pantalla lo suficiente para una contemplación, en un contrapunto -por el montaje- con una textualidad que se encuentra lejos de albergar una relación de indicialidad. Se fuerza así un reconocimiento diferencial entre las imágenes, y una producción subjetiva en el espectador que

¹ Se ha abordado esta cuestión previamente en Almirón Sabá, M. (2018), La construcción de lo autobiográfico en el cine-ensayo argentino: un análisis comparativo. *II Simposio sobre Cine y Audiovisual*. Tandil: María Emilia Zarini Libarona (comp.), disponible en:

<http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/actas-ii-simposio.pdf>.

“sobrepasa” notablemente la de otro tipo de películas.

En el film analizado, las interrelaciones contrastivas se dan en tres niveles: entre las fotografías, entre las frases *en off* que las acompañan, y entre las unidades que los dos niveles anteriores conforman unificados. Pero, también, por las características del cine-ensayo enunciadas anteriormente, se produce un cuarto efecto: las imágenes y las frases que coexisten en el mismo momento del sintagma audiovisual mantienen relaciones contrastivas con imágenes y frases que corresponden a otros momentos del film, no necesariamente contiguos, disponibles como huella remanente en un espectador que intenta hacer sentido temática y narrativamente de modo (por decirlo de un modo simplificado) “inconsciente”.

Ahora bien, como decía con Bredekamp (2004, 2014), por su fuerza intrínseca, las imágenes poseen una potencia autónoma que opera sobre el espectador. Sumada a que el uso de estas imágenes en el montaje viene dado con una permanencia temporal contemplativa, podría afirmarse que en el cine-ensayo y en *Imágenes del mundo (...)* se dispara una reflexión expectatorial doblemente activa.

En la secuencia analizada, la contemplación habilitada por la permanencia en la imagen vectoriza la producción de sentido a partir de un dispositivo *contrastivo*. Ejemplos de esto último serían: la oposición entre la captura fotográfica realizada por las víctimas por un lado y el registro efectuado por los victimarios por otro; una diferencia en términos de legalidad o ámbitos privado y público -foto subterránea versus foto institucional-; una separación en términos de poder -captura de los dominados versus captura de los dominantes-. Todo esto, sin embargo -y hacia aquí apuntamos- es producción fuertemente *personal* de sentido, a diferencia de lo que sucede en películas inscribibles en otros dominios genéricos.

Resulta interesante también comparar la primera imagen de la secuencia -borrosa, evanescente- con las observaciones de Bredekamp sobre la “falta de definición fantasmagórica” de la serie de fotografías *Mein Kampf* de Garid Levintal (Bredekamp, 2004: 32-33). Ésta genera en quien observa una afección del orden de la incertidumbre, dada por la incapacidad de establecer formas e identificaciones y la necesidad de un recorrido visual háptico. Todo esto es sólo posible por la

permanencia temporal en la imagen, así como por los silencios que se entretajan en la voz *en off* propios del cine-ensayo, los cuales habilitan más profundamente la exploración de ésta y la función y el tono reflexivo característicos de tal cine.

A continuación, se aportará otro ejemplo para abordar las oposiciones contrastivas. En *Imágenes del mundo (...)*, las fotografías de archivo son mayormente de los tiempos de la Segunda Guerra Mundial y se enclavan en Europa. Sin embargo, aparecen fotografías de otra coordenada espacio-temporal: retratos de mujeres algerianas de 1960, que -sabemos por la voz *en off*- son las primeras fotos que se les toman. El motivo de esas capturas, aprehendemos por la voz *en off*, es que recibirán, por primera vez, un documento de identidad. ¿Qué sentidos adquiere, desde la perspectiva de los contrastes, esta inclusión aparentemente inconexa con las imágenes del Holocausto?

Lo que aquí estaría haciendo Farocki, en palabras de Didi-Huberman, es “establecer, en un nivel, una relación entre cosas que, en otro nivel, parecen completamente antagónicas” (2013: 33). Cuando el realizador monta en un film fotografías de una prisión norteamericana con otras de un campo de concentración alemán, “nos muestra 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”, aún cuando sea otra cosa lo que en la realidad se encuentra contigua -en ese caso, relata el autor, un campo de golf (Didi-Huberman, 2013: 34)-. De esta manera, a partir de la presencia en el montaje de las fotografías de las mujeres algerianas, se uniría sus historias con las de los prisioneros de los campos. Se pondría en evidencia una relación, un en-común, que pasa por una experiencia, por una memoria, por una violencia relacionada con su captación (construcción) en imágenes. La relación no está disponible inmediatamente, ni se sugiere. En este sentido, no solo es susceptible de ser reconstruida por el espectador, sino que es *motorizada* en él, y es notoriamente libre en su formación semántica.

La figura enunciativa que dispone en contigüidad/continuidad, y por ende en relación, se caracteriza por cierta aparente arbitrariedad en la producción de sentido que vectoriza. Esta última, sin embargo, no deja de estar sujeta por lo racional-simbólico, desde que tiene un

lugar preponderante en este tipo de cine la voz *en off* y por ende el lenguaje verbal -a diferencia, podría pensarse, del cine experimental-. La vinculación, en la expectación, de la cadena producida por el montaje, es inevitable, desde el momento en que se espera que un film haga sentido; en otras palabras, quien lo audiovisualiza construye algún tipo de unidad en tanto una película es, en sí, una unidad, un todo, y en tanto funciona una expectativa semántica inconsciente con base en una educación expectatorial con arreglo al cine clásico (donde, si hay ambigüedad de sentido, se contrarresta por una propuesta fílmica, un “programa” que hace que la ambigüedad pase por cierto lugar planificado intrínseco a la propuesta de la película). Ahora bien, en el cine-ensayo, en principio fragmentario por su estructuración en secuencias aparentemente inconexas, las vinculaciones deben ser necesariamente construidas por el espectador, lo cual produce que el tema y los motivos no sean centrales ni programáticos.

De este modo, puede ya introducirse que, en lo que respecta a este tipo de cine donde son abordados acontecimientos históricos como el Holocausto, tal el caso de *Imágenes del mundo [...]*, algo del orden del pensamiento es puesto a trabajar en particular a propósito de una memoria visual, de la cual el film participa actuando, en la significación, de maneras no sólo reflexivas, sino también, y más bien, dotadas de la potencia de accionar el pensar sobre los sujetos que lo (audio)visualizan más allá de todo sesgo impreso sobre ese pensamiento. En la matriz de pensamiento de Farocki y Didi-Huberman a propósito de la obra de aquél, se trataría de la acción crítica a la que conduce el dispositivo de montaje que tal realizador propone (2013).

3. Ficciones

...las fotografías, que parecen preservar la historia misma como ningún otro medio, son parte de un mundo de metáforas, y sólo revelan su capacidad de testimonio histórico cuando se toma en cuenta su ficcionalidad.

H. Bredekamp

A continuación, analizaremos otra unidad de sentido del film. Ésta está compuesta por la conjunción de voz *en off* y una sola fotografía.

Se observa en ella una mujer en plano entero y, atrás de su figura, agentes de la SS y prisioneros alineados. Se entiende que se trata de la misma situación de la segunda y la tercera foto de la secuencia analizada hasta el momento, la llegada de prisioneros a los campos.

En esta imagen, son notorias las estrellas de David de los demás prisioneros; no así en la mujer, ya que es la única que tiene un saco del mismo color que la estrella. Si bien la estrella de esta mujer, por ello, no es perceptible en la expectación, podría inferirse por contexto que es también una prisionera. Sin embargo, por su postura y movimiento, parece estar simplemente «pasando por allí», sin esa sujeción, como si fuese de la misma SS.

La potencia actuante de la silueta de la mujer genera un raptó en el espectador que opaca el peso del indicador informacional de las estrellas de las personas que se encuentran en la foto -lo cual solo es posible por la “demora” en una fotografía propia del cine-ensayo-. Ese *passing by* descoloca, por un lado, porque no se corresponde con la gravedad de la escena a partir de saber que se trata de un campo de concentración por las insignias, y por otro, porque la movilidad de su figura contrasta con la rigidez de los otros cuerpos. Se trata, en fin, de una configuración en principio desapercibida cuyo sentido se resiste al anclaje, lo cual permite introducir a Farocki su dispositivo de desmontaje y reensamblaje crítico (2013), ese “montar y desmontar los estados de cosas” (Didi-Huberman, 2013: 34). En otras palabras, habilita el funcionamiento de una voz *en off*.

Así, en este caso, pareciera aprovecharse la conjunción de la ambigüedad informacional de la fotografía y el *raptus afectivo* (Bredekamp, 2014: 17) que genera para abrir paso a lo que podría considerarse una *ficcionalización*. La voz *en off* expresa: “El fotógrafo había montado su cámara, y cuando pasó la mujer, tomó una foto, al igual que en la calle le hubiera lanzado una mirada porque es hermosa. La mujer sabe captar esta visión fotográfica con la postura de la cara y de los ojos, para no mirar directamente a quien la está mirando. En una avenida miraría de esa manera a un señor que le lanza una mirada, como de pasada hacia un escaparate, y con ese mirar indirecto trata de imaginarse a sí misma en el mundo de avenidas, de señores y de escaparates, lejos de aquí [zoom de la foto en su rostro]. El campo, llevado por la SS, tiene que acabar con ella. Y el fotógrafo, que capta su belleza y la

eterniza, es también de la misma SS. [¿Cómo forman un conjunto, el conservar y el destruir!]. La voz *en off* constituye una intervención sobre la fotografía, interpretando los sentimientos de esa mujer como si estuviera en una avenida de escaparates, a la vez que reconstruye las circunstancias violentas de la producción de aquella. En este movimiento, lo dicho verbalmente se despega de pretensiones fácticas sobre un saber históricamente *verdadero* o *real* y establece una fuerte ruptura con la posibilidad de una mirada documental(izante). El objetivo es crear operaciones no sobre la relación de verosimilitud o veracidad entre un acontecimiento y su narración, como en ciertas formas de documental; por el contrario, se trata de inducir operaciones de pensamiento abiertas por una relación de no-sujeción, de no conexión, creativa, sin indicialidad alguna, entre imagen y texto verbal. Es preciso resaltar que tampoco es una secuencia de ficción, por sus relaciones significantes con el resto de la película; por eso decimos “ficcionalización”.

Tal ficcionalización construida en esa secuencia, así como sus funciones expectatorial y política, están habilitados por el detenimiento no solo reflexivo sino de alguna manera lúdico en la fotografía. El espectador, entonces, puede construir algo sobre una zona de *arbitrariedad anclada* en la producción de significación² que se dispara por fuera de una función genérica. No basta con darle una interpretación a la secuencia de tipo ensayístico (desde el punto de vista literario). Por ejemplo, la interpretación no permanecería en deducir una restauración reparadora de algo que fue sustraído a las víctimas, la restitución de una potencia de ser y de hacer que les fue privada. El texto que se le añade a la fotografía habilita una apertura a posibilidades de pensamiento que prolifera más allá de tal anclaje. Se trata de un “gatillo” de construcción de sentido sobre la base de una brecha, un espacio (esto último también señalado en Blümlinger, 1992).

En esta secuencia, la lógica convencional de lectura de las imágenes en torno del Holocausto según la cual los judíos son vistos solamente como trágicas víctimas no solamente se invierte, al alumbrar a los sujetos como agentes de sus propias vidas y crear un real en la historia de las

imágenes a partir de un momento de fuga de lo institucional, en el cual la representación pasa a manos del subalterno. También ocurre un reemplazo, una potencia destructora y creadora, al decir similar de Didi-Huberman, porque por las características significantes del dispositivo cine-ensayístico y especialmente el farockiano, se fuerza el pensamiento creador en el espectador. En este caso, dicha operación reemplaza la representación de los prisioneros como víctimas.

A su vez, el lugar de tal secuencia en el montaje, en la medida en que no existen otras de este tipo en el film, choca con las otras secuencias, de carácter relativa y *opositivamente* documental(izante) en el sintagma audiovisual. El efecto de contraste propio del cine-ensayo a nivel de la producción de sentido, podría originarse en un desfasaje entre los registros fragmentarios del film, que habilita una suerte de transposición imaginaria (incompleta) de uno a otro (siempre por la habituación expectatorial a una narratividad cinematográfica clásica, en donde el film hace sentido como unidad), en línea con lo dicho anteriormente.

4. Detalles

Alfred Kantor, narra la voz *en off* en otro momento del film, es un sobreviviente de tres campos de concentración -incluido Auschwitz- que realizó una serie de dibujos una vez liberado. Si bien algunos los hizo a partir de ilustraciones de otros prisioneros, nos es dicho, la mayoría fue basándose en su memoria visual personal. Dentro de esos dibujos el film se detiene en uno en particular. En él, son representados los postes del cerco de los campos de concentración, y en la acotación verbal que lo acompaña se comenta el hecho de que sus terminaciones eran curvadas. Luego, se muestran fotografías de esas terminaciones. Nos referiremos aquí, de esta manera, a una secuencia conformada nuevamente por tres imágenes: el dibujo de Alfred Kantor que representa los postes curvados (en plano general) y dos fotografías distintas de la terminación de estos postes (planos detalle). Tal secuencia nos permitirá iluminar nuevamente la potencia singular del cine-ensayo.

Frente a una tentación de pensar la función de ésta por el lado de una curiosidad o un detalle respecto de los campos, hay algo peculiar acerca

² Blümlinger utiliza las palabras “exceso de significados” evocando a su vez a André Bazin: “la imagen no remite (necesariamente) a la que le precede o le sigue de inmediato sino en cierto modo lateralmente a aquello que se dice (en el comentario). Así, la articulación entre estos

dos niveles en vez de completar la enunciación la confunde produciendo un exceso de significados” (2007, p. 52).

del comentario sobre los postes -lo único que expresa la voz *en off* en esta foto-. ¿Por qué se repara, en la película, en algo que, en términos fácticos e históricos, pareciera ser un detalle nimio? ¿Qué esconde esa curvatura en el marco de la significación y en el de las operaciones de Farocki? Nuestra tesis es que una efectividad dada por el “*raptus afectivo*” de lo que Bredekamp denomina un acto de imagen intrínseco (2014: 17). Podría sostenerse que se trata de una “externalización de la cualidad energética de la *Gestalt* conformada en el proceso de su conformación” (Bredekamp, 2014: 16), una interpelación por la fuerza misma de la imagen, un destello, un *momento*, que capta la subjetividad por fuera de toda esquematicidad. La noción, cercana al *punctum* de Barthes (2008), explica lo que está operando implícitamente cuando Farocki se detiene en este rasgo de las memorias visuales de Alfred Kantor. Hay algo de esa imagen que provoca un punzamiento, una suspensión y una conmoción. Lo angustiante de la forma de esos postes quizás estaría determinado por una *pathosformel* (Warburg, 2000) que cabría investigar en otra oportunidad, ya que ello excedería la demarcación del presente estudio. Siguiendo los aportes de Bredekamp (2004, 2014), sin embargo, es dable considerar que se produce cierta angustia por la acentuación de una distorsión, por la insistencia en un desvío en el orden de la forma que podría pasar a actuar metafóricamente en la producción de significación, en el sentido de que el espectador depositaría en él significados de otros campos semánticos por sustitución, conducido por la fuerte simbolicidad de la materialidad de la voz *en off*.

Estos funcionamientos no tendrían lugar en la expectación ni en el análisis si no fuera por un detenimiento persistente en el tiempo en las fotografías y por la contigüidad perturbadora entre ellas dada por su oposición. Aquí, en estos dos factores, es que aparece la singularidad del cine-ensayo, ya que son características propias de esta forma cinematográfica -y especialmente del cine de Farocki, como antes apuntado-. Con respecto a lo opositivo, podría considerarse, entre otras muchas relaciones de este tipo, que el detalle está en lugar de lo sucedido en términos de oposición, por lo nimio de la forma de un poste frente al tamaño del acontecimiento histórico al que ello refiere.

Si interpretamos, por ejemplo, que en esta secuencia se está hablando del horror a través de

un hecho anecdótico de las periferias de los campos o, en otras palabras, que se nos induce a representarnos nosotros mismos ese todo inasible e irrepresentable a través de “la presencia de una ausencia” encarnada en la nimiedad de los postes, es necesario volver sobre nuestra tesis, y recalcar que esa u otras interpretaciones suceden disparándose la actividad mental del espectador de tal modo que se pone en marcha una fabricación significativa especialmente *productiva* y especialmente *personal*. Tal la operación político-significante singular del cine-ensayo.

5. Conclusiones

Hasta aquí, se ha trazado un análisis partiendo de la pregunta acerca de cómo se presentan las imágenes en el film *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*. Este recorrido ha procurado reflexionar sobre la potencia intrínseca que vectoriza su entramado en la película desde un punto de vista de construcción y semiosis cinematográficas, y audiovisual en particular. Se ha intentado asimismo distinguir características del cine-ensayo en el film de Farocki y relacionar operaciones farockianas teorizadas en tanto tales con las particularidades del cine-ensayo como campo genérico delimitado dentro del cine y de la discursividad social en general. Finalmente, se ha pretendido explicar cómo el dispositivo cine-ensayístico presenta una singularidad radical respecto de la producción de sentido en el espectador y, por ende, respecto de la producción de subjetividad, así como de la participación de la memoria social en lo que a los ensayos cinematográficos que abordan acontecimientos sociales se refiere, como es el caso del analizado en este trabajo.

Con el fin de ejemplificar y organizar el funcionamiento que ha querido demostrarse, se han señalado en *Imágenes del mundo (...)*: (a) contrastes, que aluden a la evidencia de un montaje que opera por oposiciones, más o menos forzadas, evidentes y motorizadoras de producción de sentido “adicional” y crítico; (b) una *ficcionalización*, que corresponde a un accionamiento de la producción imaginaria a partir de una narratividad semejante a la ficción, donde el sentido se aleja aún más de un registro documentalizante a la vez que éste último tiene cierta eficacia sobre ella debido a las expectativas propias de registros de continuidad semántica; y (c) imágenes-*detalle*, donde resalta especialmente la función de *imagen agente*

(Bredekamp, 2014), caracterizada por una singular potencia afectiva imaginística que, en el marco de la película y de aspectos analizados a propósito de ella, tracciona de modo centrífugo significaciones creativas en relación con la necesidad de sentido que reclama el dispositivo cinematográfico.

A partir de la lectura de Didi-Huberman (2013) y de Farocki (2013) sobre la obra de este último, puede pensarse que su operación, impugnar imágenes a través de otras imágenes, tiene que ver con un cine que ya no cumple una función servil respecto de la industria cultural (entretener a través de la ficción) o en relación con un *representar el mundo* (como en el caso del documental, aunque exista aquí una disputa por la ocupación del campo visual-político). No existe una función lineal en ese sentido en este cine; y si pudiera pensarse en que responde a una función, sería hacernos despegar de esa linealidad, para fomentar en el espectador operaciones cognitivas de extrañamiento frente a lo sensible, cuyo resultado no es algo que se procure controlar ni fijar de un modo particular, sino que lo que se logra es ante todo disparar una producción de subjetividad con acento en la producción, y no en el producto.³ Por supuesto, no podría ser que esto no se diera en cierto marco o zona semánticos de posibilidades, pero estos límites son enormemente amplios y su estructura está lejos de ser definida por cierta propuesta programática por parte del film. De eso mismo se trata el cine-ensayo en general.

Por sus características, en el cine-ensayo no sólo se producen contrastes entre imágenes entre sí y entre imágenes y discurso verbal no interconectados semánticamente, sino también entre su expectación y dispositivos de expectativas superpuestos a ella respecto de cierta continuidad semántica. Así, en la expectación del cine-ensayo se rompe una predictibilidad, un horizonte de expectativas; y, frente a tal desorientación, el espectador debe autoorientarse, tomar un papel activo, y reemplazar brechas narrativas con la actividad imaginaria en la necesidad de edificar puentes de sentido. En palabras simples, se caracteriza por una suerte de pensamiento relacional

radicalmente *subjetivo* del lado del espectador. De allí la singularidad del cine-ensayo tanto en términos de significación como de eficacia política -por las operaciones que produce a nivel de la subjetividad y la cognición.

En síntesis, se trata de interpelar al espectador a partir de una modulación singular del sintagma audiovisual para abrirle no solamente o no justamente un campo de sentidos, sino un dispositivo de producción de pensamiento gracias al cual establecerá relaciones *propias* dentro de cierto campo de sentidos (muy amplio, mucho más que en el documental o el film de ficción). En el caso de una memoria histórica vehiculizada a través del film, como es el caso de *Imágenes del mundo [...]*, podría pensarse en una interpelación al espectador que demanda una co-construcción de esa memoria fuertemente activa y creativa y que, en este sentido, se fomenta el pensamiento crítico. En términos bastante distintos, puede considerarse este cine como una cadena significativa incompleta que produce operaciones mentales de relacionamiento opositivo y lleva a la creación de pensamiento en la expectación a partir de una suerte de *función* de reposición de esa incompletud.

Las operaciones de Farocki, podría considerarse desde el punto de vista semiótico -desde la narratividad, la enunciación, las expectativas de género-, son propias del cine-ensayo, en lo que sobre este último está consensuado (García Martínez, 2006). Ambos poseen una configuración cuya potencia crítica, al abrir producciones de significación en detrimento de sentidos anclados y por ello generar una recreación personal sobre los acontecimientos, potencia radicada en una *interrogación productiva* fabricada desde y por el mero acto de la expectación fílmica, coloca al espectador en un papel efectivamente *activo* respecto de una zona de la cultura. Por ello, sostenemos que el cine-ensayo en general debería ocupar un lugar singular y destacable en la producción de memoria social, así como en otras tramas que -si bien excede su análisis los marcos del presente trabajo- hacen parte de los movimientos emancipatorios de una sociedad.

³ Esto sólo puede ser posible porque la relación entre texto e imagen, en el cine-ensayo, fomenta una clausura de sentidos (fuertemente personal) sobre un plano simbólico, lingüístico, verbal. Por ello se

diferencia, desde nuestra perspectiva, el cine-ensayo del cine experimental.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2008 [1980]) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós).
- Blümlinger, Christa (2007 [1992]) "Leer entre las imágenes" en Weinrichter, Antonio (comp.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona: Gobierno de Navarra).
- Bredenkamp, Horst (2004) "Acto de imagen como testimonio y juicio" en Flacke, Monika (ed.) *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen* (Berlín: Deutsches Historisches Museum) Vol. I [Trad. Felisa Santos].
- Bredenkamp, Horst (2014) "Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía" en Marienberg, Sabine y Trabant, Jürgen (eds) *Bildakt at the Warburg Institute* (Berlín: De Gruyter) [Trad. Felisa Santos].
- Didi-Huberman, Georges (2013) "Cómo abrir los ojos" Prólogo a Farocki, Harun 2013 (2013) *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra).
- Farocki, Harun (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fleckner, Uwe; Warnke, Martin y Ziegler, Hendrik (2014) "Prólogo" en *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (Múnich: C.H. Beck).
- García Martínez, Alberto Nahum (2006) "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual" en *Comunicación y sociedad* (Pamplona) Vol. XIX, N° 2.
- Grant, Catherine (2019) "Introducción al video-ensayo". Fragmento de conferencia en Jornadas sobre cine-ensayo (Universidad Torcuato Di Tella - British Council), video, <https://youtu.be/7FV62X6cjgM>.
- Warburg, Aby (2000 [1929]) "Introducción" en Warnke, Martin (ed.) *Bilderatlas Mnemosyne* (Berlín: Akademie Verlag) [Trad. Felisa Santos].
- Weinrichter, Antonio (2006) "Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo" en Weinrichter, Antonio (comp.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona: Gobierno de Navarra).
-

Nota biográfica

María de los Ángeles Almirón Sabá: estudiante avanzada de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires (tesis en curso). Obtuvo una beca del Consejo Interuniversitario Nacional (Argentina) para desarrollar un proyecto de investigación sobre la materialidad significativa del cine-ensayo. Ha cursado estudios de realización cinematográfica y participado de grupos de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en torno a la representación y la significación en los lenguajes audiovisuales. Sus intereses de investigación actuales se sitúan en la intersección entre los estudios de la subjetividad, los estudios culturales y los estudios inter y transdisciplinarios.