

# Apuntes sobre los vínculos entre fotografía, cine-ensayo y memoria a partir de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* (Harun Farocki, 1989)

María de los Ángeles Almirón Sabá<sup>1</sup>

## Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la potencia visual de las fotografías fijas 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*- y su uso cinematográfico, con el propósito de iluminar ciertos funcionamientos e implicancias del cine ensayístico como dispositivo narrativo-enunciativo. Su marco conceptual está conformado fundamentalmente por la teoría de los actos de imagen de Bredekamp (2004, 2014) y reflexiones realizadas sobre la obra de Farocki (Farocki, 2013; Didi-Huberman, 2013); asimismo, se han seleccionado tres escritos en torno al cine-ensayo (Blümlinger, 2007; Lopate, 2007, Nahum Martínez, 2006) como referencia de lo que constituye un campo poco estudiado hasta el momento. La hipótesis sostenida es que en los films-ensayo que abordan un acontecimiento histórico, como *Imágenes del mundo [...]*, la memoria se vehiculizaría dotada de una doble potencia: una dada por una fuerza intrínseca de las imágenes y otra disparada por configuraciones típicamente cine-ensayísticas. Se argumenta en este sentido que tal tipo de películas no sólo participan de la construcción de la memoria social sino que lo hacen creando dispositivos de pensamiento abiertos y creativos en el espectador.

**Palabras clave:** fotografía, cine-ensayo, memoria, Farocki, narratividad

---

<sup>1</sup>Estudiante avanzada de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social (FSOC-UBA). Colaboradora en la materia Semiótica I. Obtuvo una beca del Consejo Interuniversitario Nacional para desarrollar un proyecto de investigación en torno al cine-ensayo. Ha cursado estudios de realización cinematográfica y participado de grupos de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA en torno a la significación y la representación en los lenguajes audiovisuales. [angiealmiron@gmail.com](mailto:angiealmiron@gmail.com)

## **Apuntes sobre los vínculos entre fotografía, cine-ensayo y memoria a partir de *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* (Harun Farocki, 1989)**

### **Introducción**

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 obra 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. En el presente trabajo se analizará el uso de fotografías de archivo y su potencia en tanto 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, con el fin de extraer conclusiones relacionales. 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 de la teoría de los actos de imagen de Bredekamp (2004, 2014), reflexiones teóricas sobre la obra de Farocki (Farocki, 2013; Didi-Huberman, 2013) y tres escritos clásicos en torno del cine-ensayo (Blümlinger, 2007; Lopate, 2007; Nahum Martínez, 2006), tomados como referencia de lo que constituye un objeto de estudio huido para la investigación científica que lo ha abordado hasta el momento.

Nuestra premisa fundamental 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); en otras palabras, “ya no cumplen una función [meramente] servil”, sino que contribuyen a construir la realidad política (Fleckner et. al., 2014). El cine como campo de imágenes edifica, entonces, sentido social y político sobre todo lo que muestra. A partir de Bredekamp se entiende más precisamente 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 sujetos 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 actúan sobre el sujeto. En este sentido, la obra de Farocki constituye un cuantioso compendio de reflexiones acerca del acto de imagen y las

*imagenes agentes* (Bredkamp, 2014: 21), en tanto intenta responder la pregunta por las maneras en las que la producción y conservación de imágenes contribuye a la destrucción de la humanidad (Didi-Huberman, 2013; Farocki, 2013).

Por su parte, el cine-ensayo es una expresión que se utiliza para designar cierto tipo de películas caracterizado por una formulación cinematográfica en términos de pensamiento audiovisual. El desarrollo de estos films se da a modo de una sucesión de secuencias que combinan palabra e imagen -fija o en movimiento- y que no están allí cumpliendo una función documental o ficcional en el sentido tradicional de clasificación genérica, sino que su sentido es más bien el de asentar un acto de *reflexión*. De esta manera, a la pregunta por la construcción de sentidos dada por las imágenes del Holocausto imbricadas dentro de una propuesta fílmica, puede añadirse la pregunta por la especificidad del cine-ensayo en ese marco. La hipótesis que se sostiene aquí es 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, abriendo significados y habilitando operaciones críticas de significación en detrimento de sentidos rígidos, favoreciendo una recreación personal de los acontecimientos y por ende instituyendo una actualización productiva de la memoria social.

## 1. Contrastes

### I.

El encadenamiento de los films-ensayo habilita comparaciones, en tanto -en lo que respecta a gran parte de sus sintagmas audiovisuales- están compuestos de secuencias audiovisuales acompañadas de una voz en off que entre sí no guardan una relación directa, sino que lo que las encadena es una subjetividad –encarnada en esa voz en off- *reflexiva*, que decide su contigüidad en el montaje a raíz de esa reflexión, de ese flujo de pensamiento. La impresión de tal decisión se construye, en gran



Figura 1

parte, en el contraste entre la aparente arbitrariedad en el montaje que de allí se desprende y cierto horizonte de expectativas inconsciente establecido en la expectación cinematográfica por la habituación a una narratividad cinematográfica clásica. La ruptura de una continuidad esperada y la aparente desconexión entre una parte y la otra, entonces,

fomentan una percepción expectatorial en términos de *oposición*. En *Imágenes del mundo* [...] y la obra filmica de Farocki en general, como estas relaciones opositivas son en sí una propuesta política, suelen establecerse dentro de las mismas secuencias, que guardan intrínsecamente una aparente similitud. De esta manera, se observan secuencias de fotografías a la par de las cuales el narrador *en off* sugiere interpretaciones opositivas. Estas interrelaciones no se dan sólo entre ellas, sino también entre las frases *en off* que las acompañan, entre las imágenes y las frases que coexisten con ellas en el mismo momento del sintagma audiovisual, o entre imágenes y frases que corresponden a otros momentos y están disponibles en forma de huella remanente en el espectador.



Figura 2



Figura 3

[Voz en off en fig. 1]: «Esta foto la tomaron, clandestinamente, prisioneros desconocidos en Auschwitz. Querían divulgar la verdad sobre el campo de concentración.»

[Voz en off en fig. 2]: «De hecho los Nazis sacaron fotos de Auschwitz. No publicaron ninguna de ellas. Les pareció prudente ocultar la verdad sobre los campos de concentración.»

[Voz en off en fig. 3]: «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.»

En el ejemplo de esta secuencia de *Imágenes del mundo* [...] conformada por las figuras 1, 2 y 3, se presentan fotografías sobre las cuales se comenta en voz *en off*. En una primera mirada, se trata de imágenes seleccionadas por tal figura enunciativa con el simple fin de contextualizar el momento de su producción para complementar información sobre ellas: no habría oposición. Sin embargo, a través de las acotaciones verbales y el efecto de choque entre fotografías, cada una de las cuales perdura en la pantalla lo suficiente para su contemplación, se genera allí una oposición. Necesariamente, se fuerza su reconocimiento diferencial. Ahora bien, por su fuerza intrínseca, tienen estas imágenes una dimensión autónoma que opera sobre el espectador; y por el montaje discontinuo propio del cine-ensayo, hilado por una narratividad *reflexiva* que interpela al espectador como creador de significación, la secuencia audiovisual –propia del cine-ensayo- realiza por su cuenta cierta fuerza bredekampiana. Es así como, gracias a estos funcionamientos, se dispara la reflexión expectatorial; por ejemplo, una que reconoce una diferencia en términos de captura fotográfica (realizada por las víctimas por un lado y por los victimarios por otro), en términos de legalidad (foto subterránea versus foto institucional) y en términos de poder (la perspectiva de los dominados contra la de los dominantes).

La foto de los prisioneros (Fig. 1) remite a las observaciones de Bredekamp sobre la serie de fotografías *Mein Kampf* de Garid Levintal (a partir de una puesta en escena con juguetes) por su falta de definición fantasmagórica (Bredekamp, 2004: 32-33). Ésta genera una afección en quien observa del orden de una incertidumbre, dada por la incapacidad de establecer formas e identificaciones. Tal imprecisión convoca a explorar hápticamente la imagen, de modo que crea una voluntad de interpretación propia. Por su parte, la foto tomada por la SS (Figs. 2 y 3) goza de la disponibilidad de un tiempo y lugar controlados para su captura, de la tranquilidad de encarnar el monopolio de la fuerza, al contrario de la foto tomada por los prisioneros. Y lo que se proponían los Nazis en esa operación de captura deviene efecto de la imagen: la idea, la sensación, de que «todo marcha bien». Frente a la violencia en esta manipulación de la imagen, el primer paso es una descripción que desmantele el artefacto que la constituyó:

Para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que desmantelar 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).

En este sentido, nos es dicho en primer lugar [ver *Voz en off* en fig. 2] que los Nazis, a la vez que producían fotografías ellos mismos, las ocultaban. Esta producción/ocultamiento ya dispara ideas en el espectador sobre un «algo está mal», sobre un engaño, tras la fotografía que se está observando. En segundo lugar [ver *Voz en off* en fig. 3] se procede a una descripción del procedimiento al que eran sometidas las víctimas en Auschwitz tras su llegada, esto es, el aporte de un dato historiográfico que es *opuesto*, en toda su dimensión horrorosa, a la apacibilidad que transmitiría la foto considerada sin el re-trabajo que sobre ella se hace en el film.

La construcción del significado en la película, así, opera por sugerencias, dadas por la presentación de imágenes -que traen consigo toda su fuerza- orientadas de un modo ambiguo por una verbalidad, de modo que a veces, pese a que ésta cumple la función de anclaje y otras de relevo para con ellas, la función de estas mismas funciones dejan de importar. Lo que importa es la función de esas sugerencias, que es despertar una *acción* de conciencia sobre un engaño. Salvando la parte del engaño en sí, de eso se trata el cine-ensayo: de despertar una acción de conciencia a propósito de algo.

## II.



Figura 4

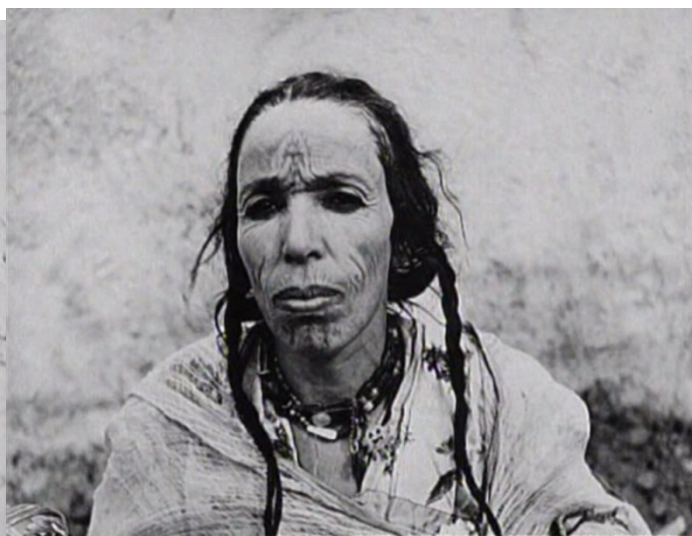


Figura 5

En una película cuyas fotografías de archivo son mayormente de los tiempos de la Segunda Guerra Mundial y se enclavan en Europa, aparecen en algunos momentos 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, y el motivo de esas capturas es que recibirán, por primera vez, un documento de identidad. ¿Qué sentidos adquiere esta inclusión aparentemente inconexa con el resto de imágenes del Holocausto?, ¿por qué está allí esta secuencia de imágenes?

Lo que aquí estaría haciendo Farocki, según 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 otro 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, un campo de golf) (Didi-Huberman, 2013: 34). En estas fotografías de mujeres (Figs. 4 y 5) asistiríamos a ese tipo de operación. Hay algo que une sus historias con las de los prisioneros de los campos, una experiencia y una memoria en común, así como una violencia relacionada con su captación (construcción) en imágenes. La relación no está disponible inmediatamente, ni se sugiere. Es susceptible de ser reconstruida por el espectador –y a ella se invita- a través de un tipo de montaje que es el film-ensayístico, hilado por una figura enunciativa que *decide* disponer en contigüidad/continuidad y por ende en relación; y esta decisión en el cine-ensayo, en la enunciación, está signada por cierta arbitrariedad que no deja de ser o estar signada por lo racional, desde que tiene un lugar preponderante en este tipo de cine el lenguaje verbal, encarnado principalmente en la voz *en off* (a diferencia, podría pensarse, del cine experimental). La vinculación en la expectación es inevitable desde el momento en que se espera que un film haga sentido; en otras palabras, el que lo visualiza construye algún tipo de unidad desde que una película es, en sí, una unidad, un todo. Ahora bien, en el cine-ensayo, fragmentario por su estructuración en secuencias aparentemente inconexas, las vinculaciones deben ser necesariamente construidas por el espectador. De este modo, en el caso de este tipo de cine donde son abordados acontecimientos históricos como el Holocausto, como *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 de maneras no sólo reflexivas, “pensantes”, sino que accionan éstas también el pensar sobre los sujetos que lo (audio)visualizan. 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).

## 2. 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*

Bredekamp subraya que es necesario someter a interpretación toda fotografía de la época de la Segunda Guerra Mundial por el mero hecho de que “casi la totalidad de los registros gráficos de las víctimas fueron hechos a través de la lente de quienes los mataron” (2004: 25). En algunos de esos registros, el cálculo era a veces traicionado por instantes de frescura, por la espontaneidad de lo inesperado, por la intromisión de un detalle punzante, que desarman la imagen. Es el caso de la



Figura 6

fotografía de la figura 6.

Siguiendo la línea de las fotos de la llegada de los prisioneros a los campos (Figs. 2 y 3), en esta fotografía asistimos a la comprensión de que la mujer capturada está simplemente pasando por allí y nada malo sucede. Si bien las estrellas de David del resto de las personas fotografiadas ya indican que se trata de un campo de concentración, la potencia actuante de la silueta de la mujer genera un raptó en el espectador que opaca el peso de aquel indicador informacional. Algo está fuera de lugar: ¿qué y cómo? Ese *passing by* por un lado descoloca, primero, 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; luego, porque la movilidad de su figura contrasta con la rigidez de los otros cuerpos; y finalmente, porque su espontaneidad se contraponen al ritmo coreografiado, pautado corporalmente, del resto de los fotografiados. Otra posible interpretación de la imagen sería incluso que ella está completamente ajena a la situación, casi como si fuera de la misma SS, pero esto se presta a duda. 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

---

<sup>3</sup> Bredekamp, Horst. 2004. “Acto de imagen como testimonio y juicio”. En *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen*, volumen I, editado por Monika Flacke, 29-66. Berlín: Deutsches Historisches Museum. [Trad. Felisa Santos]



reensamblaje crítico (2013), ese “montar y desmontar los estados de cosas” (Didi-Huberman, 2013: 34). Pero, particularmente, el realizador pareciera aprovechar la conjunción de la ambigüedad informacional de la fotografía y el *raptus afectivo* (Bredenkamp, 2014: 17) que genera para abrir paso a lo que podría considerarse una *ficcionalización*.

[Voz en off en fig. 6]: «Una mujer acaba de llegar a Auschwitz. La cámara de fotos capta su imagen en movimiento. 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 despegándose de pretensiones fácticas sobre un saber históricamente *verdadero* o *real* y desprendiéndose de un supuesto valor documental de la imagen. ¿Qué función cumple este trabajo sobre lo visual del dispositivo farockiano? Podría interpretarse: la restauración reparadora de algo que fue extraído, a las víctimas, en el sentido de que les restituye una potencia de ser y de hacer que les fue privada. Desde una óptica levemente distinta, puede pensarse que el texto que se le añade a la fotografía cumple la función de una apertura a posibilidades de deseo por fuera del lugar de la mera víctima, restaurando una dimensión afectiva a medida de los prisioneros en medio de la barbarie retratada a medida del poder (la SS). La lógica convencional de lectura de las imágenes en torno del Holocausto según la cual los judíos son vistos solamente como trágicas víctimas se invierte al alumbrar a los sujetos como agentes de sus propias vidas, *actuando*, creando 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 -que gracias a esto dejaría en alguna medida de serlo-. En resumen, luego de mirar, describir y desmontar -desmantelar los artefactos de la imagen, en palabras de Didi-Huberman (2013)- se da otra acción que es la de *reparar*. Y esa reparación no es (sólo) simbólica, sino que es *actuante* por la fuerza intrínseca de las imágenes.

Ahora bien, observados desde el punto de vista de las características del cine-ensayo, la ficcionalización construida en esa secuencia y sus funciones expectatorial y política según hemos analizado están habilitados por (a) el detenimiento no solo reflexivo (como podría suceder en un documental) sino de alguna manera lúdico, literario, en cada fotografía dado por la voz *en off*, que posibilita no sólo la contemplación sino un fuerte rol de anclaje creativo en el espectador y (b) su lugar en el montaje: cobra su fuerza en la medida de que no existen otras secuencias de este tipo en la contigüidad del montaje, es decir, por contraste con otras de carácter relativa u *opositivamente* documental(izante) en el sintagma audiovisual. Es este desfasaje en los registros que habilita una suerte de transposición imaginaria de uno a otro en la expectación por cierta habituación a una narratividad cinematográfica clásica, en donde el film o es enteramente documental, o enteramente ficcional; es decir, no es híbrido.

### 3. Detalles



Figura 7

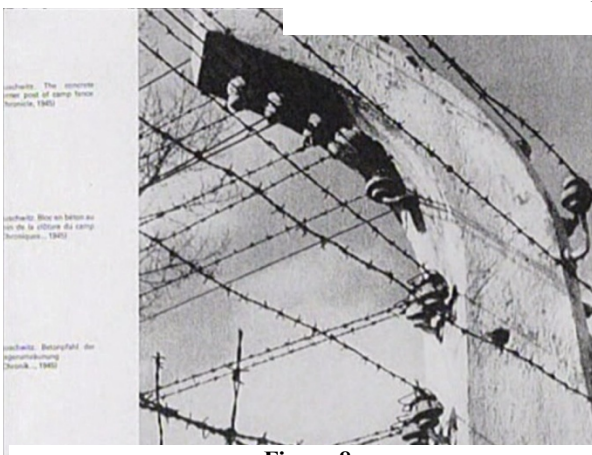


Figura 8

Figura 9

Alfred Kantor, narra la voz *en off*, 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 propia memoria visual. Dentro de esos dibujos el film se detiene en uno en particular sin razón aparente: en uno de los postes del cerco de los campos de concentración, resaltando la acotación verbal el hecho de que sus terminaciones eran curvadas, y mostrando fotografías “probatorias” a continuación.

La secuencia coloca a estos dibujos en general como una representación válida y necesaria (aunque insuficiente) de lo que sucedía en los campos. Pero me interesa aquí detenerme en la peculiaridad de la imagen de los postes. ¿Por qué reparar el realizador en algo que, en términos fácticos e históricos, pareciera ser un detalle nimio? ¿Qué esconde esa curvatura en el marco de la película y en la operación de Farocki? Una efectividad, el “*raptus afectivo*” de lo que Bredekamp denomina un acto de imagen intrínseco (2014: 17). 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 esté determinado por una *pathosformel* (Warburg, 2000) del orden de lo diabólico que cabría investigar, pero que excede la demarcación del presente estudio. En el marco del mismo y siguiendo los aportes de Bredekamp (2004, 2014) considero que la angustia es generada por una distorsión en el orden de la forma, por un desvío impredecible hacia el final de la lectura, que se sale de las expectativas y quizás actúa metafóricamente, en el sentido de que el espectador depositaría en él por sustitución significados de otros campos semánticos. Pero este nivel de funcionamientos no tendría lugar en la expectación ni en el análisis si no fuera por un detenimiento persistente en el tiempo en las fotografías y la contigüidad perturbadora entre ellas (Fig. 8 y 9), dada ésta por una identidad que no llega a ser tal entre ambas, por una comparación automática del espectador que ha de identificarlas asociativamente por sus similitudes y diferencias. Por otro lado, el detalle está en lugar de lo sucedido en términos de oposición, por lo nimio frente al tamaño del acontecimiento histórico al que ello refiere. Y este mecanismo opera de manera equivalente en el plano de las secuencias audiovisuales de fotografías. Por un lado, podría considerarse que como se está hablando



del horror a través de un hecho anecdótico de las periferias de los campos, se induce a representarnos a nosotros mismos (prelingüísticamente) ese todo inasible colocándonos afectivamente allí a través de una ausencia, la representada por la nimiedad de los postes. Al mismo tiempo y una vez más, dicha reposición es producto de un disparar la actividad mental del espectador poniendo en marcha su productividad imaginaria e imaginera.

## Conclusiones

Hasta aquí, se ha trazado un recorrido de pensamiento en base a una selección de fotografías fijas presentes en el film *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra*. Este recorrido ha procurado reflexionar sobre la potencia intrínseca de dichas fotografías en el marco de la película y cómo las técnicas de Farocki y del cine-ensayo en general se combinan con aquella en la expectación y, también, en la institución de una memoria social.

Podría pensarse en esta película como un dispositivo que participa de esta memoria, en parte y desde el análisis de este trabajo, a través de la puesta en juego de *contrastes*, *ficcionalizaciones* y *detalles* opositivos, que pueden vislumbrarse en dos funcionamientos simultáneos: por un lado y desde el punto de vista de la realización y lo teorizado sobre su obra, el dispositivo de montaje crítico propuesto por Farocki; y por otro, en la constitución narrativa de la película como film-ensayo. Cabe explicitar que los ejemplos tomados en este trabajo son representativos de lo hallado en el marco de este enfoque teórico en tanto su análisis puede extenderse a numerosas secuencias de la película. En primer lugar, los *contrastes* aluden a la evidencia de un montaje que opera por oposiciones, más o menos forzadas y por ello evidentes, en línea con lo teorizado por Didi-Huberman (2014). Luego, las *ficcionalizaciones* corresponden al hallazgo de destellos de construcción imaginaria de lo real que se salen de un registro documentalizante a la vez que se vierte la fuerza de éste sobre ellas por la no contigüidad del registro en el montaje. Finalmente, las *imágenes-detalle* funcionan como un doble juego de *imágenes agentes* (Bredekamp, 2014) y operaciones retóricas, investidas de esta manera de una singular potencia afectiva que es potenciada por la repetición, es decir, la utilización contigua de una pluralidad de imágenes, lo cual invita a compararlas entre sí.

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 para con la industria cultural (entretener a través de la ficción) o para 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 busca ante todo es dispararlo (por supuesto, en el marco de una zona semántica de posibilidades). Y, retomando la introducción y el desarrollo de este trabajo, de eso mismo se trata el cine-ensayo en general. Por sus características, no sólo se dan en su expectación contrastes entre imágenes que no están relacionadas aparentemente entre sí, sino también entre una construcción establecida en torno de cierta temática con las representaciones predecibles sobre esa ella que no se cumplen en dicha construcción. Se rompe una predictibilidad, un horizonte de expectativas, y frente a tal desorientación, el espectador debe autoorientarse, tomar un papel activo, y completar con la actividad imaginaria brechas narrativas edificando puentes de sentido en la clave del registro cine-ensayístico: una suerte de pensamiento relacional. En fin, se trata de interpelar al espectador a partir de una modulación singular del sintagma audiovisual para abrirle no un campo de sentidos, sino un *dispositivo de pensamiento* a través de y gracias al cual establecerá relaciones *propias* dentro de cierto campo de sentidos (muy amplio, mucho más que en otros registros y géneros). 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 fomenta el pensamiento crítico. En otras palabras, el cine-ensayo que aborda acontecimientos históricos no sólo participa de la memoria social sino que lo hace *actuándola* construyendo, más allá que significados, dispositivos abiertos de pensamiento reflexivo en la expectación, y por ende en la memoria social. Es decir, la provocación de una productividad de pensamiento en el espectador dada por los productos audiovisuales cine-ensayísticos contribuiría a la construcción de una memoria social activa, creativa y crítica más allá de la situación particular de expectación filmica. Y en términos bastante distintos, puede considerarse este cine como un dispositivo incompleto de operaciones mentales de relacionamiento opositivo –por sus secuencias aparentemente inconexas al enfrentarse con ciertas expectativas sociales de una narratividad clásica- que por las características de su enunciación –fragmentaria pero hilada por la razón de un flujo de pensamiento- lleva a la creación de pensamiento en la expectación como reposición de esa incompletud, y por ende traslada su propio mecanismo crítico en toda su potencia productiva al espectador. El cine de Farocki podría considerarse una suerte de manifiesto que enfatiza en una potencia política y de denuncia de operaciones que, desde el punto de vista semiótico, miradas desde la narratividad, enunciación y expectativas de género, son, en lo que sobre él está consensuado (García Martínez, 2006), propias del cine-ensayo.

## 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 (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 (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 (2013) “Cómo abrir los ojos” Prólogo a Farocki, Harun 2013 (2013) *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra).

Farocki, Harun 2013 (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fleckner, Uwe; Warnke, Martin y Ziegler, Hendrik 2014 (2014) “Prólogo” en *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (Múnich: C.H. Beck).

García Martínez, Alberto Nahum 2006 (2006) “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual” en *Comunicación y sociedad* (Pamplona) Vol. XIX, N° 2.

Lopate, Phillip 2007 (1992) “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo” en Weinrichter, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona: Gobierno de Navarra).

Warburg, Aby 2000 (1929) “Introducción” en Warnke, Martin (ed.) *Bilderatlas Mnemosyne* (Berlín: Akademie Verlag) [Trad. Felisa Santos].