

LA VERDAD EN LA IMAGEN PROPAGANDÍSTICA. REFLEXIONES SOBRE UN CORPUS ENIGMÁTICO (WESTERBORK, 1944)

*Truth in the propagandistic image.
Reflections on an enigmatic corpus (Westerbork, 1944)*

Inés Dussel*

Fecha de recepción: 15/11/2017 • Fecha de aceptación: 13/12/2017

Resumen. El artículo propone una reflexión teórico-historiográfica sobre los vínculos entre imagen y verdad, considerando en particular la especificidad de la imagen propagandística que privilegia la función política por sobre otras. Propongo abordar esta pregunta a partir de unas imágenes que debían ser parte de un documental de propaganda nazi, filmadas en 1944 en un campo en Westerbork, Holanda. Pese a su origen, algunas de estas imágenes han sido parte de la iconografía de la Segunda Guerra Mundial, y han sido usadas como documentos en juicios, documentales y exposiciones críticos del nazismo; otras han quedado invisibilizadas, quizás por la dificultad de integrarla a los marcos de intelección que se han construido sobre esos acontecimientos. Junto con reconstruir la historia de este material fílmico, busco analizar el remontaje que el cineasta alemán Harun Farocki (1944-2014) realizó en su película *Aufschub/Postergación* (2007). Farocki propone suspender las imágenes para poder ver en ellas huellas de los seres humanos que pasaron por allí; introduce un saber y una posición para abrir sus sentidos. Su aproximación metodológica, que es también ética y política, lidia con los dilemas del trabajo con la imagen propagandística, y puede aportar reflexiones y estrategias valiosas para la historia de la educación.

Palabras clave: Imagen; Verdad; Westerbork (1944); Harun Farocki; *Postergación* (2008)

Abstract. *The article presents a theoretical and historiographical reflection on the links between image and truth, taking as a lens the analysis of the propagandistic image that privileges its political function over others. I will approach*

* Departamento de Investigaciones Educativas. Centro de Investigación y Estudios Avanzados. Sede Sur: Calzada de los Tenorios, 235. Col. Granjas Coapa, CP 14330. Ciudad de México. México. idussel@gmail.com

*this question through some images that were taken as part of a Nazi propaganda film, shot in Westerbork, a work camp in the Netherlands, in 1944. Despite their origin, some of these images have been integrated into the iconography of WWII, and have been used as documents in trials, documentaries and exhibits critical of the Nazis; some others have been invisibilized, perhaps because they are not easily integrated into the frameworks that make the event legible. Along with the reconstruction of the history of this film, I will analyze the re-montage that German filmmaker Harun Farocki (1944-2014) did in his film *Aufschub/Respite* (2007). Farocki invites to suspend the images to be able to see in them the traces of the human beings that went through the camp; he brings in knowledge and positions that open up other meanings. His methodological approach, which is also ethical and political, deals with the dilemmas of working with and through propaganda images, and can bring valuable reflections and strategies for the historians of education.*

Keywords: Image; Truth; Westerbork (1944); Harun Farocki; *Respite* (2008)

INTRODUCCIÓN

Las imágenes de la propaganda política parecen ser, en todos los casos, imágenes más cercanas a la mentira y la manipulación que a la verdad. Al privilegiar una función instrumental, la de servir a una intención o estrategia de algún poder, las imágenes de propaganda operan en forma antitética al principio que funda la verdad: la fidelidad a lo que es. En esta tensión entre imagen propagandística y verdad, se combinan dos pares complejos: verdad y política, y verdad e imagen. Quisiera abordarlos, aunque sea brevemente, para plantear el caso que quiero analizar en este artículo.

En relación al primer par, hay una larga tradición en el pensamiento político de pensar en sus contradicciones. Probablemente el ensayo más conocido en las últimas décadas sea «Verdad y política (1967)», de Hannah Arendt, que vincula este par a dos modos de vida opuestos: el de los filósofos y el de los ciudadanos. Los primeros proceden por el diálogo para encontrar la verdad, que es ante todo un procedimiento racional; los segundos por la retórica, porque necesitan convencer a la opinión. El peso de estos dos grupos no es equivalente; no vivimos ya en una época donde la verdad del filósofo o de la religión revelada «interfieren con los asuntos del mundo»¹ sino que somos parte, para Arendt, del régimen de la opinión

¹ Hannah Arendt, *Verdad y política* (Barcelona: Página Indómita, 2017), 30.

mayoritaria, dependiente del espectáculo político y de la fabricación de imágenes que sustituyen a la realidad.

Sin embargo, Arendt sostiene que hay que defender la verdad, entendida no como al margen de los seres humanos, sino como «la perseverancia de la existencia», como «dar testimonio de lo que existe» o «decir lo que existe».² Una sociedad que reniegue del valor de la verdad corre el riesgo de construir una realidad alternativa «en la que dichas mentiras encajen sin dejar grietas, brechas ni fisuras». En esa situación, se preguntaba la filósofa alemana, «¿qué es lo que impide que esos nuevos relatos, imágenes y hechos que no han ocurrido se conviertan en el sucedáneo apropiado de la realidad y lo fáctico?».³ Demás está decir que en una época en la que la posverdad se afirma como el nuevo vocablo para señalar un régimen de veridicción en el que ya no importa el vínculo de los enunciados con la realidad fáctica o el argumento racional, la pregunta deja de tener un sentido potencial, y más bien conmina a pensar, de manera urgente, en los efectos de esta caída de la verdad como organizador de la polis pública.⁴

En relación al segundo par, imagen y verdad, también es objeto de una larga tradición de reflexión sobre sus vínculos. Desde la «verónica», la verdadera imagen, y el mito de la caverna platónica que pensaba a las imágenes como ilusiones engañosas frente a la verdad de las ideas, hasta los relativismos contemporáneos, las imágenes han sido parte siempre de economías políticas de lo visible que se definen en relación a este par.⁵ La emergencia de las tecnologías visuales mecánicas reafirmó este vínculo. En primer lugar la fotografía, con su promesa realista de representación mecánica y objetiva, pareció durante un buen tiempo capaz de sostenerse como una «tecnología al servicio de la verdad» y de zanjar el problema

² Arendt, *Verdad y política*, 18-19.

³ Arendt, *Verdad y política*, 62.

⁴ Véase el dossier recientemente publicado en *Bildungsgeschichte*, especialmente los artículos de Poovey, Simons y el diálogo Rizvi-Steiner-Khamsi (Mary Poovey, «Why Post-Factuality is So Difficult to Fight», *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education*, 7, n.º 2 (2017): 220-223; Maarten Simons, «Manipulation or Study: Some Hesitations About Post-Truth Politics», *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education*, 7, n.º 2 (2017): 239-244; Fazal Rizvi and Gita Steiner-Khamsi, «Negotiating the Post-Fact Era: A Conversation», *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education*, 7, n.º 2 (2017): 229-235).

⁵ Marie-José Mondzain, *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, trans. by Rico Franses (Palo Alto: Stanford University Press. 2005).

de la representación.⁶ Junto con el cine, que aportó además la imagen en movimiento, la producción mecánica de imágenes se expandió como inscripción icónica privilegiada sobre la base de que la cámara registra sólo lo sucedido, y que es una evidencia de que «aquello pasó así» y que la cámara tuvo que «haber estado ahí».⁷ Sin embargo, como es bien sabido hoy, esta promesa realista está en declive, tanto por la difusión de la crítica anti-objetiva, del perspectivismo y de los lenguajes de la expresión como por la extensión de las tecnologías digitales que hicieron más evidente la manipulación técnica de la imagen. Este conjunto de dinámicas ha desplazado el eje de la imagen hacia su fuerza performativa, su circulación como signo y como huella personal antes que como índice de algo real.⁸ En la era de la posverdad, importa no tanto que la imagen dé testimonio de lo que existe, como pedía Arendt, sino que permita jugar y explorar con los bordes y posibilidades de la representación.

Siguiendo estas consideraciones, podríamos entonces preguntarnos cuál es la verdad de una imagen propagandística, si es que tiene alguna. ¿Es la verdad de los filósofos o de los ciudadanos? Y si fuera la de los ciudadanos, ¿puede haber una retórica de la imagen, como la que propuso Barthes, que se acerque a la verdad no como poder persuasivo, sino en su análisis de las significaciones y su vínculo con la realidad? Otra opción sería, como lo propone Didi-Huberman, pensar a las imágenes como hechos, esto es, como representaciones concretas que implican un punto de vista sobre una experiencia particular, y como acciones, como gestos que involucran cuerpos y artefactos.⁹ Su verdad, entonces, no estaría dada por un marco exterior sino por su carácter real, singular, de ser una presencia cargada de sentidos en un marco de experiencias más amplio. Este segundo tipo de aproximación permite acercarse a la imagen propa-

⁶ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 17.

⁷ Roland Barthes, «Retórica de la imagen (1964)», en *Un mensaje sin código. Ensayos completos de Roland Barthes en Communications* (Buenos Aires: Godot, 2017), 81-101, cita en p. 93.

⁸ Este impulso desmitificador de la promesa realista llevó a decir a Joan Fontcuberta en 1997: «Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado [...] la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*.» (Fontcuberta, *El beso de Judas*, 15, subrayado en el original).

⁹ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Gedisa, 2004).

gandística con preguntas que abran sus vínculos con la verdad, esto es, sobre su forma de dar testimonio de una existencia, y que no clausuran sus sentidos limitándose a denunciar sus mentiras.

Esto es particularmente pertinente en el caso que quiero considerar en este artículo, que busca proponer una reflexión teórica e historiográfica a partir de imágenes que debían ser parte de un documental de propaganda nazi filmadas en 1944 en un campo policial de tránsito ubicado en Westerbork, Holanda. Pese a su origen, algunas de ellas han sido parte de la iconografía de la Segunda Guerra Mundial, y han sido usadas como documentos en juicios, documentales y exposiciones críticos del nazismo. Otras han quedado invisibilizadas, condenadas al olvido, por su origen propagandístico de un régimen deleznable, pero quizás también por la dificultad de integrarlas a los marcos de intelección que se han construido sobre esos acontecimientos.¹⁰

El acercamiento a estas imágenes fue estimulado por el trabajo de montaje y relectura que el cineasta alemán Harun Farocki (1944-2014) propuso sobre este corpus, que será analizado en la tercera parte de este artículo. A Farocki se lo ha definido como un «artista arqueólogo» o un «artista-archivista», que pone en acto una original teoría de los medios y la imagen.¹¹ Su filmografía se caracteriza por usar *found footage*, material encontrado, ya sea de cámaras de seguridad de prisiones o bancos, o bien de archivos militares o televisivos. Esto se asocia a su postura estética y ética de que en el mundo actual hay una situación de hiperdocumentación e hipervisibilidad, y su convicción de que el trabajo del artista es desmontar y volver a montar esas imágenes, introduciendo distancias, comparándolas, para hacerlas legibles. Decía en un texto de 1995:

Hoy en día [...] cualquiera que instale una cámara, donde sea que esté, no debería encontrar en el suelo otra cosa que los trazos dejados por los trípodes que lo han precedido. Cuando se apunta hoy con la cámara hacia alguna cosa, no es más a la cosa misma

¹⁰ Para una puesta al día reciente sobre el estado de la historiografía, puede consultarse el trabajo de Ivan Jablonka y Annette Wieviorka, *Nouvelles perspectives sur la Shoah* (Paris: Presses Universitaires de France-La vie des idées, 2013).

¹¹ Thomas Elsaesser, «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist», en *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, ed. Th. Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 11-39, citas en pp. 12 y 18.

a la que se enfrenta sino más bien a las imágenes concebibles o ya en circulación que existen de ella en el mundo.¹²

La película de Farocki, titulada *Aufschub/Postergación* (Alemania, 2007), se basa en el corpus de Westerbork, que al decir de una historiadora del cine contiene imágenes raras y enigmáticas porque implican «una ruptura en las políticas del secreto y la economía de lo invisible que los Nazis implementaron en los centros de exterminio», pero también por la «ambivalencia de su producción» y por «la extraña atmósfera de tranquilidad» que transmiten.¹³ Estas imágenes son testimonios únicos sobre la vida en los campos, producidas en situaciones absolutamente excepcionales. Es sobre esa singularidad que Farocki reflexiona en su película-ensayo, su género preferido en tanto «forma que piensa», y en tanto provee un relato que procura exponer la historia sin ofrecer una síntesis ni una mirada pacificadora.¹⁴ Al revés: Farocki busca inquietar, cuestionar, problematizar cómo leemos esas imágenes. Considero que analizar sus operaciones permite encontrar algunas claves sobre cómo escribir y mostrar la historia de las imágenes propagandísticas, y también sobre su pedagogía, algo que en la historia de la educación es particularmente relevante.

Como se verá más adelante, la película de Farocki es una reacción contra lo que Sylvie Lindeperg, estudiosa de la historia de las imágenes de la Segunda Guerra Mundial, llama «las tiranías de lo visible» en la iconografía sobre el período.¹⁵ En ellas prima una «economía del *todo visible* que rechaza pensar la ausencia», un régimen de la visibilidad plena que «conduce a negar la historicidad de las imágenes y, por tanto, la del acontecimiento».¹⁶ La opción de Farocki es mostrar la ausencia, renunciar a la imagen plena, para encontrar en esas imágenes una verdad que desmienta la mentira proyectada por los nazis. Pero para ello debe desandar el cami-

¹² Harun Farocki, «Produire et reproduire des images (1995)», citado en Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015), 145.

¹³ Sylvie Lindeperg, «Suspended lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film Respite», en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehmman y Kodwo Eshun (London: Koenig Books-Raven Row, 2009), 28-34, cita en p. 29. Las traducciones de los textos en inglés y en francés son mías, salvo que se referencie una obra ya traducida.

¹⁴ Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 91.

¹⁵ Sylvie Lindeperg, *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944* (Paris: Verdier, 2013), 13.

¹⁶ Lindeperg, *La voie des images*, 28 y 17.

no que lleva hasta esta época y hasta nuestro vínculo con las imágenes y su verdad. Siguiendo su propio método, que se expone en la tercera sección, se presenta a continuación la historia de ese corpus de imágenes propagandísticas que retrabaja Farocki, buscando analizar cómo se produjo y cómo llegó a tener el carácter simultáneamente icónico e invisible como representación de la experiencia de los campos nazis. ¿Cuál fue el contexto en que surgieron estas imágenes? ¿Qué trípodes y qué cámaras las hicieron? ¿Qué visibilidades las construyeron?

LAS IMÁGENES DE WESTERBORK: UN CORPUS ENIGMÁTICO

El campo de Westerbork fue construido en 1939 por el gobierno holandés para alojar a los judíos que escapaban de Alemania, estatus que mantuvo al principio de la ocupación nazi quedando a cargo del Consejo Judío. En 1942 los nazis tomaron control de él y lo transformaron en un campo policial de tránsito para judíos, gitanos y opositores políticos (*Polizeiliches Durchgangslager*). Por allí pasaron más de 107.000 internos, cuya inmensa mayoría murió asesinada en los campos de concentración del este europeo, entre ellos Anna Frank y Etty Hillesum.¹⁷ Se calcula que desde Westerbork partieron más de 100 convoyes hacia Auschwitz, Sobibor, Bergen-Belsen y Terezín; de esos más de 100.000 prisioneros, se calcula que alrededor de 5200 sobrevivieron a la guerra.¹⁸

A comienzos de 1944, cuando ya se había realizado la mayor parte de la deportación de los judíos holandeses, el entonces comandante del campo Albert Gemmeker y su oficialidad mayor se propusieron cambiar el estatus del campo policial hacia uno de trabajo (*Arbeitslager*).¹⁹ Este cambio resultaba conveniente para poder mantenerse en Europa occidental, evitando el traslado a los campos del este europeo que era percibido como un castigo por los militares alemanes.

¹⁷ Esta joven, que contaba 27 años cuando fue asesinada, fue autora de un diario entre 1941 y 1943 y de una serie de cartas desde el campo de Westerbork que fueron publicadas décadas después. Etty Hillesum, *Diario de Etty Hillesum. Una vida conmocionada* (Barcelona: Anthropos, 2007). Véase también Mercedes Monmany, *Ya sabes que volveré. Tres grandes escritoras en Auschwitz: Irène Némirovsky, Gertrud Kolmar y Etty Hillesum* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017).

¹⁸ James Benning, «May 19, 1944 and the Summer of '53», en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehmman y Kodwo Eshun (London: Koenig Books-Raven Row, 2009), 35-37.

¹⁹ Lindeperg, *La voie des images*, 143-144. Este trabajo, basado en una indagación exhaustiva de los archivos visuales y escritos de Westerbork, fue central para la redacción de este apartado, y es una referencia imprescindible para el trabajo con las imágenes de la guerra.

Es en ese contexto que Gemmecker encargó una película de propaganda sobre el campo. Según la investigación de Ido de Haan, el guión para el documental fue concebido por Heinz Todtmann, asistente de Gemmecker, y aprobado por este último. El documental sería una película muda en blanco y negro, con placas intermedias o intertítulos con letras negras sobre fondo blanco que sostendrían la narrativa; la cámara debía acompañar a Gemmecker desde su oficina hasta el recorrido de las instalaciones del campo.²⁰ La presencia de Todtmann en la realización del guión no es menor, ya que era un periodista alemán judío que se convirtió en la mano derecha de Gemmecker; cabe destacar que en Westerbork varios judíos alemanes se encargaron de la administración del campo y la confección de las listas de los deportados, en un estatuto de colaboración que era resistido y reprobado por otros prisioneros, particularmente los holandeses.²¹

Las imágenes fueron filmadas en 16mm entre marzo y mayo de 1944 por dos prisioneros alemanes judíos, Rudolf Breslauer, fotógrafo, y Karl Jordan, su asistente. Breslauer venía de Munich, y había llegado a Holanda huyendo del nazismo en 1938; trabajó como litógrafo en Leiden y Utrecht. En febrero de 1942 fue arrestado junto con su esposa y tres hijos, y enviado a Westerbork, donde quedó a cargo del servicio fotográfico del campo, que se encargaba de registrar fotográficamente a los recién llegados, así como de sacar fotos de los oficiales y eventos nazis.²² Según la reconstrucción de Sylvie Lindeperg, en Westerbork había un laboratorio fotográfico bien equipado y montado en la cabina de proyección

²⁰ Ido de Haan, «Vivre sur le seuil: Le camp de Wersterbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas. Génocide. Lieux (et non-lieux) de mémoire», *Revue d'Histoire de la Shoah*, 81 (2004), 37-59.

²¹ Lindeperg, *La voie des images*, 150-151 y 161-168. Los diarios de prisioneros y relatos de sobrevivientes que analiza Lindeperg evidencian las tensiones entre quienes colaboraban en la administración del campo y otros prisioneros que no gozaban de sus privilegios, sobre todo el de poder ser exceptuados de las listas de deportación.

Por otro lado, la existencia de una administración judía del campo está bien documentada. Aclaro que con su mención no dejo de reconocer lo problemático que es nombrarla como «administración» en el marco de la ocupación nazi y de su política de genocidio, que dejaba escaso margen a la autonomía de los prisioneros. El diario de Ety Hillesum menciona con frecuencia a los administradores, a los que ve presos de una «vergüenza imborrable» (citada por Lindeperg, *La voie des images*, 178). Los vocablos «vergüenza» y «grotesco» aparecen a menudo cuando se refiere a ellos. Esta sombra ominosa sobrevuela las imágenes filmicas, como se verá más abajo.

²² El trabajo de Breslauer (1903-1945) está parcialmente disponible en Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Breslauer. En septiembre de 1944 Breslauer fue trasladado a Auschwitz, donde murió el 28 de febrero de 1945. Del núcleo familiar, sólo su hija Úrsula sobrevivió a la guerra.

de una sala de espectáculos²³ —recuérdese que el campo preexistía a los nazis y había sido administrado por el Consejo Judío. Breslauer sabía de fotografía pero no de cine, lo que queda evidenciado por la baja calidad técnica de las imágenes que filmó, muchas veces oscuras, borrosas o fuera de foco. Sylvie Lindeperg pudo rastrear el intercambio del equipo de fotógrafos con empresas alemanas de cámaras cinematográficas (Viktor y Opfermann) y de revelado fotográfico (Gevaert y Agfa), que le enviaron cuadernillos de cine amateur y le dieron consejos técnicos sobre cómo cargar las películas o disponer las cámaras para obtener imágenes de mejor calidad.²⁴ Para Breslauer, la vida profesional tenía una continuidad seguramente insospechada con sus actividades previas a la guerra.

La película debía ser un film de propaganda nazi, pero a diferencia del que se filmó en el mismo año en Terezín por otro prisionero, Kurt Gerron,²⁵ con el objetivo de preparar una visita de la Cruz Roja al campo y que evitó cualquier referencia a los traslados y asesinatos, en estas tomas de Westerbork se ven imágenes de trenes llegando y partiendo del campo, imágenes que, luego se sabrá, son únicas como registro de las deportaciones en tren desde Europa occidental. ¿Cómo es que esas imágenes lograron filtrarse en un filme de propaganda? Eso no está del todo claro a partir de los documentos que encuentra Lindeperg en su investigación, como se verá en los siguientes párrafos. Pero Harun Farocki plantea la hipótesis de que el filme buscaba mostrar al campo de trabajo como eficiente para evitar su cierre, y que eso era una buena excusa para registrar distintas escenas. Farocki pone a este documental en serie con las películas empresariales, y se detiene en el logo del campo y en los gráficos que elaboraba la administración mostrando las entradas y salidas hacia el Este europeo de los prisioneros del campo como índice de su productividad (Imagen 1). Este énfasis también es notorio en la cantidad de imágenes que se destinan a mostrar el trabajo con motores de avión o con cables, y las que muestran actividades de construcción, de talado de árboles o de siembra y arado en el campo circundante.

²³ Lindeperg, *La voie des images*, 145.

²⁴ Lindeperg, *La voie des images*, 146.

²⁵ Kurt Gerron (1897-1944), también judío alemán, estuvo en Westerbork desde septiembre de 1943 a febrero de 1944, y de allí fue deportado junto a su esposa a Terezín. A diferencia de Breslauer, había filmado varias películas, algunas de ellas en la famosa productora alemana UFA; también había actuado con Marlene Dietrich en «El ángel azul» (Alemania, 1930). Sobre la película de Terezín, véase el tercer capítulo del libro de Lindeperg, *La voie des images*, 103-141.

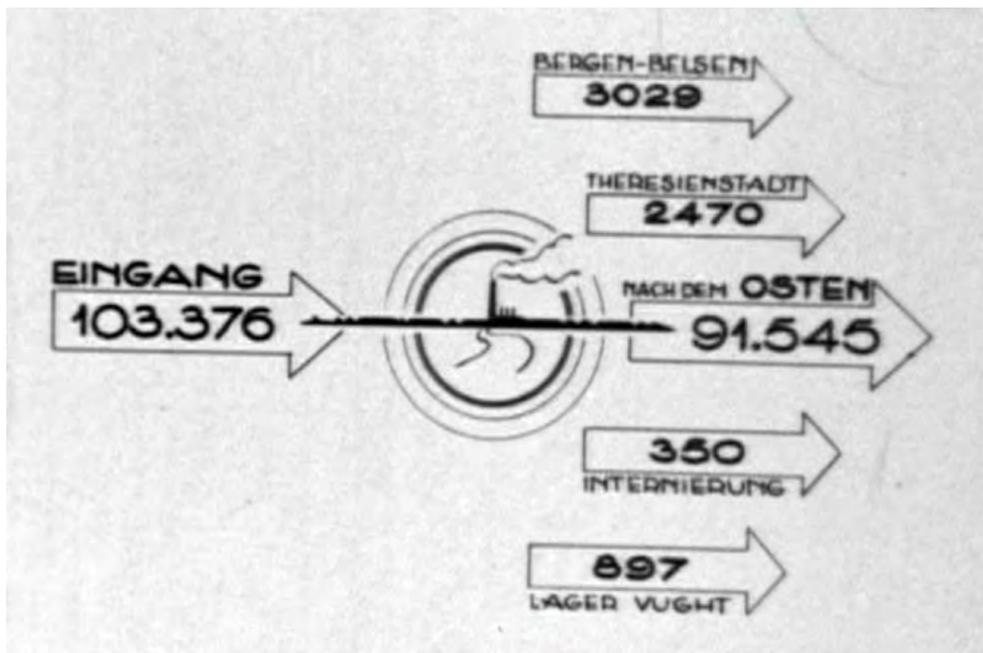


Imagen 1. Gráfica con el logo y productividad del campo para el documental de Westerbork (Breslauer), fotograma.

La presencia del trabajo no es lo único que define su carácter enigmático. Según Lindeperg, la duplicidad de las imágenes tiene mucho que ver con la confluencia, en la película, de intereses de la comandancia del campo y de los prisioneros por mostrar la vida en el campo y por defender su permanencia en él como forma de evitar el traslado al este; también es probable que algo de la auto-organización preexistente en el campo subsistiera no solamente en el equipamiento sino también en la memoria de los prisioneros.²⁶ Señala Lindeperg:

Las diferencias [con la película de Terezín] no significan que la filmación de Breslauer escapara a los fines propagandísticos, sino que éstos fueron menos controlados en su forma, menos totalitarios en su puesta en escena [...] El film sobre Westerbork no tenía como misión ocultar la naturaleza del campo sino promover

²⁶ Por ejemplo, ETTY HILLESUM había trabajado en la oficina de registro en el campo en 1942 como parte de su trabajo para el Consejo Judío; en julio de 1943 es convertida en prisionera.

su buen funcionamiento, la eficacia y las performances *en todos sus sectores* como lo ilustran los archivos escénicos.²⁷

El subrayado de Lindeperg, «*en todos sus sectores*», hace referencia a la presencia de imágenes que son poco habituales en la iconografía de los campos, como los fotogramas dedicados al trabajo que presentan una comunidad relativamente familiar y tranquila que realiza actividades diversas en escenarios también diversos (talleres, clínicas, bosques, campos). En estas escenas se preveía el uso de placas que hicieran referencia a un colectivo integrado, por ejemplo el de «Nuestra granja» que se usaría para introducir imágenes de los animales y huertos (nótese el «nuestra»). Menos habituales aún son las imágenes de descanso en la hierba, juegos o bailes colectivos (fútbol, clase de gimnasia) (Imagen 2), la lavandería, el hospital, la orquesta, e inclusive algunos números de cabaret.



Imagen 2. Fotograma del documental de Westerbork (Breslauer).

²⁷ Lindeperg, *La voie des images*, 150; subrayado de la autora.

Estas últimas escenas ameritan detenimiento. Westerbork reunió a varios artistas alemanes renombrados que actuaban en la sala de espectáculos del campo todos los martes por la noche —justamente después de la partida semanal de los trenes hacia el este, que se realizaba los martes por la mañana. Esta coexistencia, según el diario de ETTY HILLESUM, convertía a Westerbork en «una verdadera casa de locos —de la cual tener vergüenza por los próximos tres siglos al menos».²⁸ Estos espectáculos eran presenciados por la comandancia del campo y sus invitados, muchos ellos miembros de la administración judía del campo y otros invitados especialmente desde Amsterdam. Pero las imágenes filmadas por Breslauer no muestran a los espectadores, sino solamente a los artistas.²⁹ El guión señalaba que las escenas debían ser montadas tras una placa que dijera «noche de variedades» y con este comentario: «Una troupe de artistas de revista famosos brinda, después de la jornada de trabajo en los talleres, algunas horas de felicidad a los internos». Debía finalizar con estas palabras: «epílogo musical: un tubo nace. En el piano sus felices padres: Willy Rosen y Erich Ziegler» (dos de los artistas que estaban encerrados en el campo).³⁰ Se ve, en estas decisiones del guión, la voluntad propagandística de mostrar una imagen «feliz» y depurada de los contactos y mezclas que existían en el campo, así como de la hostilidad y el sarcasmo con el que otros prisioneros veían el cabaret. Pero también de darle a los prisioneros un estatuto reconocido, legítimo: «artistas de revista famosos». La pluma de Todtmann introducía un matiz muy significativo que se distanciaba de la reducción inhumana que operaba el discurso racial nazi.

Por otro lado, el guión terminaba la película con el comandante mirando el campo en una inspección nocturna. En la sinopsis se lee que la escena final es: «Noche de luna llena. La silueta del campo con su gran chimenea se destaca sobre el cielo nocturno».³¹ La imagen del campo

²⁸ ETTY HILLESUM en carta a Maria Tuinzing, citada por Lindeperg, *La voie des images*, p. 165. Relatos de prisioneros refieren la angustia colectiva y el pánico que se vivía en las barracas en las noches de los lunes, cuando se leía, de madrugada, la lista de los nombres seleccionados para el tren de la siguiente mañana (Lindeperg, *La voie des images*, 176).

²⁹ Jacques Presser (ver nota 55) señala que el de Westerbork era en la época el mejor cabaret de los Países Bajos por la calidad de sus artistas. Citado por Lindeperg, *La voie des images*, 163.

³⁰ Guion citado en Lindeperg, *La voie des images*, 162. ETTY HILLESUM llama a estos dos artistas «los bufones del comandante» (citada en Lindeperg, *La voie des images*, 166).

³¹ Lindeperg, *La voie des images*, 154.

como fábrica en un escenario cinematográfico, desde el punto de vista del comandante, es indicativa del tipo de visualidad que el documental quería construir: la del que domina el campo de batalla, desde arriba.³² La empatía que quería suscitar en los espectadores era con el militar nazi, el constructor de la noche perfecta.

Sin embargo, el guion debía traducirse en imágenes, y en muchos casos, como se dijo, las imágenes mostraban intenciones o decisiones distintas a las del comandante del campo. Por ejemplo, las imágenes del trabajo o del juego «testimonian la determinación de vivir y organizar la vida de cada uno de una manera digna, aún en circunstancias que no tenían nada de normal, digno o civilizado».³³ Las del cabaret muestran, también, la interrupción inesperada de una mujer portando el uniforme y el brazalete de la *Fliegende Kolonne* («colonia volante»), que actuaba como un recordatorio, quizás paródico, sin duda algo siniestro, de la situación de encierro.

Junto a estas imágenes menos conocidas, invisibilizadas, hay otras que tuvieron una «impresionante carrera cinematográfica, televisiva, museográfica, editorial»³⁴, y habría que decir también como prueba judicial: las que se tomaron en los andenes de la estación. Son tres las filmaciones de trenes: dos que llegan (de Amsterdam y de otro campo, Vught) y uno que se va hacia Auschwitz y Bergen-Belsen. En los dos primeros, se ve la acción de la *Ordnungsdienst* (cuerpo de la administración judía del campo) y de la «colonia volante» que se encargaban de recibir, ordenar y llevar a registrar a todos los prisioneros. Estas dos escenas parecen haber sido planeadas por el guionista: se conservaron dos placas, una que dice «Transporte» y otra que mencionaba «Desde julio de 1942, casi hace dos años, siempre la misma imagen: Transporte». Hay también una mención a «imágenes de trenes partiendo» (en plural), que habilitó la filmación de la deportación a Auschwitz y a Bergen-Belsen, en lo que es, al menos en lo que se conoce hasta este momento, la única filmación disponible sobre esos trenes desde Europa occidental.

³² Para la noción de visualidad como operación «desde arriba», véase Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (Durham, NC & London: Duke University Press, 2011).

³³ Thomas Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-Wind and Postponement in Respite», en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehmman y Kodwo Eshun, 57-68, cita en p. 67.

³⁴ Lindeperg, *La voie des images*, 144.

En esas imágenes se ve a Gemmeker y otros oficiales nazis mirando a la cámara, plenamente conscientes de que estaba haciéndose el registro de la escena.³⁵ La escena del andén muestra menos desesperación de lo que otros testimonios relatan, con cierta calma y hasta gentileza, como cuando un prisionero ayuda a cerrar la puerta del vagón, o cuando se sube comida para el viaje; en esa dirección, parecen ser útiles a los fines de propaganda buscados por Gemmeker. Pero Breslauer, y aquí se ve su autonomía, tomó algunas decisiones como camarógrafo que convirtieron a sus imágenes en registros testimoniales: filmó rostros, cuerpos, portones de los vagones con cifras escritas en tiza blanca; también grabó algunos interiores de los vagones de carga, donde viajaban personas mayores hacia Auschwitz, con rostros tristes, pañuelos, quizás lágrimas. Dos planos fueron claves en los años sucesivos: un *travelling* del recorrido por el andén de una señora mayor llevada en carretilla por un policía, con un equipaje negro con inscripciones en blanco, y un primer plano de una niña, el único primer plano de la filmación del andén, emergiendo por entre las puertas de un vagón, con una mirada desesperada. Además de estos planos cortos, casi íntimos, de la partida del tren, Breslauer filmó al convoy partiendo de la estación desde dos ángulos distintos (probablemente con ayuda de Jordan), incluyendo detalles como los escalones de los vagones, los rieles y las ruedas del tren, pero también planos en profundidad del tren ya en marcha donde se alcanzan a ver cabezas que salen por las ventanas superiores, y una escena conmovedora donde se distinguen algunos papeles que vuelan por el aire que, por otros relatos, sabemos que eran los últimos mensajes de los deportados.³⁶

La película de Westerbork nunca se completó, pero se conservan cerca de 90 minutos de material fílmico crudo y sin sonido.³⁷ Breslauer y

³⁵ Lindeperg en su revisión de las fuentes del interrogatorio a Gemmeker, señala que el comandante dijo que «no conocía esas imágenes» del tren a Auschwitz (*La voie des images*, 181). La historiadora, dando por creíble su testimonio, plantea la hipótesis de que estas imágenes fueron, como se dice en el párrafo siguiente, sacadas del campo antes de mostrárselas.

³⁶ Lindeperg, *La voie des images*, 174. Etty Hillesum tiró desde el vagón número 12 del tren hacia Auschwitz en el que viajaba el 7 de setiembre de 1943 una postal dirigida a su amiga Christine van Nooten, con timbre postal incluido, que fue recogida por campesinos y enviada a su destinataria. En ella Etty decía: «Me esperaréis, ¿verdad?». En Monmany, *Ya sabes que volveré*, 87.

³⁷ El material está disponible en Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kamp_Westerbork

Jordan fueron deportados en septiembre de ese año, antes de haber terminado el montaje. Un sobreviviente del grupo de fotógrafos, Wim Loeb, relató que editó una versión «risueña» para la dirección del campo, y que sacó clandestinamente del campo otros fragmentos, sobre todo el del tren a Auschwitz, a través de contactos con grupos de la resistencia anti-nazi.³⁸ El documental de propaganda iba a ser parte de un pequeño museo que debía funcionar en el campo, exponiendo la película, fotografías y una maqueta del campo;³⁹ no es casual entonces que buena parte del material filmico y del guion original, así como la sinopsis del filme, se conservaran en el campo. Fueron encontrados en la liberación de Westerbork por tropas canadienses en abril de 1945, y hoy son parte del archivo del Instituto Holandés de Documentación de Guerra.

Por estas características, y a diferencia de otras imágenes de la Segunda Guerra y el Holocausto que fueron emergiendo muchos años más tarde, el conocimiento de esta filmación se dio tempranamente. Algunas secuencias fueron usadas como evidencia en el juicio contra Gemmecker que tuvo lugar en 1947-1948⁴⁰ e incorporadas en noticieros holandeses sobre los juicios y sobre la guerra. Los fotogramas que muestran la partida de los trenes hacia los campos de exterminio fueron usados en la película *Noche y niebla* de Alain Resnais (Francia, 1956), en un montaje que las yuxtapone a otras tomadas en Polonia y que sugiere que son parte de la misma secuencia, aunque no lo son.⁴¹ Según la investigación de Sylvie Lindeperg, Resnais conoció la filmación de Westerbork por un viaje que hizo a Holanda con quien fue su asesora historiográfica para la película,

³⁸ Lindeperg, *La voie des images*, 180. En el uso de los testimonios, Lindeperg es cuidadosa en usar tiempos verbales condicionales («habría editado», «habría sacado»), y corrobora los dichos con otros testimonios, por ejemplo el de Úrsula Breslauer, hija del fotógrafo y realizador del filme, cuyo relato busca explícitamente redimir a su padre de cualquier sospecha de colaboracionismo y enfatizar el vínculo con la resistencia.

³⁹ Así lo dice Gemmecker en los interrogatorios previos al juicio, en 1947, según consta en Lindeperg, *La voie des images*, 151.

⁴⁰ Thomas Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», 63. Gemmecker adujo «no saber» y utilizó la película como argumento de ese desconocimiento: si hubiera sabido que eran testimonio de la política de exterminio, no lo habría filmado; por otro lado, intentó usar las imágenes para sostener que el trato de los prisioneros era correcto dentro del campo. Lamentablemente, Gemmecker obtuvo una sentencia corta, de apenas 10 años de cárcel; fue liberado por buen comportamiento en 1951 y regresó a Alemania, donde murió en 1982 en Düsseldorf.

⁴¹ Sobre la historia de esta película y su relación con el estado del conocimiento historiográfico, los archivos disponibles y los debates políticos y pedagógicos de la época, véase Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire* (Paris: Odile Jacob, 2007).

Olga Wormser-Migot, investigadora que jugó un rol central para identificar documentos en la posguerra.⁴²

Las dos secuencias de imágenes que eligió Resnais alcanzaron un estatuto icónico, casi de cliché. En particular, la imagen en primer plano de la niña con pañuelo blanco que mira a través de los portones del vagón del tren que la lleva a Auschwitz se convirtió en un ícono del sufrimiento del pueblo judío; se la usó en el juicio a Eichmann en Jerusalén en 1961, y fue incluida en la película de Leo Hurwitz sobre el juicio y montada en un contraplano con la imagen de Eichmann, como si Eichmann tuviera que responder a la mirada de la niña.⁴³ En los años siguientes, se consolidó el carácter de imagen-ícono de este fotograma, aunque no se sabía más que su proveniencia de Westerbork (Imagen 3).



Imagen 3. Fotograma de la película *Westerbork* (Breslauer)
(Anna Maria Settela Steinbach)

⁴² Sobre el trabajo de esta historiadora, véase Sylvie Lindeperg y Annette Wieviorka, *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre* (Paris: Mille et Une Nuits, 2008).

⁴³ Lindeperg, *La voie des images*, p. 185.

En la década del '90, en el marco de cambios técnicos y políticos⁴⁴ y sobre todo de un giro historiográfico y memorial por restituir el nombre de las víctimas, el periodista holandés Aad Wagenaar inició una investigación de dos años para saber más sobre el convoy de Westerbork a Auschwitz. Wagenaar entrevistó a sobrevivientes, consultó archivos de la deportación y los campos, y también a investigadores forenses que colaboraron en revisar, en base al material fílmico, el estado de los árboles, los paneles de madera, las inscripciones disponibles, entre otros aspectos. Es su trabajo el que permitió descubrir el nombre de la niña y el de la señora mayor. En el primer caso, se trataba de Anna Maria Settela Steinbach, una niña romaní de 9 años. Este conocimiento produjo una conmoción en los Países Bajos, y abrió un proceso de investigación y memoria sobre el genocidio gitano. En el segundo caso, la ampliación de la inscripción en su equipaje permitió también identificar a la señora mayor como Frouwke Kroon, nacida el 26/9/1882; su nombre figuraba en el tren que salió de Westerbork el 19 de mayo de 1944, junto con 208 judíos y 245 gitanos. Frouwke Kroon fue asesinada en las cámaras de gas apenas llegó; Settela, su madre y cuatro de sus hermanos lo fueron el 1 de agosto de 1944, cuando se liquidó el campo gitano de Auschwitz.⁴⁵ El trabajo de Wagenaar inaugura otro ciclo, el de singularizar e identificar las imágenes, del que la película-ensayo de Farocki es el continuador. En la siguiente sección, propongo analizar el re-montaje de las imágenes de Westerbork que realiza Farocki, como una nueva lectura sobre el valor de verdad de estas imágenes nacidas como documentos de propaganda.

LA OPERACIÓN DE FAROCKI: SUSPENDER LA IMAGEN, ABRIR OTROS SENTIDOS

Se señaló al inicio que Farocki suele basar sus películas en *found footage*, metraje encontrado. ¿Cómo es que el cineasta alemán se encontró

⁴⁴ Lindeperg (*La voie des images*, 22) señala que en esa década «las televisiones parten en busca de imágenes nuevas sobre las cuales asegurar la promoción de documentales y emisiones consagradas a la Segunda Guerra Mundial. Al efecto de reconocimiento le sigue la puesta en valor a veces mercantil de lo inédito. Esta búsqueda fue facilitada por la emergencia de nuevos fondos en las cinematecas, fruto de un trabajo sin precedentes de indexación, restauración, digitalización; fue alimentada por la colección y los depósitos de películas amateurs; se benefició de un acceso facilitado, después del desfundamiento de los regímenes comunistas, a las colecciones reservadas en los países del Este».

⁴⁵ Lindeperg, *La voie des images*, 192.

con este corpus? La decisión de trabajar sobre este archivo fílmico parece haberse suscitado después de un seminario sobre la apertura de los campos realizado en Berlín en 2005. En esa ocasión, se debatió sobre las imágenes de Samuel Fuller, tomadas cuando fue testigo, siendo soldado la infantería norteamericana, de la liberación del campo de Falkenau. Fuller filmó varias escenas que luego se volverían icónicas del estado de los prisioneros, los cadáveres apilados, el vínculo con el pueblo vecino. Años más tarde, Fuller utilizó esas imágenes en su película *Verboten!* (EE.UU., 1959). Farocki expuso hacia el final del coloquio su inquietud, o más bien su cólera, con la película de Fuller y su forma de mostrar a las víctimas, que constituye un género al que calificó, con ironía, «una película breve sobre Hitler y los crímenes durante el nacionalsocialismo».⁴⁶ Le parecía escandaloso ese uso de las imágenes de los muertos, donde se mezclan imágenes documentales y ficcionales que muestran pilas de cadáveres o filas de prisioneros indiferenciados, como si no importara dónde o cuándo se filmaron, y como si no pudieran ser más que signos abstractos e intercambiables de la tragedia. En particular, Farocki llegó al punto de indignación con una escena donde pareciera verse el asesinato de un grupo de prisioneros en una cámara de gas, escena que resulta de montar en una misma secuencia distintas imágenes disponibles sobre las instalaciones (la llave de gas, las paredes de la cámara) y de los prisioneros formados en fila o ya como cadáveres. Pero sabemos que no existen imágenes de los asesinatos dentro de las cámaras (los nazis se cuidaron de no filmarlas); inventarlas es, para Farocki, inmoral, así sirvan para una buena causa de luchar contra el legado del nazismo. «¿Por qué estas insinuaciones? ¿Sólo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho?»⁴⁷ En esa inquietud, queda claro que a Farocki le preocupaba el vínculo entre las imágenes y la verdad, y posicionarse desde una ética de trabajo con las imágenes que llevase hasta el final las consecuencias de sostener ese vínculo.

En su ponencia en ese coloquio, Farocki mencionó el material de Westerbork, y aunque no se detuvo demasiado en él, sugirió que las secuencias filmadas en el andén del tren donde se ve a la señora mayor en la carretilla hacen más justicia a los deportados que, incluso, los planos

⁴⁶ Harun Farocki, «Mostrar a las víctimas», en su libro *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 133-146, cita en p. 146.

⁴⁷ Farocki, «Mostrar a las víctimas», 146.

de Resnais. «Los deportados son más que meras instancias, las imágenes más que simples señales visuales». El montaje tiene que considerar «la singularidad de cada plano». ⁴⁸ También manifestó otra convicción: «deben existir más imágenes del campo que todavía no han salido a la luz». ⁴⁹ Tomando el ejemplo de una imagen aérea de Auschwitz registrada por la aviación aliada de 1944 que no pudo ser reconocida como evidencia del campo de exterminio hasta 1977, Farocki deja implícito que no tienen que ser, necesariamente, imágenes nuevas, sino materiales que deben verse con otra luz.

Según relata en unos escritos autobiográficos de esos años, a partir de esta inquietud y este enojo comenzó a organizar un proyecto, al principio indefinido, sobre el género fílmico de las imágenes de los campos. Primero montó un seminario de lectura (donde se leyeron, entre otros textos, *Lo que queda de Auschwitz*, de Giorgio Agamben) y de análisis sobre la película *Noche y Niebla* de Resnais y *Mi lucha*, de Edwin Leiser (Suecia, 1959), lo que realizó con Antje Ehmann, su compañera, y otros amigos que colaboraban en sus proyectos. Se trataba de entender que «el archivo filmado es también un archivo de las maneras de filmar». ⁵⁰ En esos encuentros vieron las películas «secuencia por secuencia, haciéndola avanzar y retroceder una y otra vez», como si se leyera un texto línea por línea. ⁵¹ También las trabajó con estudiantes en su seminario en la Academia de Artes Plásticas de Viena. Fue la película de Resnais la que terminó de definir su interés en el material de Westerbork, y la que lo llevó a contactarse con el Museo del campo, así como con otros historiadores del cine y de los campos para rastrear más información. Entre ellos, Thomas Elsaesser lo ayudó en la investigación ⁵² y le acercó un documental holandés, *Settela, gezicht van het verleden* (1994), de Cherry Duyns, que cuenta la historia de la investigación del periodista Aad Wagenaar y

⁴⁸ Harun Farocki, «Las imágenes deberían testificar contra ellas mismas (2007)», en *Harun Farocki. Otro tipo de empatía*, eds. Antje Ehmann y Carles Guerra (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2016), 86-102, citas en p. 100.

⁴⁹ Farocki, «Las imágenes deberían testificar contra ellas mismas (2007)», 102.

⁵⁰ Lindeperg, *La voie des images*, 17.

⁵¹ Harun Farocki, «Trailers Biográficos», en su libro *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 233-279, cita en p. 271.

⁵² En un correo electrónico de octubre de 2006, Farocki le pregunta a Elsaesser qué sabe sobre la película de Westerbork y le anticipa que piensa hacer algo con ese material crudo (Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», 68).

sus descubrimientos sobre Settela y Frouwke Kroon.⁵³ Farocki también consultó el diario de un prisionero, Philip Mechanicus, y una investigación de un historiador judío holandés, Jacques Presser, que sobrevivió la guerra desde la clandestinidad.⁵⁴

La decisión central era qué hacer con esas imágenes, cómo interpretarlas y cómo mostrarlas. Según el relato de Farocki, esa interpretación les resultaba difícil. Se preguntaban en el seminario en Viena sobre los equipajes de los internos al subirse al tren; sobre la calma que parecía reinar en el andén; también sobre otras imágenes, de trabajo, pero también de baile y de descanso. Se detuvieron en los cuadros, en los planos elegidos, y fueron a buscar información complementaria porque querían entender «las intenciones de la representación en cada una de las secuencias».⁵⁵

A través de este trabajo de investigación en varias direcciones y con distintos soportes, el proyecto finalmente fue tomando cuerpo entre 2006 y 2007 como una película-ensayo. El trabajo fue encargado y financiado por un festival en Corea (Jeonju International Film Festival), donde se estrenó en abril de 2007. En agosto de ese año ganó el Leopardo de Plata en el Festival de Locarno, y en 2009 se transmitió en la televisión alemana, aunque en un horario de trasnoche. La película entró rápidamente al circuito de exhibición en los museos como parte de la obra de Farocki.⁵⁶

⁵³ Buena parte de la información que aparece en la película de Farocki proviene de este trabajo, aunque no se lo cita en los créditos.

⁵⁴ Farocki, «Trailers Biográficos», 272-273. Farocki referencia, sin citar, la lectura del libro sobre la destrucción de los judíos holandeses (publicado en 1965 en holandés y en 1968 como *Ashes in the wind. The destruction of Dutch Jewry*, Londres: Souvenir Books), y dedica un extenso párrafo a la novela *La noche de los girondinos* (1957, edición en inglés *The Night of the Girondists*, Londres: Harper Collins, 1992), situada en Westerbork y narrada desde la perspectiva de un maestro judío que trabaja en la administración del campo y hace las listas de deportación. La esposa de Presser fue arrestada en 1943, pasó por Westerbork y murió en Sobibor.

⁵⁵ Farocki, «Trailers Biográficos», 274.

⁵⁶ Farocki, «Trailers Biográficos», 270, 274. Entre esas exhibiciones se cuenta «Un lugar fuera de la historia. Microhistorias y macromundos», montada en el Museo Tamayo de Ciudad de México en 2010, donde se la incluye como parte de obras que reflexionan sobre la autenticidad y la falsedad. En la presentación se dice que las obras traen «relatos en los que las identidades falsas, las agendas secretas, las versiones oficiales y las verdades a medias han jugado un papel activo, aunque casi siempre tras bambalinas, en la definición de determinados escenarios y movimientos políticos». Véase <http://museotamayo.org/exposicion/un-lugar-fuera-de-la-historia> [último acceso 9 de septiembre de 2017].

En las páginas que siguen, quisiera adentrarme en el método de Farocki para abordar estas imágenes propagandísticas, con la hipótesis de que hay, en ese procedimiento, criterios importantes para considerar en la investigación histórico-educativa y en el trabajo pedagógico con estas imágenes. En su modo de trabajo, puede verse al Farocki arqueólogo y archivista de imágenes: su método trata de rastrearlas, desmontarlas, analizarlas una y otra vez, ponerlas en contexto, confrontarlas con otras similares, cruzarlas con textos. Se trata, para Farocki, de encontrar la verdad de la imagen, no porque tenga una sustancia externa que la defina sino porque tiene la convicción de que en ese trabajo riguroso y profundo se puede acceder a los sentidos e historias que ella porta, y que esto permite también sostener un vínculo ético con ella y con lo que ella representa. Para el cineasta, el vínculo entre imagen, verdad y realidad es un eje persistente y central en el acercamiento al corpus de Westerbork.

La segunda cuestión que emerge de su método es que ese trabajo no se termina en la investigación archivística e historiográfica, sino que se define también en el montaje y la exhibición, y aquí entra su rol de artista y de pedagogo de la imagen. Como dicen Antje Ehmann y Kodwo Eshun, si para el mundo del arte la pedagogía y la didáctica son una aberración, y decir que una imagen es educativa es casi un insulto, «mucho peor aún que decir que [...] es pornográfica», Farocki busca restituir un valor educativo para las imágenes, a las que ve siempre como un «aparato de pedagogía».⁵⁷ Pero la educación no es la reeducación antinazi de la posguerra, sino una «pedagogía del documento»⁵⁸ que retire a las imágenes del comercio con ellas, de su instrumentalización, y permita volver a verlas en su singularidad, en su historicidad. Es una pedagogía de la imagen «históricamente orientada».⁵⁹

¿Cuáles son las operaciones de remontaje que realiza Farocki? El punto de partida, señala en varios escritos, es que «las imágenes deberían poder hablar por sí mismas».⁶⁰ Para hacerlo, se distancia tanto del

⁵⁷ Antje Ehmann y Kodwo Eshun, «De la A a la Z (O veintiséis introducciones a Harun Farocki)», en *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 291-310, citas en pp. 294 y 295.

⁵⁸ La expresión es de Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 115.

⁵⁹ Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 119.

⁶⁰ Farocki, «Trailers Biográficos», 274.

melodrama como del filme de horror, y elige realizar un montaje con una gran sobriedad:

Me propuse utilizar sólo este material y no agregar ni recortar nada de las secuencias citadas. Más de una vez aparece un destello al comienzo de las tomas producto de la puesta en marcha de la cámara. Su presencia indica que se trata del material en bruto, tal cual salió de la cámara. Me propuse no intervenir en la edición. Quería presentar el material de forma que invitara a una lectura propia.⁶¹

En las páginas que siguen, quiero detenerme en esas decisiones de montaje, y en cómo se materializan. Un primer principio, como señala en la cita, es usar un solo corpus, el de Westerbork: esto significa no mezclar ni confundirlo con otros documentos filmicos, y darle tiempo y duración al encuentro con ese material, así sea inquietante. Farocki cree que, como reacción al sentimiento de que «ya hemos visto todo», hay que centrarse en algunas pocas imágenes y buscar entenderlas en su singularidad, devolviéndoles su condición de testimonios y ubicando a las imágenes en la historia para que el espectador sepa qué está viendo.

Farocki abre el documental con una primera advertencia («película muda»), que es seguida por una imagen general del campo, a modo de paneo. Siguen algunas placas con información que se intercala con imágenes fijas a las que se les da duración: filas de prisioneros, vistas interiores de las barracas con una multitud de camas superpuestas. Farocki incluye la pregunta sobre qué son estas imágenes que se filmaron como propaganda, e introduce el nombre de Breslauer como un fotógrafo judío, prisionero, que estaba atrás de la cámara por orden de Gemmecker; unos minutos más tarde se informa que terminó asesinado en Auschwitz. La única imagen de Breslauer, introducida en el minuto 1'47", es una en la que aparece de cuerpo entero, mirando a través de su lente, y que Farocki mantiene fija por 5 segundos (Imagen 4). Es también un modo muy personal de Farocki de explicitar que esta vez él construye su mirada a través del trípode y la cámara de Breslauer; también es un homenaje, un *memento mori*.

⁶¹ Farocki, «Mostrar a las víctimas», 146.



Imagen 4. Fotograma de Rudolf Breslauer tras la cámara.
Material disponible en Commons Wikimedia, incluido en la película de Harun Farocki *Aufschub/Postergación* (Alemania, 2007).⁶²

Con esos pocos enunciados, la película deja de ser otra «película de un campo nazi» para evidenciarse como un trabajo hecho bajo presión nazi por seres humanos en el umbral de la muerte. Hay una economía de imágenes y de palabras que alcanzan mucha eficacia en la enunciación: la narración concentra la mirada, inquieta la sensibilidad. En otro momento, el documental cuenta, en una de las placas, que Breslauer decidió filmar escenas de trabajo en el taller en cámara lenta: este *ralenti* le parece sintomático de la búsqueda de estirar el tiempo, postergar la

⁶² Hasta donde fue posible reconstruir por el material disponible, esta imagen no parece formar parte del material filmico rodado por Breslauer y Jordan, sino que es una fotografía tomada durante la filmación. Sería el único fotograma incluido en la película de Farocki que no fue tomado del material crudo realizado para la película.

deportación. También aquí Farocki vuelve a introducir un cuerpo atrás de la cámara, destacando sus decisiones éticas y estéticas, y la huella que ese cuerpo dejó en el registro visual que estamos viendo como espectadores.⁶³ Con esos gestos fílmicos, Farocki se niega a adherirse a la economía del «todo visible»⁶⁴, y abre el espacio para una ausencia, la ausencia de aquél que estaba filmando, que también fue prisionero y que partió en uno de esos trenes pocos meses después. Breslauer, el cineasta, es quizás la gran sombra que planea sobre el documental de Farocki.

La decisión de trabajar con este único corpus no implica, por eso, seguir una narración lineal. A la panorámica del campo, le sigue enseguida la escena de la llegada de un tren que viene de Amsterdam. La secuencia final incluye otro tren, esta vez el que parte hacia Auschwitz y Bergen-Belsen. El campo es un espacio-tiempo suspendido entre dos trenes, entre dos viajes. El título también expresa esta idea: *Aufschub* puede traducirse como «postergación» y también como «respiro». Ganar tiempo, postergar, seguir vivos, suspender, diferir: son muchas las asociaciones con esta acción que es, para Farocki, la clave de Westerbork. Por eso también la forma del montaje, que extiende la duración de las imágenes, las suspende, las mira una y otra vez para profundizar en sus sentidos, abrir su información, restituir su verdad también desde la forma en que se cuenta la historia.

La segunda decisión de montaje que realiza Farocki tiene que ver con mantener a las imágenes como imágenes silentes, mudas. No editorializa la película con una voz en off,⁶⁵ ni agrega sonido o música, rebelándose contra la música de estudio agregada a tantas imágenes de los campos. «Las imágenes de Rudolf Breslauer (un fotógrafo de Munich que huyó con su familia a Holanda) fueron filmadas por encargo del comandante del campo y son mudas», escribe Farocki en 2009; así debían quedar. Pero siguiendo el tono de la película incompleta, Farocki decide incluir placas de información, «intertítulos», con letras blancas sobre fondo negro (recuérdese que las de la película original, que también son usadas en el montaje de *Aufschub*, eran en letras negras sobre fondo blanco). En

⁶³ En este reubicar un cuerpo atrás de la cámara, Farocki se aproxima a algunas historias de la fotografía inspiradas en la antropología. Véase por ejemplo Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photography and Historical Imagination, 1885-1918* (Durham, NC: Duke University Press, 2012).

⁶⁴ Lindeperg, *La voie des images*, 28.

⁶⁵ Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», 64.

las placas y preguntas que va incluyendo, Farocki muestra varios puntos de vista: el del fotógrafo que elige planos; el del guionista que quería incluir ciertas placas; el de los prisioneros que quieren trabajar para postergar la deportación; el del comandante del campo, que quiere sostener su trabajo como una suerte de «pequeña empresa». Dice Lindeperg que esto lleva a distintas lecturas, a veces contradictorias, que señalan «la imposibilidad de llegar a una decisión en relación con un sentido que está constantemente siendo diferido».⁶⁶ Pero en cualquier caso Farocki nunca abandona su énfasis en la visualidad que construye la cámara, que es a la vez testigo y perpetrador. En un momento dado, Farocki presenta en las placas una especulación sobre el porqué de la tranquilidad de la escena de la partida del tren; hipotetiza que quizás la presencia de la cámara en el andén les daba esperanzas a los deportados —no debía ser tan grave lo que les esperaba si los estaban filmando. En ese comentario, Farocki pareciera estarle diciendo al espectador: desconfía de las imágenes, desconfía de la presencia tranquilizadora de la cámara.

Las placas van guiando la visión del documental y sostienen su relato. A una imagen suspendida sucede, por lo general, una placa que promueve una lectura algo distinta. Por ejemplo, se incluye una secuencia filmada en la clínica dental y se cuenta que, por un tiempo, el hospital de Westerbork fue el más grande de los Países Bajos. Pero enseguida aparece otra placa que dice: «Los trabajadores y los pacientes de la clínica eran todos prisioneros, que luego fueron deportados y asesinados». La mayoría de esas placas incluye información que contiene un saber y una posición («Lo malo de Westerbork era que era un campo de tránsito», «Estas imágenes tenían la intención de evitar el desastre de la deportación»)⁶⁷. Pero las placas también hacen ver detalles, como cuando se alerta de las barracas visibles al fondo del partido de fútbol, o la torre de vigilancia atrás de la clase de gimnasia; en esos casos, las imágenes suelen repetirse, antes y después de la placa informativa, para ayudar a ver el detalle señalado, para aguzar la mirada. Algunas de las placas tienen preguntas

⁶⁶ Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images», 34.

⁶⁷ El modelo para esta forma de intervención es el diario de Brecht sobre la guerra —véase Bertolt Brecht, *ABC de la guerra* (Madrid: Ediciones del Caracol, 2004); también hay reminiscencias de la serie de grabados con epígrafe de Francisco Goya, «Los desastres de la guerra» (1810-1815). Sobre esta pedagogía brechtiana de la imagen, véase Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008).

o comentarios que introducen opiniones personales («¿Son estas imágenes semi-verdades consoladoras?»), o bien explicitan que las imágenes se deben comparar con otras, como cuando la placa «El trabajo de reciclado de los prisioneros en Westerbork» es seguida de una imagen de hombres pelando cables, y luego de otra placa que dice: «evoca la explotación de los propios cuerpos de los prisioneros en Auschwitz». Hay un juego texto-imagen-texto que se mantiene activo toda la película.

En las placas aparece también una apelación directa a la primera persona del plural («Esperamos otras imágenes de un campo de los nazis alemanes», «Sabemos por relatos de testigos que en los andenes del tren había escenas de completa desesperación»⁶⁸). De esa forma Farocki construye un «nosotros» que asiste colectivamente a un sufrimiento ajeno⁶⁹ pero también una posición «en tanto sujeto que ve y que sabe», continuidad del método brechtiano, que habla de una «distancia implicada» en la producción de un saber sobre la imagen.⁷⁰ El realizador/narrador no se contenta con mostrarnos sino que nos induce a ver, cuestionar, pensar, sentir. Las placas muestran que Farocki desconfía de las imágenes solas y las rodea de palabras, pero a la vez confía en que pueden ser un camino para el saber, en que hace falta verlas para construir otros saberes, en que «para saber hay que imaginarse».⁷¹

En tercer lugar, hay decisiones sobre el ritmo y el encuadre que son centrales para la lectura que propone de las imágenes. Farocki busca una política de «interferencia mínima» para que el espectador agregue sus palabras, sus imágenes, su memoria.⁷² No mejora su calidad ni enmascara los problemas técnicos; no busca, como algunos documentales recientes, colorear las imágenes o volverlas más nítidas para darles mayor realismo.⁷³ Esa «inter-

⁶⁸ Esto aparece claro en los relatos de Etty Hillesum y de otros prisioneros. Véase Monmany, *Ya sabes que volveré*, especialmente pp. 60 y 82-83.

⁶⁹ Es interesante confrontar este uso de la primera persona del plural con lo que señala Susan Sontag: «No debería suponerse un “nosotros” cuando el tema es la mirada al dolor de los demás» (*Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara, 2003), 15. Pero Farocki no lo supone: busca producirlo.

⁷⁰ Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 119 y 175.

⁷¹ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 17.

⁷² Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», 67.

⁷³ Por ejemplo, la serie «Apocalypse» sobre la Segunda Guerra Mundial, hecha por la cadena televisiva France 2 en 2009, intervino los documentos filmicos de archivo con el argumento de que había que «paliar los defectos técnicos de esa época» (citado en Lindeperg, *La voie des images*, 31).

ferencia mínima» no es, sin embargo, desdeñable. Además de lo ya señalado sobre la presencia continua de las placas escritas, en el documental Farocki produce operaciones muy explícitas con la imagen: las detiene, las muestra en cámara lenta, las reitera para que volvamos a verlas. Las idas y vueltas, las repeticiones y la imagen suspendida permiten recolocar en ellas algunas trayectorias de vida, un acto importante para construir otra vinculación con esos signos. Por ejemplo, al comandante del campo, Gemmeker, se lo muestra varias veces, y se lo señala con un círculo rojo —la única vez que aparece el color en el documental en blanco y negro—, que es un modo de hacerlo responsable de lo que sucedió (Imagen 5).



Imagen 5. Fotograma de *Aufschub/Postergación* (Harun Farocki, Alemania, 2007), señalando a Albert Gemmeker, comandante del campo de Westerbork.

Esta operación del montaje es especialmente notoria con las dos secuencias que han sido icónicas en la memoria visual de Holocausto: la de la plataforma de trenes ante la partida de un tren a Auschwitz y Bergen-Belsen, y el primer plano de Anna Maria Settela Steinbach. Farocki informa al espectador mediante una placa que son las únicas imágenes disponibles sobre la partida de los trenes hacia los campos de exterminio. La interpelación es clara: miremos con atención porque estamos ante un documento único de un proceso masivo de genocidio. Si bien aparece un tren desde el principio, en la llegada desde Amsterdam y en la presentación del comandante del campo Gemmecker, el tren hacia Auschwitz aparece nombrado promediando el filme. Farocki se detiene en las imágenes, congela cuadros, y agrega leyendas. Por ejemplo, en el caso de la señora mayor, incluye lo descubierto por Aad Wanegaar —aún sin nombrarlo— sobre Frouwke Kroon. Sobre un detalle amplificado de la maleta, se sobreimprime la leyenda de la inscripción: «F o P Kroon puede leerse y la fecha 26 ¿ 82 o 92»: es de las pocas veces que el texto se inscribe en la imagen y se sale de la placa negra. En la secuencia del tren, Farocki va intercalando fotogramas de planos cortos de las escenas que relata en unas pocas placas punzantes:

La escritura en la maleta permite determinar la fecha de las imágenes fílmicas:/

Mayo 19, 1944/

En este día un niño sacudió su mano para decir adiós,/

Un hombre ayudó a cerrar la puerta del vagón que se lo llevaba,/

El 19 de mayo de 1944 un tren con 691 personas dejó Westerbork/

Algo similar realiza con la imagen de Anna María Settela Steinbach. Como en el caso de los trenes, incluye una placa que señala que es el único primer plano que filmó Breslauer. De nuevo, hay un acto que insiste en el carácter único, es decir, singular, del fotograma que estamos viendo; ese señalamiento también organiza la mirada en otras direcciones, por ejemplo para buscar qué planos aparecen en las imágenes siguientes. Farocki deja el rostro de Settela durar unos segundos y lo sigue con otra

placa: «en el rostro de la niña hay una expresión de miedo mortal o sentimiento de miedo»; enseguida lanza una especulación enunciada en la primera persona del singular: «Creo que por eso el cameraman Rudolf Breslauer evitó otros primeros planos».

Queda nuevamente en evidencia que Farocki no confía en la imagen sola, suelta, sino que quiere fijar un sentido a esa mirada y evocar un sentimiento que se nombra como miedo, miedo mortal. Con esos comentarios, Farocki pone de relieve la ambivalencia de esos registros, a la vez inducidos por el poder nazi pero también fruto de un encuentro, fugaz pero perdurable, entre el fotógrafo prisionero y los que estaban siendo deportados ese día. Así, el cruce de miradas que propone Farocki ya no es entre Settela y Eichmann, como en el filme de Leo Hurwitz de 1961, sino entre Settela y Breslauer, unidos en su desesperación, y entre Settela y el espectador, obligado a sostener la mirada de la niña por algunos segundos, observar con detalle su boca entreabierta y su mirada hacia el horizonte. En esa dirección, podría decirse que la «lectura propia» que invita a hacer es en realidad una lectura llena de marcas, de señalamientos, de información y de opiniones que orientan un sentido, que buscan generar una emoción, una sensibilidad.

En este trabajo sobre las imágenes-ícono del Holocausto, Farocki despliega la pedagogía de la imagen en las que se apoya su trabajo. Para Sylvie Lindeperg, las imágenes en el documental se vuelven palimpsestos, superficies que convocan otros estratos de significaciones vinculados a la memoria colectiva del siglo xx.⁷⁴ Es claro, para Farocki, que miramos estas imágenes con otras imágenes ya disponibles, y que la pedagogía debe buscar dialogar y profundizar el vínculo con esas imágenes, confrontar las miradas rápidas, y cuestionar las políticas del espectáculo de la tragedia. Como apunta Elsaesser, el montaje de Farocki propone una especie de *rewind*, de vuelta atrás en la historia visual del Holocausto, para volver a ver imágenes «crudas» y formularse preguntas a partir de ellas y de otros conocimientos que se van colocando en las placas mudas. El punto de partida ético y pedagógico de Farocki es que

la memoria del Holocausto hoy no sólo necesita afirmarse contra la ignorancia, sino que también debe prevalecer contra su apa-

⁷⁴ Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images», 34.

rente opuesto: demasiado conocimiento. [...] ¿Y si lo que *Postergación* estuviera proponiendo es una «epistemología del olvido», esto es, si planteara la pregunta sobre qué tipo de conocimiento podemos derivar de no saber lo que pensamos que sabemos, y por extensión, qué significaría apropiarse de la ignorancia de Breslauer, antes que de su conocimiento?⁷⁵

Apropiarse de la ignorancia de Breslauer es, de alguna manera, identificarse con quien porta la cámara y decide qué registrar. Farocki interpela al espectador para que se ponga en marcha, se active en su decisión de qué mira y qué aprende con eso, y su conocimiento sobre qué cámaras y qué trípodes han ido formando su mirada. Hacia el final de la película Farocki intercala los fotogramas de la clase de gimnasia y de conversaciones en el taller con placas que dicen: «Estas imágenes se muestran rara vez, quizás para evitar dar una impresión falsa de los campos». Luego se pone otra placa que dice: «Estas imágenes se muestran más seguido»: los trenes, la deportación. Sigue una serie de placas que construyen un mensaje; mensaje inequívoco, pero también profundo sobre nuestro vínculo con estas imágenes y con el saber que ellas portan:

La mayoría de las imágenes que tenemos de los campos fueron hechas después de la liberación/

Estas son las únicas imágenes que existen de los trenes hacia los campos de exterminio./ Cerca de 100 trenes salieron de Westerbork/

Cerca de 100.000 personas fueron deportadas/

Solo este tren fue filmado el 19 de mayo de 1944

Señala Thomas Elsaesser que la estrategia de Farocki es darle un futuro al pasado (una idea que toma de Ricoeur). El valor pedagógico de repetir el pasado por medio del «rewind and replay» intenta «localizar los puntos en los que el pasado podría haber tenido —en su presente— también un futuro, uno que no es necesariamente nuestro presente».⁷⁶ Podría decirse que Farocki restituye en las imágenes de Westerbork la respiración de Breslauer intentando ganar un día más, y también su intento de «invertir el curso del destino, diferir la partida

⁷⁵ Thomas Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», 61.

⁷⁶ Elsaesser, «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», 67.

del tren, mantener a los deportados en la comunidad de los vivos». ⁷⁷ Breslauer no sabía que estaba filmando la única imagen disponible de las deportaciones desde Europa occidental, pero sabía que estaba dejando un testimonio de las historias, de los sufrimientos de quienes tenía frente a la cámara.

Finalmente, hay que decir que en el montaje Farocki crea imágenes nuevas. Su película ayuda a hacerle lugar a la ausencia, renunciado al todo visible; rebobina, reitera, para hacer ver y hacer pensar sobre lo que se ve. Farocki reintroduce el cuerpo atrás de la cámara y del trípode; destaca el punto de vista de quien las ordena y también de quien las filma, dejando un espacio en el medio. De ese modo, permite ver, en las imágenes de propaganda nazi, algo más que la intención de Gemmecker o Todtmann; las reinscribe en el acontecimiento que les dio lugar, y en el espacio en que los cuerpos y las miradas se cruzaron. Como dice Didi-Huberman comentando *Postergación*, Farocki enseña que «[l]as imágenes, por más terrible que sea la violencia que las instrumentaliza, no están todas del lado del enemigo», y que lo que hay que hacer es «dirigir contra las imágenes enemigas otras imágenes destinadas a retornar al bien común». ⁷⁸

REFLEXIONES FINALES

Con este recorrido, me propuse analizar en detalle un modo de abordar las imágenes de propaganda que toma tanto de la historiografía como del arte y la pedagogía. Desde la historiografía, siguiendo los aportes de Lindeperg y de otros historiadores del cine, hay que producir el acto de rodear las imágenes con su contexto, entendido no como el marco que engloba y explica el caso por completo, sino más bien como un conjunto de tensiones, estrategias, historias y artefactos que estuvieron presentes en el cruce entre seres humanos singulares en determinado espacio y tiempo. Reintroducir la historia de la cámara y el cuerpo que las produjeron, de ese modo de ver y registrar la experiencia humana, permite acercarse a estas imágenes como algo más que un estereotipo o que el vector de una voluntad exterior que

⁷⁷ Lindeperg, *La voie des images*, 179.

⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 83.

las define en su totalidad. Es una historiografía que no niega la ausencia que evoca la imagen, sino que quiere aprender con ella, a partir de ella. Sin duda, no todas las imágenes propagandísticas son tan complejas como las del corpus de Westerbork, ni tienen su dramatismo; pero muchas sí portan historias y tensiones que pueden abrir caminos similares de indagación.

Desde el arte y la pedagogía, el trabajo de Farocki sobre las imágenes propagandísticas del nazismo provee otras pistas valiosas. Farocki considera que el saber y la toma de posición son ineludibles frente a la imagen, pero ese saber tiene que fundarse en un ver la imagen en su singularidad, y en hacer verla de esa manera. El saber está tanto en la imagen como en el texto; las placas, punzantes, a veces abrumadoras, de *Postergación*, hacen las veces de epígrafe que ayuda a leer los fotogramas con la perspectiva de aquello que no está inmediatamente representado.⁷⁹ Para Farocki, la relación ambivalente con la imagen, una ambivalencia que tiene mucho de desconfianza sobre las estrategias de propaganda y aniquilación que las originaron pero también de confianza en que tienen un poder por sí mismas, no descalifica a las imágenes como fuente de saber. Al revés: probablemente esa ambivalencia permita relacionarse con la verdad de su historia, de lo que representan, de una manera más compleja y más profunda que la del «todo pleno», «todo visible». Son, también, el soporte para un acto de justicia con las víctimas:

Desgajados de las intenciones del filme, los rostros luminosos de los perseguidos aparecen ante nosotros como imágenes ‘aparecidas’. Este efecto espectral permite que brote una emoción que asegure una victoria póstuma para estos hombres, mujeres y niños cautivos, ubicados frente a la cámara según el capricho de su carcelero, dado que el tiempo puede engañar el diseño de los conquistadores y la imagen, como observó Chris Marker, tiene el poder de transformar lo muerto en algo eterno.⁸⁰

Esta última frase tiene una resonancia especial en el ámbito educativo. Quizás la educación, en su búsqueda de poner a dialogar generaciones y temporalidades a través de los objetos y lenguajes de la cultura, sea tan

⁷⁹ Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images», 29.

⁸⁰ Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images», 34.

partícipe como la imagen fotográfica en esa transformación de lo muerto en algo eterno, pasando inscripciones y registros de una época hacia la venidera. Pero no siempre su solidaridad es con las víctimas, ni con la conformación de un público espectador que pueda colocar otras preguntas sobre las imágenes. Sus operaciones más comunes, lamentablemente, se parecen poco al detenerse, rebobinar, volver a ver, introducir otro saber, preguntarse, que propone Farocki; más bien parece haberse ubicado con demasiada frecuencia del lado del diseño de los conquistadores de los que habla Lindeperg.

Vuelvo, entonces, a los comentarios iniciales sobre la posverdad y el estatus actual de empobrecimiento del debate y la opinión pública, que obligan a replantearse cuánto las ciencias sociales y las humanidades han contribuido a llegar a este punto. Vale la pena recordar el alerta de Dewey, lanzado en 1927, sobre los peligros del control de la dirección política por vía de la manipulación de la opinión pública y de los medios, y de la reducción de éstos a propaganda de los gobiernos. Dewey confiaba en que las ciencias sociales, si no se alejan de los problemas contemporáneos y se responsabilizan por la divulgación y la construcción de una opinión informada, podrían ayudar a que el público «se localice y se identifique a sí mismo» y se organice y se articule para resistir la manipulación de la propaganda política.⁸¹ Habría que recoger el guante de Dewey para desmontar las imágenes de propaganda y volver a montarlas (re-montarlas, como dice Didi-Huberman y como hizo Farocki) con una ética y una pedagogía preocupadas por la verdad y la realidad, es decir, con una demanda de dar cuenta de una existencia, y por la construcción de nuevos públicos. Esta puede ser una buena forma de que los historiadores de la educación, en esta era de la posverdad y la manipulación propagandística rampante, contribuyamos a educar públicos espectadores «que se localicen y se identifiquen», es decir, que se distancien de la corriente inercial, para que puedan organizarse en un presente que acecha con nuevos peligros y tentaciones autoritarias. ■

⁸¹ John Dewey, *La opinión pública y sus problemas* (Madrid: Morata, 2004, publicado originalmente como *The Public and Its Problems* en 1927), 155. Véase la lectura contemporánea que realiza Bruno Latour en «From Realpolitik to Dingpolitik. Or how to make things public», en *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, eds. B. Latour y Peter Weibel (Cambridge & London: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe and The MIT Press, 2005), 14-43.

Nota sobre la autora

INES DUSSEL es Investigadora Titular del DIE-CINVESTAV en México, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel III. Doctora por el Dept. of Curriculum & Instruction de la Universidad de Wisconsin-Madison; licenciada en Ciencias de la Educación en la Universidad de Buenos Aires, y MA en Ciencias Sociales en Flacso/Argentina. Fue becaria de la Fundación Spencer (USA), DAAD (Alemania), CNPq (Brasil), Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Georg-Eckert-Institut de Alemania. Obtuvo la Beca Dyason de la Universidad de Melbourne (Australia) en 2014. Desde 2017 es Fellow de la International Academy of Education.

Dirigió el área Educación de Flacso/Argentina desde el 2001 al 2008. Ha investigado sobre historia y teoría de la educación, y su línea de investigación actual es sobre las tecnologías visuales y sus vínculos con la escuela, particularmente en la cultura digital, desde una perspectiva histórica y contemporánea.

Ha escrito diez libros, compilado cuatro, y publicado más de 150 artículos y capítulos de libros en medios reconocidos internacionalmente, en seis idiomas. Participa en el comité académico de más de 20 revistas de calidad internacional de América Latina, Europa, Norteamérica y Australia; además, desde 2016 es parte del Executive Board de la International Studies in Sociology of Education, donde ha creado y edita la sección *Research in Translation*.

REFERENCIAS

- ARENDRT, Hannah. *Verdad y política*. Barcelona: Página Indómita, 2017.
- BARTHES, Roland. «Retórica de la imagen (1964)». In *Un mensaje sin código. Ensayos completos de Roland Barthes en Communications*, 81-101. Buenos Aires: Godot, 2017.
- BENNING, James. «May 19, 1944 and the Summer of '53». En *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmman y Kodwo Eshun, 35-37. London: Koenig Books-Raven Row, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del Caracol, 2004.
- DEWEY, John. *La opinión pública y sus problemas*. Madrid: Morata, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

- *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
- EDWARDS, Elizabeth. *The Camera as Historian. Amateur Photography and Historical Imagination, 1885-1918*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- EHMANN, Antje y KODWO ESHUN. «De la A a la Z (O veintiséis introducciones a Harun Farocki)». En *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, editado por Inge Stache, 291-310. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- ELSAESSER, Thomas. «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist». En *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, editado por Thomas Elsaesser, 11-39. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-Wind and Postponement in *Respite*». En *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmman y Kodwo Eshun, 57-68. London: Koenig Books-Raven Row, 2009.
- FAROCKI, Harun. «Trailers Biográficos». En *Desconfiar de las imágenes*, editado por Inge Stache, 233-279. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- «Mostrar a las víctimas». En *Desconfiar de las imágenes*, editado por Inge Stache, 133-146. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- «Las imágenes deberían testificar contra ellas mismas (2007)». En *Harun Farocki. Otro tipo de empatía*, editado por Antje Ehmman y Carles Guerra, 86-102. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2016.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- HAAN, Ido de. «Vivre sur le seuil: Le camp de Wersterbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas. Génocide. Lieux (et non-lieux) de mémoire». *Revue d'Histoire de la Shoah* 81 (2004): 37-59.
- HILLESUM, Ety. *Diario de Ety Hillesum. Una vida conmocionada*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- JABLONKA, Ivan y ANNETTE WIEVIORKA. *Nouvelles perspectives sur la Shoah*. Paris: Presses Universitaires de France-La vie des idées, 2013.
- LATOUR, Bruno. «From Realpolitik to Dingpolitik. Or how to make things public». En *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, 14-43. Cambridge & London: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe and The MIT Press, 2005.
- LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- «Suspended lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*». En *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmman and Kodwo Eshun, 28-34. London: Koenig Books-Raven Row, 2009.
- LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier, 2013.

- LINDEPERG, Sylvie y Annette Wiewiorka. *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*. Paris: Mille et Une Nuits, 2008.
- MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC & London: Duke University Press, 2011.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Palo Alto: Stanford University Press, 2005.
- MONMANY, Mercedes. *Ya sabes que volveré. Tres grandes escritoras en Auschwitz: Irène Némirovsky, Gertrud Kolmar y Etty Hillesum*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- POOVEY, Mary. «Why Post-Factuality is So Difficult to Fight». *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education* 7, no. 2 (2017): 220-223.
- PRESSER, Jacques. *Ashes in the wind. The destruction of Dutch Jewry*. London: Souvenir Books, 1968.
- *The Night of the Girondists*. London: Harper Collins, 1992.
- RIZVI, Fazal and Gita STEINER-KHAMSI. «Negotiating the Post-Fact Era: A Conversation». *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education* 7, no. 2 (2017): 229-235.
- SIMONS, Maarten. «Manipulation or Study: Some Hesitations About Post-Truth Politics». *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education* 7, no. 2 (2017): 239-244.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.