

Imágenes de archivo. La articulación de las miradas

JEAN-LOUIS COMOLLI: A partir de su trabajo, de su experiencia de historiadora ¿cómo se puede reflexionar sobre la situación actual de la utilización de imágenes de archivo en los films, y por supuesto en los programas televisivos? ¿De qué manera se puede describir el momento presente en relación a lo que sucedía hace diez o veinte años?

SYLVIE LINDEPERG: Tomaría ejemplos relacionados con la Segunda Guerra mundial, aun cuando también deberían tomarse en consideración los primeros films de montaje, especialmente soviéticos, como los de Esther Schub. Igualmente habría que analizar la fabricación de imágenes durante la Primera Guerra, particularmente el caso de los franceses, que propusieron formas híbridas, mezclando tomas filmadas en el campo de batalla, con imágenes producidas “en la retaguardia”, cerca de los acontecimientos, pero reconstituidas, recompuestas y puestas en escena. Por mi parte trabajé con imágenes filmadas durante la Segunda Guerra, y considerando sus primeras utilidades. En los años 40, 50 y 60, el film de montaje se había transformado en la forma canónica del documental histórico. Sobre todo estudié esos dos momentos: por una parte el registro de la imagen –lo que llamo “toma”- y después su “retoma” en los films documentales sobre la Segunda Guerra mundial, incluyendo la historia de sus sucesivas utilidades. Comencé este estudio en *Clio de 5 à 7* [*Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Liberation*, libro publicado en 2002 por las Ediciones de CNRS], a partir de las imágenes de los Noticieros en el período de la Liberación.

J.-L. COMOLLI: Podríamos partir del caso particular de lo que ha sido filmado en los Guetos, y también de

Publicado en la revista *Images documentaires*,
Nº 63, 2008.

Entrevista realizada en París el 15 de febrero de 2008.

las imágenes de la Liberación: son, de una cierta manera, archivos encargados, orientados tanto en la fabricación de esas imágenes como en su utilización. Así, la cuestión de la propaganda es central.

S. LINDEPERG: Totalmente de acuerdo. No podemos trabajar sobre la “retoma” de esas imágenes, sobre su utilización, sin interrogarnos sobre el momento único de la “toma”. Considerar lo que es irreductible en la mirada del fotógrafo o del *cameraman* nazi, pero ver también lo que a veces, en la propia imagen, resiste, y se revela al cabo del tiempo y de sus sucesivas utilidades.

Las imágenes tomadas en los guetos polacos se inscriben en la lógica de la propaganda. Podemos advertir sin embargo una aparente contradicción: por una parte la política de invisibilidad buscada por los nazis explica la ausencia absoluta de imágenes tomadas dentro del perímetro de los campos de la muerte (no se trata solo de aniquilar a las personas, sino también de destruir las huellas de ese crimen); por otra parte una abundancia de imágenes han sido obtenidas en los guetos. Podríamos ver la historia de estas tomas, de estas imágenes.

Fritz Hippler, que dirigía la sección cine en el Ministerio de Propaganda, cuenta en sus memorias que Joseph Goebbels le ordena ir a filmar en los guetos. Las consignas del Ministro revelan su voluntad de fijar “el Judío” en su estado original, captar su “verdadera naturaleza” en los guetos porque, explica, la raza judía va a desaparecer y es necesario conservar un archivo de sus imágenes.

Siempre me he preguntado en qué momento una imagen se convierte en imagen de archivo. Muchas veces no nace como tal: se convierte después en imagen

de archivo. En este caso preciso podemos considerar que la imagen ha sido pensada para conservar lo que va a ser destruido. Esta problemática coincide con algunos trabajos de cineastas contemporáneos. Por ejemplo Farocki construye su film **Imágenes del mundo e inscripción de la guerra** [Film de 1988, 75 minutos], constatando una conjunción de actos de conservación y de destrucción. A propósito de las Fotos del “Álbum de Auschwitz”, Farocki constata el propósito de fotografiar a personas que están en el umbral de la muerte, para conservar su imagen. Farocki está interesado también en las fotos aéreas que permiten conocer los lugares para poder bombardearlos después. Constituir un archivo de imágenes de la “raza judía” es una idea perturbadora y no estoy segura de que la noción de archivo haya sido algo explícitamente reivindicado durante este período de la guerra.

En el acto de la fotografía y el cine nazis hay, a través de la cámara, un encuentro entre la preservación, la conservación y el acto de dar muerte; lo que aparece como otra definición de propaganda, muy violenta y ligada al asesinato en masa.

Muchas secuencias han sido filmadas en el Gueto de Varsovia entre 1940 y 1942 por *cameramen* nazis. Están hechas casi siempre con una mirada antisemita que corresponde a la visión racista “del” Judío. Los *cameramen* fabricaron en el Gueto imágenes que no se refieren a la realidad, sino que se conforman a su imaginario antisemita. Estas tomas llevan la mirada de los nazis, traducida en toda una serie de procedimientos conocidos: contrapicados, encuadres particulares, trabajo con los objetivos.

J.-L. COMOLLI: Existió entonces una retórica de la mirada exagerada, caricaturesca, forzada.



S. LINDEPERG: Dentro de la población judía, los *cameramen* van a seleccionar los rostros que puedan corresponder al ideal-tipo del imaginario antisemita, y llevarlos hasta la caricatura. Pero aún con esta perspectiva aparecen posibilidades de resistencia: un rostro que está en el cuadro pero que no concuerda con lo que se ve, puede desmentir la intención inicial. Las directivas dadas por los *cameramen* nazis no son seguidas al pie de la letra. Cuando se pide a un grupo, por ejemplo, que se rían, alguien puede no hacerlo, y en cambio mirar de una manera extraña la cámara, o incluso huírle al objetivo. Se trata de una primera categoría de imágenes tomadas de manera espontánea en las calles del gueto, y donde, en la propia imagen, aparece a veces cierta resistencia a la puesta en escena.

Una segunda categoría de imágenes engloba puestas en escena más elaboradas, que reconstituyen situaciones que integran a los judíos como extras, siguiendo guiones previamente escritos, y que responden a esa visión de la “raza judía”. Habría que analizar en profundidad los periódicos del gueto, que informaban lo que sucedía ahí día a día. Los periodistas judíos evocan esas filmaciones y las indicaciones que hacían los Nazis, que habría que ver en detalle. Por ejemplo ciertas escenas mostraban banquetes fastuosos, donde se tomaba champagne, después de lo cual los extras judíos, vestidos impecablemente, salían a la calle, y caminaban zigzagueando entre los cadáveres. Además los Nazis trataban de dividir a la población del Gueto, enfrentándolos entre ellos y su cinismo llegaba al extremo de enviar la factura de estos banquetes para que la comunidad judía los pagara.

Los nazis criticaban igualmente el rol de la policía judía. Adam Czerniakow [Presidente del Consejo Judío

(*Judenrat*) del gueto de Varsovia] cuenta, por ejemplo, que filmaron una escena en mayo de 1942 mostrando a un policía judío que maltrataba a un habitante del Gueto, quien era “protegido” por un alemán... Una puesta en escena completa.

Czerniakow también cuenta que en su propio despacho filmaron escenas, y las carpetas que estaban en el escritorio eran reemplazadas por candelabros, y que los alemanes hacían desfilar a los rabinos según un guión pre-establecido.

A pesar de estas puestas en escena, los alemanes no estaban seguros del efecto que iban a producir, porque había algo que jugaba en la imagen y que podía volverse en contra de quien la realizaba.

Estas diferentes categorías de escenas “naturales” o “puestas en escena” debían confluir en películas. Es interesante constatar que estos proyectos muchas veces quedaron sin terminar. Uno de ellos **Asien in Mitteleuropa**, no se terminó a pesar de todo el trabajo realizado. Sin embargo, en 1940, con imágenes filmadas en los guetos de Varsovia y de Lodz, Fritz Hippler realizó **El judío eterno** [film realizado y estrenado en 1940, 62 minutos], que constituye la quintaesencia del film de propaganda antisemita nazi. La conjunción de imágenes y texto tiene por objeto insistir en las características “del” Judío, su relación con el dinero, su falta de higiene, sus deficiencias físicas, su desnaturalización moral, su pereza, lo que desembocaba en la idea de contaminación y de profilaxis, en la imagen terrible en la que los Judíos eran comparados a las ratas y a los gusanos. Un plano rebosante de gusanos estaba directamente puesto en relación con la insalubridad de los guetos y la proliferación de roedores. En Lodz, en Cracovia, en Varsovia, los Nazis filmaron las consecuencias de su política de



creación de guetos: la miseria, el hambre, los malos tratos. De una manera cínica presentaban estas consecuencias como la prueba de la degeneración de la “raza”, como los signos de una esencia ontológica “del” Judío. Este film se proyectó en una versión francesa llamada **El peligro judío**, en el marco de una gran exposición parisina que coincidió con redadas que se efectuaron para arrestar a judíos en París.

Hay que mencionar que a pesar de los esfuerzos de Hippler, el film no produjo los resultados esperados. Fue proyectado como complemento en los cines alemanes, y según los datos de los que disponemos, la gente no acudía en masa a los cines, y a veces se retiraban. Hay ahí un signo de que la imagen de cine puede resistir a quien la registra, que una imagen producida para suscitar el odio, puede engendrar por el contrario cierta incomodidad, o aún compasión en relación a las personas filmadas.

Hay que notar también que Veit Harlan no quiso utilizar imágenes filmadas en los guetos polacos en 1940, para el comienzo de su film **El Judío Süß**. Encontramos también en este film de ficción otro elemento de propaganda que denuncia lo que su realizador llama la “Judería primitiva”, al mismo tiempo que llama la atención sobre las tretas de esta “raza”, que consisten en disfrazarse, maquillarse, ante lo cual hay que reconocerlos y desenmascararlos. Así en el film de Veit Harlan, el Judío del gueto que se disfraza para transformarse en “Judío de la corte”, vuelve a ser el Judío “eterno” al final de la película, después de un fundido encadenado. Si Harlan no utilizó los planos filmados en los guetos para **El Judío Süß**, es probablemente porque presintió que las tomas “documentales” eran más difíciles de manejar, y que resistirían más que la reconstrucción por medio

de la ficción. Utilizó entonces, a actores en las secuencias en el gueto e incluso el mismo actor, Werner Krauss, interpretaba diferentes papeles, para seguir así con la lógica destructora “del” Judío. Veit Harlan es mucho más sensible que Hippler a la cuestión de la ambivalencia de la imagen. Para Hippler la “buena propaganda” consiste en hacer saber a los espectadores, de manera clara, a quién debe amar y a quién odiar. Harlan presiente que la imagen puede escapar a quien la produce. La prueba de que tenía razón está en el hecho de que su actor principal, Ferdinand Marian, quien interpreta al Judío Süß, recibió numerosas cartas de amor de admiradoras alemanas.

J.-L. COMOLLI: Es sorprendente: el proyecto inicial quiere hacer un archivo de la raza judía, del Judío en tanto tal, pero no duda en maquillar la realidad, en ponerla en escena... Se está lejos de una perspectiva etnológica. Los Nazis no van a ver cómo vive este grupo humano realmente, y se sienten obligados a contar una fábula, a reinventar modos de vida y maneras de hacer, para archivarlas como la última huella de una civilización desaparecida.

S. LINDEPERG: El postulado de partida de Goebbels descansa en un alfabeto y una gramática antisemita personales, y su representación del Judío, por definición, no existe en la realidad dado que se trata de su proyección íntima. Sin embargo Goebbels está satisfecho del resultado y encuentra en el film lo que quería hacer. Escribe en su diario que estas escenas son “tan horribles y brutales que hielan la sangre”. Y concluye lógicamente: “La judería debe ser eliminada”. Goebbels considera entonces que la tarea está cumplida. Para él se trata de hacer coincidir una ima-

gen con un imaginario, conformar lo real al fantasma, justificando así el aniquilamiento de los Judíos.

J.-L. COMOLLI: Hay algo que usted subrayó: en estas puestas en escena orientadas, hay sin embargo algo que se escapa. Una especie de huella no conforme, como un suplemento. Algo de lo real que, de alguna manera, produce un desfase en relación con el guión. ¿Se puede generalizar este fenómeno?

S. LINDEPERG: Hablábamos de maquillaje, de disfraz. Un ejemplo parecido se produce en ciertos campos, especialmente en Terezin. Este campo-gueto “Potemkin” fue reacondicionado en ocasión de la visita de la Cruz Roja en 1944, y transformado en un lugar de descanso, y en el verano de 1944 se filmó una película bajo la presión de Kurt Gerron. Los internados se transformaron entonces en actores obligados: fueron mejor alimentados, se acondicionaron espacios verdes y lugares de esparcimiento, las barracas fueron pintadas. Esa película se llamó, como si fuera una broma, **El Führer ofrece una ciudad a los Judíos**. Se trata del maquillaje total de lo que pasaba realmente en el campo. Después de la filmación el realizador y los actores forzados fueron rápidamente deportados a Auschwitz y, en su gran mayoría, asesinados.

Otro tipo de filmación, muy particular, se realizó en el campo de internados holandeses de Westerbork. Encontramos la disimulación, pero hay también otra cosa. El proyecto del film fue iniciado por el comandante del campo, Albert Gemmecker, y realizado por un detenido, Rudolf Breslauer y su asistente Karl Jordan. Encontramos escenas de cabaret y de ejercicios deportivos, a la manera de lo filmado en Terezin. Pero, al mismo tiempo, Gemmecker quiere mostrar el cam-

po como una especie de empresa. Quiere mostrar el trabajo de los detenidos en su campo, quiere mostrar el éxito y la productividad de sus talleres, de sus fábricas, de su granja. Harun Farocki, en su film **Respite** [2007, 30 minutos], consagrado a esta filmación, descubre la existencia de una especie de logo, para el campo de Westerbork. Estas perturbadoras tomas se inscriben en una lógica próxima de la serie de fotografías (diapositivas en color), tomadas por Genewein en el gueto de Lodz. En el marco de un conflicto entre los SS y el Ejército, este alemán administrador civil de ese gueto, quiere mostrar que su pequeña empresa es viable y próspera. Y entonces fotografía sus talleres. Como lo ha mostrado Gertrud Koch algunos obreros fotografiados se resisten a la puesta en escena que hacen los nazis. Hay muchas veces en estas fotografías un personaje que no juega el juego, que no parece absorto en su tarea y cuyo torso se inclina, desentonando con el carácter de la composición. Gertrud Koch nota así, en el corazón de la imagen, el punto que desmiente o subraya la puesta en escena forzada.

Para volver al campo de Westerbork, encontramos en esa filmación otro elemento singular. En efecto, dentro del marco de la puesta en escena y de la disimulación de la realidad, Gemmecker hace filmar una serie de escenas que señalan de alguna manera una intrusión trágica de lo real, y remiten a la función primaria de ese campo, que consistía en reagrupar a los Judíos y a los Gitanos detenidos en Holanda, antes de su deportación hacia los campos de la muerte del Este. Esta serie de secuencias muestra la partida hacia Auschwitz del convoy del 19 de mayo de 1944. Estas secuencias son perturbadoras porque aparecen bañadas de una atmósfera apacible, una quietud



muy extraña: los internados suben al tren con calma, una pareja se abraza en el andén, algunas personas ayudan a cerrar las puertas, gestos con la mano, amistosos, se dirigen a los que se quedan en el andén. El problema que se plantea es que conocemos el fuera de campo de la imagen y del contexto de esta escena filmada, que parece la partida hacia un lugar de veraneo. Hoy sabemos que estas personas están partiendo hacia la muerte. Se trata de un verdadero convoy, de la verdadera partida, y la mayoría de esos internados que vemos tranquilamente instalados en los vagones fueron exterminados apenas el tren llegó a Birkenau.

Estas imágenes fueron filmadas en el marco más amplio de la producción de una visión idealizada de este campo. Solo nuestro saber permite percibir su aspecto trágico. Sin embargo también aquí, en las propias imágenes, hay signos de la tragedia. Es el caso de la toma que muestra a una niña que tiene un pañuelo en la cabeza, y cuyo rostro vemos en la puerta entreabierta de un vagón: mira fijamente la cámara, con una expresión de tristeza que nos conmueve. No participa de esa puesta en escena de la partida, y mira a quien la filma. Esta imagen, sola, aislada, se convirtió en los años 70, 80, en un “ícono” de la Shoah. Pero en 1997 un equipo de investigadores holandeses, impulsados por la necesidad de identificar y poner un nombre a los que fueron asesinados, necesidad que se había planteado en esos años, y que conducía a dar una dimensión individual a esos acontecimientos, descubrió que la niña se llamaba Anna María (Settela) Steinbach, y que no era judía, sino gitana.

Esta precisión no cambia para nada la fuerza del símbolo, precisamente porque esta imagen consiste en un intercambio de miradas. Se juega allí algo que per-

mitió que se la usara frecuentemente. Según lo que sé, Alain Resnais fue el primero que la descubrió y quien la hizo conocer en Francia en **Noche y niebla**. Es lo que llamo una “retoma”. El cineasta no tiene un conocimiento pormenorizado de estas imágenes: sólo sabe que han sido filmadas por detenidos que seguían órdenes de los Nazis, pero no podía percibir su carácter excepcional. Con algo de intuición, Resnais está perturbado por esta increíble quietud. Es conciente, por supuesto, de que el fuera de campo restituye toda su violencia a la imagen, y entonces no fragmenta este material. Contrariamente a otras secuencias de **Noche y niebla**, construidas con materiales de archivo heterogéneos encadenados por un montaje rápido, la secuencia de la partida del convoy proviene casi exclusivamente de una única fuente: la filmación en Westerbork. El comentario de Cayrol se detiene, y solo queda la música de Hanns Eisler. El único elemento extraño a las tomas de Westerbork es de origen polaco: se trata de dos planos que muestran a un señor y tres chicos que caminan por el andén. El hombre gira frente a la cámara y mira el objetivo. Esta imagen terrible remite a la chica del pañuelo. Resnais eligió esas dos tomas para producir una especie de eco, pero quizá también para inquietar las imágenes demasiado apacibles filmadas en Westerbork. La intuición de Resnais es notable, porque precede todo el saber que se constituyó mucho después sobre esas imágenes y lo que muestran. La mirada del cineasta coincide con esas otras miradas.

Cuando usted habla de la conservación y de las miradas, pensaba en una secuencia de Farocki que me gusta mucho. La de una mujer muy linda fotografiada en el Álbum de Auschwitz. Está ahí en la rampa como si estuviera en una avenida, en medio de los curiosos,



■ **Noche y Niebla** (1955)
(Westerbark, Anna Maria
Settela Steinbach)

mirando las vidrieras. El cineasta analiza su enfrentamiento con el fotógrafo, que registra y eterniza su belleza pero que, al mismo tiempo, pertenece al grupo de los SS que van a asesinarla. Más allá de ella percibimos la maquinaria que ya está funcionando, a través de la operación de “selección”. La composición de esta imagen evidencia la comunicación de dos universos diferentes y separados en el tiempo. Encontramos de nuevo una extraña relación con el tiempo, que es del orden de una oscilación, de un vaivén: todo se juega en la fragilidad de un último instante, de un último destello antes de la desaparición: lo que ha mostrado de manera notable Jaubert en su film sobre el Álbum de Auschwitz. [Alain Jaubert: **Auschwitz, el álbum de la memoria**, 1984, 42 minutos]

J.-L. COMOLLI: ¿Qué piensa la historiadora de esa “mezcla” de elementos documentales provenientes de fuentes diversas, y que se ha convertido en una costumbre generalizada? La historia de cada imagen, de cada plano, de cada documento desaparece pura y simplemente. Tiempos, lugares y circunstancias se mezclan, generalmente como respuesta a un proyecto unificador. Me parece que eso debe plantear un problema a la historiadora, que debe recomponer lo que ha sido despedazado. ¿Cómo analiza ese fenómeno, y es esta pérdida de referentes el “destino” que espera inevitablemente a las imágenes del pasado?

S. LINDEPERG: Pienso que conviene llevar al mismo tiempo, una historia de las prácticas documentales, y otra del saber iconográfico y del comercio con las imágenes, que ha evolucionado considerablemente en las últimas décadas. Montar imágenes de orígenes heterogéneos, a mitad de los cincuenta en un

documental como **Noche y niebla** no es lo mismo que hacerlo en los 90.

En los años cincuenta el saber sobre las imágenes de la Segunda Guerra mundial era extremadamente incierto. Y las demandas sociales y simbólicas que recibían esas imágenes eran igualmente muy distintas de las de nuestra época. En lo que se refiere a **Noche y niebla**, el montaje de imágenes de archivo constituye el centro del encargo que se hace a Alain Resnais. Va a confrontarse con esas tomas y esas fotografías un poco a pesar suyo, y le pasa lo mismo que a Jean Cayrol, que considera que la imagen de archivo es una imagen impotente. Además la especie de indecisión historiográfica que se advierte en los cincuenta, es lo que explica que esas tomas y esas fotografías que hoy nos parecen demasiado heterogéneas –porque remiten a acontecimientos distintos y a períodos diferentes– no fueron percibidas así por el equipo que hizo el film.

Resnais y sus consejeros históricos no han tenido conciencia de la escasez absoluta de imágenes de los campos de la muerte, y esto por una serie de razones. En primer lugar la distinción entre campo de concentración y campo de exterminio, no había sido claramente establecida. En esa época era difícil pensar al mismo tiempo estos dos acontecimientos: el sistema de los campos de concentración y el exterminio de los Judíos, en sus diferencias y sus puntos de contacto. Su presencia simultánea en Auschwitz-Birkenau ha entorpecido durante mucho tiempo la comprensión de los dos fenómenos. **Noche y niebla** significa un primer momento de elucidación de estos dos acontecimientos, pero se inscribe en un horizonte de confusión persistente. Lo que acabo de decir se aplica, aun con más razón, para la imagen. Si esta

distinción (entre campo de concentración y exterminio de los judíos) no ha sido todavía establecida, es imposible que Resnais perciba el contraste entre la abundancia de imágenes de los campos de concentración y la absoluta escasez de imágenes tomadas en los campos de la muerte.

Por ejemplo cuando el film aborda el giro que constituye el año 1942, y evoca los asesinatos en las cámaras de gas, el origen de las imágenes es muy heterogéneo: una imagen de la “selección” que proviene del Álbum de Auschwitz está mezclada con fotografías de las matanzas de los *Einsatzgruppen*, donde se ven a mujeres, hombres y niños desnudos justo antes de su asesinato a balazos en territorio de la Unión Soviética. Hoy un montaje como ese nos plantea algunos problemas.

Pero Resnais no podía disponer de este saber sobre la imagen que le hubiera permitido establecer las distinciones necesarias y comprender el valor particular de las muy escasas imágenes tomadas en el corazón del proceso de aniquilamiento de los judíos (algunas fotos del Álbum de Auschwitz y las fotografías tomadas clandestinamente por los miembros del *Sonderkommando* de Birkenau). Resnais utiliza una de estas fotos, que muestra la incineración de los cuerpos al aire libre. Ya mostré en mi libro sobre **Noche y niebla** [*Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Odile Jacob, 2007] que Resnais había tratado de utilizar otra de las fotos del *Sonderkommando*, la que muestra a mujeres desnudas en el bosque de Birkenau. En los materiales de preparación del film se ve la mirada en acción del cineasta, que reencuadra la imagen, tratando de corregir la diagonal de esta imagen, que no olvidemos fue tomada a escondidas, arriesgando la vida. Resnais no logra reencuadrarla de manera sa-

tisfactoria y decide no utilizarla en el film. No percibe la singularidad de esta imagen, por todas las razones que ya di. Hoy la miramos en su completa excepcionalidad, y comprendemos que esa imagen se acerca a ese punto ciego que es el asesinato en la cámara de gas. Para Resnais era intercambiable con aquellas que, mucho más abundantes, mostraban ejecuciones a balazos en el territorio soviético. Otra diferencia entre estas dos categorías de imágenes es que mientras la serie de Birkenau está tomada por las víctimas, las otras son hechas por los verdugos. Pero esa distinción irreductible entre el punto de vista de las víctimas y de los verdugos solo será formulada más tarde. Para que las imágenes del *Sonderkommando* sean apreciadas en su singularidad, hemos debido dotar al gesto del fotógrafo clandestino de un valor simbólico y testimonial, percibir el acto de resistencia a la política del secreto y a la empresa de invisibilidad del genocidio de los Judíos.

Alain Resnais no tenía entonces la posibilidad de comprender la excepcionalidad ni la singularidad de las imágenes del *Sonderkommando*; podía a lo sumo estimar que eran “imágenes sin atributos” en el sentido de que son imágenes sin mirada. El fotógrafo Alex que tomó la foto con gran riesgo y como pudo, con la cámara oculta en un balde, no podía enfocar, y en consecuencia no podía “mirar” lo que fotografiaba; por otra parte, esas mujeres que se ven en los últimos instantes de su vida no saben que están siendo fotografiadas. A diferencia de la niña de Westerbork o de la hermosa mujer en el andén de Auschwitz que está frente al fotógrafo nazi, no hay intercambio de miradas en las imágenes clandestinas del *Sonderkommando*. Pero si el saber de los años 50 era aún balbuciente, el criterio de Resnais, sus decisiones de montaje, reve-



lan intuiciones firmes y señalan la calidad de su mirada de cineasta que precede de algún modo el saber sobre las imágenes.

Este saber se constituyó progresivamente a partir de los años 80 y dio lugar a films que reflexionan sobre la ausencia, sobre lo que no está en la imagen, sobre la invisibilidad en el corazón mismo del acontecimiento. Hemos mencionado los films de Farocki y de Jaubert que trabajan sobre lo que no es visible en el interior de la imagen, e invitan al espectador a imaginar el fuera de campo, evocan la historia compleja de las miradas que se han posado sobre estas imágenes, aclarando la evolución del contexto de lectura y de interpretación. Esos films se apropian de un nuevo saber sobre las tomas y las fotografías de la época nazi, y nos permiten también pensar por y a través de esas imágenes. Al lado de estas obras se advierte –sobre todo en la producción televisiva–, la persistencia de prácticas documentales anticuadas que no toman en cuenta para nada la evolución de lo que se sabe de estas imágenes de archivo.

También se puede advertir que los films o los programas de televisión que mezclan tomas y fotografías de orígenes diversos siguen existiendo. En “*Clio de 5 à 7*” estudié ciertas prácticas televisivas que consisten en utilizar la imagen como una prueba, en temas muy delicados que abordan la cuestión del *negacionismo*, practicado por quienes niegan la existencia de las cámaras de gas. Los noticieros enarbolan frente a los que niegan el exterminio de los judíos, imágenes totalmente inapropiadas y descontextualizadas, las de la liberación de los campos de concentración del oeste. Esta práctica, muy extendida en la TV de los años 80 y 90, manifiesta un total desconocimiento y una falta patente de interés por la imagen. Esta ten-

dencia conduce a la aporía más flagrante porque las imágenes mostradas no prueban nada y de ninguna manera refutan las alegaciones de los *negacionistas*. Hoy la situación ha evolucionado. El saber sobre las imágenes ha sido progresivamente integrado y comprendido por algunos programas televisivos. En documentales recientes, el origen de las imágenes de archivo se da a conocer correctamente. Eso no significa sin embargo que esos films participen en la construcción de una mirada y de una reflexión sobre esas imágenes.

Voy a tomar un ejemplo preciso, pero antes retomo lo que se decía a propósito de Alain Resnais: “estas imágenes tienen una historia”. Es perturbador constatar que el cineasta sintió la necesidad de hacer un desglose, toma por toma, que después entregó al músico Eisler, donde consignaba todo lo que se sabía sobre el origen de las imágenes incluidas en el montaje. Es cierto que después hizo desaparecer estas historias en un gesto de montajista, orientado hacia la búsqueda de una forma: el color del presente se opone a la masa indistinta del blanco y negro, en el cual están igualmente incluidas dos tomas de films de ficción, como asimismo tomas en blanco y negro filmadas por el propio Resnais. Pero antes de que la historia de las imágenes sea borrada por el gesto del montajista, tuvo el cuidado de transcribir las pocas cosas conocidas en esa época. Me pregunto si esta actitud no anuncia, en alguna medida, su práctica ulterior en la ficción, cuando Resnais escriba fichas biográficas de sus personajes, para entregárselas a los actores, informaciones que no aparecen en el film, pero que eran compartidas en el momento de su realización y que existen como una especie de reminiscencia.

En un docu-ficción producido en 2005 por la BBC,

Auschwitz, los nazis y la solución final [6 Episodios dirigidos por Laurence Rees y Catherine Tatge, basado en el libro de Laurence Rees], se mezclan documentos de archivo y escenas reconstituidas, como sucede con otros films, y esta práctica se inscribe en el corazón de la economía de la televisión de hoy.

J.-L. COMOLLI: Se considera que el archivo es insuficiente, y que hay que completarlo.

S. LINDEPERG: Cada categoría de lo visible es juzgada insuficiente. Este film combina imágenes de archivos, escenas reconstituidas, testimonios filmados, un recorrido de los lugares, e incluso la reconstrucción, mediante imágenes computadas, de las instalaciones destruidas (especialmente las cámaras a gas- crematorios de Treblinka y Birkenau). Cada uno de estos regímenes de imágenes viene a socorrer al otro, cuyas carencias pretende resolver, y en particular las imágenes de archivo. Hay que notar que este film tiene la vocación de hacer conocer al gran público el saber historiográfico, y que este saber se extiende ahora al dominio de la imagen. En el caso de este film, no se advierten equivocaciones flagrantes en el uso de las tomas y las fotografías de archivo. Estas imágenes están correctamente rotuladas, y ubicadas en su contexto, dado que el comentario recuerda a veces las circunstancias de su origen. Sin embargo los realizadores no tienen ninguna confianza en su potencia intrínseca. Por eso estas imágenes deben ser completadas, en particular por la ficción, que tiene como misión completar el fuera de campo, llenar los huecos de la imagen. El documento filmado que muestra la ejecución de los Judíos de Liepaja, por ejemplo, se completa por un contracampo de ficción,

donde se ve al actor que interpreta a Himmler, presenciando la ejecución. Esta actitud es muy significativa de la economía del “todo visible” que reina en la televisión. De la misma forma los testimonios filmados aparecen sólo algunos segundos, para dejar el lugar a las escenas reconstituidas que se supone ilustran lo que se dice.

El film pretende por otra parte inscribirse en la posteridad de **Shoah** realizando planos muy elaborados de Auschwitz-Birkenau, atardeceres, los alambres de púa llenos de escarcha y otros clichés de tarjeta postal. Estamos evidentemente muy lejos del gesto de Lanzmann. El paisaje no es recorrido para señalar lo que falta, las diferencias, la destrucción de las huellas, sino para designar el sitio donde el decorado va a ser instalado gracias a las imágenes computadas. La técnica del digital permite reconstruir las instalaciones homicidas, y lleva al espectador al interior de una cámara de gas, tal como lo haría un videojuego. Y todavía más: después de este paseo virtual, la puerta se cierra para el espectador que queda en el interior de la cámara de gas. En ese agujero negro que aún la ficción no ha podido representar, el espectador se encuentra en una posición imposible de sostener. Asistimos acá a la desaparición del fuera de campo, y tenemos en su lugar un campo “lleno”, que corresponde a una estética de lo ultravisible, a la economía de la televisión de hoy.

J.-L. COMOLLI: Estamos de acuerdo para describir lo que sucede hoy, ese sistema de lo “demasiado lleno”, de saturación de la mirada del espectador por la constante aceleración de las imágenes, y por la reconstitución de ese fuera de campo que se convierte en un campo demasiado lleno. Pero me pregunto



si esta dirección no está ya inscrita desde el nacimiento del cine. Los primeros noticieros, por ejemplo, tenían ya reconstituciones en estudio, y presentan a actores que desempeñaban ciertos roles. Un forma cercana a las prácticas televisivas actuales. Me pregunto si esta tentación de jugar con las imágenes, pervertirlas, no es algo constitutivo del propio funcionamiento del cine, y quizá la condición de su aparición. La idea de registrar lo que Daney llamaba “inscripción verdadera” ¿no sería más bien una rareza que no corresponde a la práctica general que consiste en transformar, alterar, ficcionalizar?

S. LINDEPERG: Usted tendría razón si no fuera que, precisamente, los noticieros reconstruidos, cuando son fabricados, se inscriben en otra relación con lo que muestran. Me parece que la utilización de la imagen durante la Segunda Guerra mundial marca sin embargo una ruptura. Si algunas cosas ya existían, ahora se dispone de otra manera, especialmente a través de la inscripción de las imágenes en el contexto de la contra-propaganda después de la guerra: esto aparecía claramente en los noticieros. La imagen fue utilizada por los diferentes sectores en el marco de la propaganda. Las imágenes que muestran la liberación de los campos se inscriben en una lógica de la contra-propaganda. Al mismo tiempo se confiere a esta imagen una poderosa posibilidad de certificar lo que pasó.

Además cuando miro ciertas imágenes, especialmente las de **Nazi Concentration Camps**, un film de montaje exhibido en los Juicios de Nuremberg, me pregunto si no muestran cierto deseo de castigar mediante la imagen. Muchas de estas tomas están en efecto destinadas a los espectadores alemanes, y en esta

perspectiva los deportados aparecen totalmente cosificados, instrumentalizados por una puesta en escena que hace pensar en las danzas macabras. Se los hace girar, arremangar las camisas o levantar las polleras para mostrar horribles marcas a la cámara. Por esta razón son films imposibles de mirar, porque la dignidad de la víctima desaparece completamente. Los *cameramen* no pueden pensar que estos sobrevivientes y estos muertos siguen perteneciendo a la especie humana. En algunas imágenes se reconstruyen algunas escenas de tortura. Esta puesta en escena que utiliza el cuerpo del deportado para visualizar las atrocidades nazis, y para condenar a los espectadores a mirarlas, es difícilmente soportable porque nos convierte en testigos de este sufrimiento suplementario inflingido a los deportados cuya humanidad se niega.

J.-L. COMOLLI: Esta práctica hace pensar en *Saló*, de Pasolini, y ese tipo de films concebidos para hacer sufrir a su espectador, para que el espectáculo le sea insoportable.

S. LINDEPERG: Muy diferentes son las imágenes filmadas por Samuel Fuller en Falkenau. En las secuencias de Fuller, el sujeto filmado no ocupa el mismo lugar, y en consecuencia tampoco el espectador. Los sobrevivientes de Falkenau son devueltos a la humanidad, y gracias a la iniciativa tomada por el capitán de Fuller, que ordena que se vista a los cuerpos de los muertos, el film les devuelve la dignidad y les ofrece un lugar para ser sepultados. Estas imágenes son de la misma época, pero revelan concepciones muy diferentes del cine.

J.-L. COMOLLI: ¿Podríamos distinguir estos diferentes

tipos de imágenes considerándolas desde el punto de vista del “lugar del espectador”? ¿Se piensa que el espectador está ahí para gozar, de una manera atroz, de la desnudez de los otros, o se piensa, por el contrario, que debe construirse una dignidad como espectador?

A partir de ahí me interrogo sobre su práctica de historiadora. Trabajar en este inmenso campo de investigación, es también preguntarse sobre lo que se podría llamar “la perversión de la mirada”, o “la perversidad del espectador”. Todos estos ejemplos giran en torno a esas cuestiones: la puesta en escena, la falsificación de las puestas en escena...

S. LINDEPERG: En lo que concierne a mi trabajo de historiadora y sus evoluciones, comencé a trabajar sobre la migración de las imágenes, sobre su utilización y sus reinterpretaciones, centrándome en la cuestión de su sentido y de su relación al acontecimiento, lo que comencé a hacer a partir de “*Clio...*”. La idea de intentar elaborar una historia de las miradas y de su imbricación, vino más tarde, con **Noche y niebla**. Si tuviera ahora que retomar el trabajo sobre los documentos filmados por los Aliados durante la liberación de los campos, seguramente me interesaría mucho más en esta cuestión.

Intentaría igualmente reflexionar sobre lo que está ahí, esperando en esas fotografías y en esas tomas. Usted mismo muestra eso muy bien en su artículo sobre Bergen Belsen [Ese artículo de Comolli se llama “*Fatal rendez-vous*” y está incluido en el libro “*Le cinéma et la Shoah*”, publicado por *Cahiers du cinéma*]. Yo misma intenté prolongarlo cuando trabajé sobre la proyección de estas imágenes en el marco del proceso Eichmann. En el tribunal que juzgó a Eichmann

en Jerusalén, Haim Gouri, que veía esas imágenes por segunda vez, explica que ahora las mira de una manera totalmente diferente. Y esto debido a que estas imágenes se inscriben en un nuevo contexto de lectura, pero también porque él percibe, viéndolas de nuevo, signos que hasta ahí habían sido invisibles. Algo que ha sido captado por la cámara cinematográfica o fotográfica, y que no ha sido percibido al comienzo por sus espectadores, y que incluso pudo habersele escapado al fotógrafo o al *cameraman*.

Para escribir un relato, primero hay que pasar por una forma de elucidación; por otra parte el lector, aun si procede a una reinterpretación ligada a una polisemia de sentido, debe expresarse con palabras que se eligen de una vez y para siempre. En la imagen, el registro del acontecimiento puede preceder a la comprensión, y puede haber elementos que no han sido seleccionados, y que están ahí, esperando a quien sepa develarlos e interpretarlos. En función del contexto histórico, de la memoria, pero también de una atención nueva que se presta a la imagen, de repente miramos algo que estaba en la imagen y que no había todavía llegado hasta nosotros. ¿Cómo se articula esto con la cuestión de la inteligibilidad del acontecimiento y la elucidación del sentido? Es una cuestión que yo no me había planteado en mis trabajos anteriores. En este sentido lo que usted enuncia en su artículo sobre Bergen-Belsen me parece fundamental.

J.-L. COMOLLI: El registro de las visibilidades y de las temporalidades, por parte de la máquina cinematográfica, “capta” o revela relaciones, nudos que no necesariamente se habían visto en el momento de la toma. Lo arbitrario o lo contingente ligados a la toma, a la filmación, pueden definirse como una forma “auto-



mática” o “involuntaria”. La naturaleza analógica de la imagen cinematográfica supone y conduce a que se impriman elementos del mundo que no habían sido advertidos, y todavía menos, calculados: algo perteneciente a un “real” todavía ilegible, en gestación, en evolución, portador de una lectura o de un sentido futuros, algo del orden de lo latente. Es la potencia del cine actuando aquí. Cierta estado del mundo, del movimiento del mundo, es al mismo tiempo suscitado y registrado por el cine. Hay un momento que siempre es para nosotros difícil de percibir, cuando el mundo y el cine, actúan en común. El archivo es la marca de este “enunciado” (en el sentido de Foucault).

S. LINDEPERG: La doble cuestión del relato y del tiempo puede también intervenir. Hablábamos de la historia, de la fotografía y del cine: la relación con el tiempo y con el relato no es la misma. El historiador escribe necesariamente después del acontecimiento que debe hacer legible por medio de un relato, aun cuando sus hipótesis y sus demostraciones sean falsas. Con el cine el relato se construye en el instante, en el tiempo del acontecimiento –que es también el tiempo del plano– y después en el montaje de las diferentes tomas que se produce en el desarrollo del film. Con la fotografía el tiempo está fijado de una vez y para siempre, como eso que ha sido y ya no será; el relato es elaborado sobre todo por quien mira la foto. Por supuesto que en el caso del Álbum de Auschwitz hay relato, intriga, porque hay una serie fotográfica que fragmenta el acontecimiento en secuencias. La foto de la mujer en el andén aparece como algo singular: la fuerza de la imagen viene quizá de la relación que se establece entre el primer plano y el segundo plano de la fotografía, que remiten a dos temporalidades di-

ferentes, el antes y el durante de ese acontecimiento trágico que se desarrolla en la rampa de Birkenau.

La dimensión temporal de este acontecimiento (la destrucción de los Judíos de Europa, y particularmente el asesinato en las cámaras de gas) es por otra parte perturbador, porque conduce a una especie de suspensión del tiempo. Es lo que explica Annette Wieviorka cuando dice que ese momento de la muerte no puede ser el objeto de un relato. Michel Deguy expresa la misma idea [en el artículo “*Une oeuvre après Auschwitz*” en “*Au sujet de Shoah*”, Editions Belin, 1990], cuando escribe que, para los Judíos enviados a la cámara de gas apenas bajaban del tren, “lo increíble no tenía el tiempo de tener lugar”. Este giro brutal conduce a una puesta en crisis del tiempo. En el film de Jaubert, uno de los deportados recuerda que el destino podía modificarse en una milésima de segundo.

Hoy se sufre otra forma de destrucción de la duración y de la percepción temporal. Ese “presente” del cual habla François Hartog es la pérdida de la articulación entre pasado, presente y futuro que conduce a vivir en un presente eterno y siempre dilatado. Me parece que los medios de comunicación se inscriben en el centro de este proceso temporal nuevo del cual son los operadores principales.

J.-L. COMOLLI: La mirada cámara, de la que hablamos mucho, es una mirada orientada hacia el futuro, una mirada que instala futuro a partir del presente. El presente no alcanza, y el cuerpo filmado se dirige al futuro. Esto es lo que está en juego. Esta mirada cámara solo tiene sentido si es vista por el espectador. No está destinada a quien está ahí, sino a otro que estará después.

S. LINDEPERG: Lo que usted dice me hace pensar otra vez en las fotografías del gueto de Lodz, en Genewein y en los fotógrafos judíos que trabajaban en el gueto, especialmente Mendel Grossman y Henryk Ross que estaban empleados en el departamento fotográfico. Fuera del “horario de trabajo” siguieron haciendo muchas fotografías. Evidentemente su mirada sobre la realidad es diferente de la de Genewein. Grossman toma fotos clandestinas ocultando su cámara bajo el sobretodo, dejando pasar solamente el objetivo. Pero en otros momentos los habitantes del gueto son conscientes de que Grossman los está fotografiando, e incluso le piden que los fotografíe. Cuando miramos algunas de las fotografías, se percibe que ellos ofrecen su rostro a Grossman como dejando un testamento detrás de ellos. Algo sucede en la relación con el fotógrafo que debe transmitir la última imagen de aquellos que saben que están condenados. Después de la liquidación del gueto, Grossman fue deportado y murió durante una de las “marchas de la muerte”. Había regalado sus fotografías y había escondido los negativos en el gueto. Más tarde fueron llevadas a Israel pero en 1948 fueron destruidos por el ataque de los soldados egipcios... Mirando las fotografías que se salvaron, se tiene la impresión de que los sujetos fotografiados se confían a la cámara como la última instancia de conservación, como un último recurso. Esto es un poco lo que usted decía sobre el futuro. La huella del testamento depositado para el futuro pasa por el fotógrafo que se encuentra en una relación de complicidad con sus sujetos. En ese estado de urgencia Grossman sabe que debe fotografiar y ellos quieren ofrecerse a la cámara. Saben lo que están haciendo juntos. No sucede lo mismo con la mirada de la mujer en el andén mirando al fotógrafo nazi, que pertenece a los que van a matarla. Las imágenes

del gueto difieren porque la relación con las personas fotografiadas simplemente no es la misma.

J.-L. COMOLLI: Para percibir las coordenadas de una toma o de una fotografía, me parece que es necesario no solamente tomar en cuenta sus condiciones espacio-temporales y político-históricas, sino también lo que se juega en la relación entre filmadores y filmados. Diría que si algo está documentado, es esa relación. El documento sobre la relación entre fotógrafos y fotografiados es algo extremadamente precioso. Son relaciones verdaderamente ligadas a un momento, un instante, un acontecimiento preciso.

S. LINDEPERG: En mi trabajo de historiadora esta dimensión adquiere una importancia inédita. Siendo incurablemente historiadora, me pregunto si esta cuestión puede ser historizada, si esta relación ha evolucionado en el tiempo.

J.-L. COMOLLI: Me parece que no, por la simple razón de que se trata del mito fundador del cine y de la fotografía: la imagen sobrevive al cuerpo figurado. Esto es cierto hoy en día, para todos los films, todos los noticieros. La aparición del cine y sus evoluciones son históricas, como lo es sin duda el lugar del espectador, pero en el fondo de todo esto está la estructura inmóvil del mito. Me pregunto si el comienzo del cine no trae con él el sueño o el fantasma de una “anulación” del tiempo histórico.

La plasticidad de las imágenes, su carácter migratorio, incluso su resistencia, que usted destacó ¿no constituyen acaso una especie de esfera que estaría como al abrigo de la historia? El historiador, el crítico debe traer en las imágenes del pasado un comentario referencial que precisamente es lo que ha sido



eliminado. Quizá el cine ha sido inventado, adoptado, desarrollado precisamente para desembarazarnos de estos vínculos referenciales, para liberar a la representación de sus condiciones históricas de la posibilidad de fabricación. ¿Un alivio? Pienso en los films de Gianikian diciendo esto. Muchas veces las imágenes o las secuencias que recicla, están inscriptas en una historia (los films de la época de Mussolini, por ejemplo), pero el tratamiento que les hace pasar las vaporiza, las irrealiza, debido justamente al cine.

S. LINDEPERG: No abordamos la cuestión del momento en que las imágenes se convierten en imágenes de archivo. En los films de Gianikian es la forma de las imágenes perdidas, exhumadas y re-trabajadas lo que produce una nueva inscripción. Sin embargo una cuestión sigue en suspenso: la del estatuto de la imagen de archivo.

Ya dije que Goebbels había expresado explícitamente la voluntad de filmar algo, para conservarlo y archivarlo. No es lo mismo que, una vez hecha la imagen, se tome conciencia de que las imágenes del pasado se han transformado en imágenes de archivo, que el registrar imágenes para producir imágenes de archivo futuras.

Tomo el ejemplo de los procesos filmados. La ley Baudinter de 1985 que autoriza la filmación de ciertos procesos se inscribe explícitamente en esta voluntad de producir archivos para los investigadores y las generaciones futuras. Cuando en 1961 el Estado de Israel autorizó la filmación en video del proceso Eichmann completo, se trataba de tener disponible en todo momento imágenes de actualidad para que las cadenas de televisión pudiesen cubrir el acontecimiento. Actualmente estoy trabajando con Annette Wieviorka sobre el proceso Eichmann, y hemos estudiado el con-

trato firmado entre el Estado de Israel y la empresa norteamericana encargada de la filmación. Ahí se dice que las filmaciones deberán ser conservadas tres meses en razón de la importancia histórica del proceso. La constitución de una imagen en documento de archivo plantea otra cuestión: la posibilidad de que una imagen que de ninguna manera ha sido producida con esta perspectiva, y que mantiene una relación distendida con lo real, se convierta en imagen de archivo por el uso que se hace de ella.

Pienso en las dos tomas del film de ficción de Wanda Jakubowska utilizadas en **Noche y niebla**. El reciclaje del documental de Resnais en otros documentales de montaje va a acentuar este proceso hasta nivelar todos los estratos y los regímenes de imágenes montadas por el cineasta. En el programa de la televisión norteamericana *Remember Us*, que constituye en lo esencial un remontaje de **Noche y niebla**, las tomas en color filmadas por Resnais son reproducidas en blanco y negro y se convierten a su vez en imágenes de archivo del período nazi. La historicidad de la imagen es así destruida porque todo el film se transforma en un vasto archivo, reciclable en tanto archivo, en cualquier otro documental. A partir de los años 60 **Noche y niebla** es utilizada como un catálogo de tomas, y todas las imágenes tienen ahora el mismo estatuto. La reflexión de Resnais sobre la imagen, la relación dialéctica entre el color y el blanco y negro, marcando la diferencia, la distancia entre pasado y presente, pero también el trabajo del montajista que une y distingue, corta y añade, para producir lo que en mi libro llamo un archivo “terciario”, todo esto desaparece en beneficio de un reciclaje indiferenciado que reduce el documental a un archivo primario. La historiadora Judith Keilbach ya mostró cómo en Alemania, **Noche y niebla** y **Mein Kampf** de Leiser, han servido durante

décadas como catálogos de tomas para los documentales de cine y de televisión sobre el período nazi.

J.-L. COMOLLI: Verdaderos bancos de imágenes.

S. LINDEPERG: Exactamente. Hasta los 90 estas imágenes, sea cual fuera su estatuto, eran recicladas y jugaban sobre un efecto de reconocimiento, que validaba y autentificaba el relato sobre el pasado. Sosteniendo la cultura visual existente en ese momento, estos films producían un efecto de realidad que validaba la creencia en la verdad del relato cinematográfico. Hasta que emerge una demanda, un deseo de imágenes nuevas. Judith Keilbach sitúa este cambio en los años 90, en un momento en que la economía de la televisión va a jugar la carta de la novedad y va a utilizar el argumento de “lo que nunca se ha visto”. Sería interesante reflexionar sobre lo que se produce entonces. Se pasa progresivamente de un efecto de reconocimiento visual que produce un discurso de autoridad, a una nueva política de lo visible, que modifica nuestro comercio con las imágenes y que hace de “lo que nunca se ha visto”, un argumento para vender.

J.-L. COMOLLI: Esto supone igualmente una cierta usura de las imágenes de archivo, a causa del reciclaje. La milésima visión de la toma de la topadora de Bergen-Belsen reduce la imagen a cliché, y le hace perder algo de su fuerza original.

S. LINDEPERG: Sí, y esta evolución nos informa también de nuestra propia relación con la Historia, y también, lo que es más importante, sobre nuestra relación con lo político. El entusiasmo por los álbumes de familia, y los films caseros, las producciones televisivas recientes que utilizan las imágenes filmadas

por Eva Braun “en la intimidad del Führer”, son reveladoras de la privatización de la relación con la Historia, y de la nueva naturaleza de las demandas dirigidas a las imágenes.

J.-L. COMOLLI: Los films caseros del período nazi, de los cuales se han visto varios ejemplos, modifican la perspectiva. La pequeña historia desemboca en la gran Historia. Al mismo tiempo el hecho de que se trate de tomas, de imágenes cinematográficas, invita a una especie de “desterritorialización”. Desde Dziga Vertov el cine juega con sus imágenes documentales como con cartas en un juego. Como si el cine plantaba un marco dentro del cual todos los juegos están permitidos, y son tentadores. Tomemos el ejemplo del film de Pelechian **Nuestro siglo**. Encontramos un funcionamiento autónomo, específico de la burbuja cinematográfica, como pudiéndose “liberar” de las obligaciones y presiones del tiempo histórico y de la dimensión política.

S. LINDEPERG: El relato se crea así en la relación de una imagen con otra, en la manera de buscarse, para construir algo que ya no tiene relación con el acontecimiento. El montaje puede así consagrar una dispersión de la calidad histórica de la imagen como nosotros la entendemos, es decir la relación con la “toma” que el montaje liquida en una elipsis temporal, por ejemplo.

J.-L. COMOLLI: Lo que describimos podría resumirse al hecho de que cada plano cinematográfico tiene dos caras. Una se ofrece al análisis histórico: la imagen ha sido producida en tal momento, en tales condiciones, con tal finalidad. Todos estos elementos pueden ser encontrados, reconstituidos, analizados como usted lo ha hecho. La otra cara concierne más al fun-



cionamiento narrativo o imaginario del film: el montaje, los planos que se relacionan unos con otros, la cadena de planos sostenida por cada plano, etc. Los dos aspectos son indisolubles: intervienen al mismo tiempo –por lo menos en los films importantes.

S. LINDEPERG: Quizá habría que añadir otro parámetro. En efecto algo queda de nuestra relación con el acontecimiento. Por ejemplo la secuencia de **Noche y niebla** consagrada al gran cambio que se produce en 1942 suscita hoy críticas, no solamente porque el saber sobre la imagen y sobre la Historia ha progresado, sino también porque la destrucción de los Judíos de Europa, bastante ocultada en la memoria y el imaginario francés de mediados de los años 50, ocupa actualmente, y desde hace varias décadas, un lugar central. Este acontecimiento no ha perdido su fuerza y se encuentra reforzado por la actualidad que suministra periódicas polémicas. En nombre de un problemático “deber de memoria”, aparecen nuevas cuestiones que tienen poco que ver con la memoria, y todavía menos con la historia, y sí tienen que ver con cuestiones políticas, ideológicas, morales. Sin embargo podemos imaginar que vendrá una época en que la distancia temporal con el acontecimiento será tal que se convertirá en un objeto frío, separado de su zócalo histórico. Cuando esa unión se distiende y luego se rompe, la imagen comienza a flotar, y ese movimiento la vuelve a-histórica, disponible para nuevas utilizaciones.

J.-L. COMOLLI: Un film de Gianikian llamado **Hombres, años, vida**, presenta una secuencia de un *pogrom* organizado por los turcos en Armenia. Es algo que hay que saber, pero para Gianikian no es algo frío. Para mí, antes que nada, es algo admirablemen-

te filmado. Esto es lo que me interesa, más que la huella histórica. O entonces habría que hacer una historia de las maneras de filmar de los *cameramen* de los noticieros.

S. LINDEPERG: Pueden encontrarse otros ejemplos en los films de Pelechian. Cuando la relación con la historia se distiende, los recursos propios de la imagen, su calidad intrínseca, aparecen. Las imágenes sin otra calidad que su inscripción en la historia se desdibujan, mientras que otras resisten el paso del tiempo, sobreviven al acontecimiento que las originó.

J.-L. COMOLLI: Son las calidades cinematográficas que lo hacen posible.

S. LINDEPERG: En lo que concierne a las imágenes del *Sonderkommando*, su fuerza proviene de su calidad de testimonio histórico y no de su calidad formal.

J.-L. COMOLLI: Sí, y de las condiciones extremas de la toma.

S. LINDEPERG: Son esas condiciones de registro que hacen que esas fotografías sean tan preciosas hoy, que nos inviten a mirarlas de otra manera, leyendo en ellas la huella de un gesto de resistencia heroica a la política de invisibilidad. Las imágenes son completadas por nuestro saber. Pero si ese saber desapareciera, no estoy segura de que esas fotografías, separadas del contexto en que fueron realizadas, podrían encontrar la fuerza suficiente para existir de manera autónoma. Porque esas fueron fotografías sin mirada, contrariamente a la niña de Westerbork, que podemos pensar tiene la capacidad de resistir a ese desdibujamiento progresivo.