

## **APUNTES BIOPOLÍTICOS SOBRE AUFSCHUB DE HARUN FAROCKI**

CINTIA DAIANA GARRIDO\*  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE  
QUILMES - FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DEL CINE

**Resumen:** Este artículo indagará sobre los modos en los que el despliegue de técnicas y dispositivos biopolíticos tuvo lugar en el campo de tránsito de Westerbork, Holanda, a partir del registro fílmico realizado por uno de los detenidos. Aufschub o Aplazamiento (2007) es el nombre que el director alemán Harun Farocki da a este material, pero también la clave para la comprensión del campo como nomos de lo moderno.

**Palabras claves:** Farocki, Aufschub, film, (bio)política, campo.

**Abstract:** This article enquires about the ways in which the development of biopolitical techniques and dispositifs took place in Westerbork, a transit camp in Netherlands, according to the film made by one of the prisoners. Aufschub or Respite (2007) is the name given by the german filmmaker Harun Farocki to this film, but also the key to understand the camp as the “Nomos” of the Modern.

**Keywords:** Farocki, Aufschub, film, (bio)politics, camp.

\* Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires. Cursó la carrera de especialización de posgrado en Filosofía política y la maestría en Comunicación y cultura. Es doctoranda en Ciencias Sociales y Humanidades. Es Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Pensamiento Contemporáneo en la Fundación Universidad del Cine. Participa de grupos interdisciplinarios de investigación (producción imaginal y obra de Michel Foucault).

(Debemos) elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes.

Georges Didi-Huberman

“Cómo abrir los ojos” es el título del ensayo de Georges Didi-Huberman que sirve de prólogo al libro *Desconfiar de las imágenes* (2014), una compilación de textos que recupera parte de la obra total del cineasta alemán Harun Farocki (9 de enero de 1944 - 30 de julio de 2014). Cómo abrir los ojos no es una pregunta, sino una instrucción: el acto de no-ver exige un esfuerzo, pero un esfuerzo mayor supone abrir los ojos y ver. Ver y ser visto, decir y ser dicho, pero también exponer-se y quedar ex-puesto remite al gesto dialéctico que configura la politicidad de quien ve y sobre aquello que (se) ve. De esta manera, el film participa de las modalidades de distribución de signos e imágenes, inscribiéndose en los regímenes diversos de presentación que coinciden con un reparto de lo sensible, tal la expresión de Jacques Rancière<sup>1</sup>. Es decir, una distribución de espacios y tiempos que describen las lógicas políticas de aceptación y exención sobre aquello que vemos y lo que decimos. Una exigencia que Farocki no esquiva, pero que tampoco impone: cómo abrir los ojos es también la responsabilidad sobre el ver y lo visto que suscribe al entramado narrativo que compone la textura del relato fílmico. Por tal razón, desconfiar de las imágenes es la estrategia epistemológica que describe la actitud crítica del realizador alemán frente al material observado. No se trata de una receta dada o de un algoritmo que anticipa de forma resuelta un sentido predeterminado, encriptado, sujeto a la genialidad del director que, cual médium, desenmascara una supuesta intencionalidad oculta. Por el contrario, Farocki propone una arqueología de las imágenes<sup>2</sup>, según la cual no se trata

de “buscar imágenes nuevas, nunca vistas, [sino que] deben trabajarse las imágenes existentes de manera tal que se transformen en nuevas. Para esto existen diferentes caminos. [Su] camino consiste en buscar el sentido sepultado y despejar los escombros que cubren las imágenes”<sup>3</sup>. De este modo, el realizador germano se desplaza de los cánones establecidos que suponen el ejercicio de una interpretación escondida. Y esto es así porque las imágenes, sus vehementes imágenes, se abren a un despliegue sincrónico en el que se suceden el velar-y-develar de lo acontecido. Por eso la imagen, y especialmente la que propone Farocki, arde:

Arde con lo *real* a lo que, en algún momento se acercó [...]. Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta [...]. Arde por la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el *resplandor*, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse [...]. Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse a medio camino [...] capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir [...]. Arde por su *audacia*, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible [...]. Arde por el *dolor* del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo...<sup>4</sup>

\* \* \*

Los trenes llegan. Sus pasajeros descienden. Participan de las tareas que allí se realizan, ya sea en un taller metalúrgico, en una oficina o en una hilería; actividades sanitarias, con médicos y dentistas que atienden a los residentes del lugar; o bien recreativas: una orquesta que acompaña el baile

1. Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. (Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2014), 61.

2. “Visibilidades Harun Farocki, Entre Imagen y Texto”. De Volker Pantenburg, (2003) - De

Volker Pantenburg, (abril 2001). Texto publicado en *NACHDRUCK/ TEXTE*. Traducción: Inge Stache. Consultado en enero 2017 <http://www.goethe.de/mmo/priv/6088148-STANDARD.pdf>.

3. *Ibid.*

4. Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen* (Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2012), 42.

en un salón y una representación teatral se ofrecen como alternativas de las que ellos, los habitantes del campo, forman parte. La cámara captura las secuencias que acceden a la cotidianidad insustancial de ese espacio en los márgenes de la excepción. Imágenes que componen el film *Aufschub*<sup>5</sup> (2007) –*Respite*, en inglés; *Aplazamiento*, en castellano–, nombre que Farocki da a ese material en bruto que fuera captado por el fotógrafo alemán Rudolf Breslauer a pedido del comandante nazi del campo de prisioneros judíos de Westerbork, situado al norte de Holanda. En 2005, cuando es invitado a participar de un congreso sobre la representación de los campos alemanes en la fotografía y en el cine, Farocki decide trabajar con el film registrado por Breslauer, pero de modo tal que diera lugar a una lectura propia<sup>6</sup>: intencionalmente, el realizador alemán interviene sólo con algunos apuntalamientos que sitúan fechas y nombres; también con algunas repeticiones que buscan agudizar la mirada sin distraerla de lo que se muestra: el campo de exterminio como emplazamiento biopolítico donde la excepción deviene norma.

Ahora bien, “¿qué es un campo?, ¿cuál es su estructura jurídico-política?, ¿por qué pudieron tener lugar acontecimientos similares?”<sup>7</sup>. Con estos interrogantes, el filósofo italiano Giorgio Agamben se aleja de aquellas tesis que sostienen la existencia del campo de concentración, ya sea como un acontecimiento particular, un desvío dentro del curso normal de la historia, o bien como un entramado geográfico que describe la locación exacta de la implementación y

concreción de la mayor inhumanidad infligida por el hombre contra el hombre. Por el contrario, Agamben calibra su brújula en otra dirección: preguntarse qué es un campo y cuál es el trasfondo jurídico y político que hizo –y hace– posible su existencia equivale a interrogarse por la matriz que lo define como “nomos del espacio político en el que todavía vivimos”<sup>8</sup>. Es decir, la racionalidad que cifra la serialización de la muerte estandarizada como apócope del campo no es negada o desmentida por este autor. Antes bien, se trata de desglosar este fenómeno en otras preguntas inscritas en su propia disposición. Estos interrogantes, señala el filósofo, pondrían en evidencia no sólo la condición del campo como posibilidad histórica, sino también, y muy especialmente, el entramado de fuerzas que hace que éste sea el umbral en el que, como eje transversal, se articulan las formas de la politicidad occidental. En todo caso, la propuesta del autor apunta a una comprensión que, situada en lo ocurrido, disecciona el espesor de lo político moderno. En este sentido, Agamben entiende que el campo de concentración no es, como suele pensarse, resultado del derecho común, ordinario. Por el contrario, es el corolario “del estado de excepción y de la ley marcial”<sup>9</sup>, es decir, de una situación particular conforme a la cual la ley es suspendida de forma temporal para asegurar, paradójicamente, su funcionamiento y continuidad y, así, evitar su interrupción permanente en una situación crítica o de emergencia. Sin embargo, la excepción que cifra el surgimiento del campo también tiene otras implicaciones que hacen a su carácter singular. Y esto es así porque el campo es el tiempo y el espacio donde la excepción deviene regla. Precisamente, es la evidencia de esa excepcionalidad hecha norma aquello que recoge el film de Farocki: Westerbork es también, y ante todo, un nudo espacio-temporal en el que irrumpe lo excepcional como regla obstinada; un emplazamiento en el que “el estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento, adquiere un orden especial permanente que, como tal, permanece, sin embargo, constantemente fuera del ordenamiento normal”<sup>10</sup>.

5. *Aufschub*, director: Harun Farocki (Alemania/Países Bajos, 2007, blanco y negro, vídeo. 40 minutos. Película muda).

6. Dice Farocki: “Después de ver una y otra vez los desfiles de columnas militares acompañados por música agregada en el estudio y tras escuchar una y otra vez las mismas canciones (el himno alemán parafraseado por Eisler en Resnais, las canciones en hebreo de las imágenes del gueto de Léiser) me propuse hacer una película muda. [...] Me propuse utilizar sólo este material y no agregar ni recortar nada de las secuencias citadas [...]. Me propuse no intervenir en la edición. Quería presentar el material de forma que invitara a una lectura propia”. Farocki, Harun *Desconfiar de las imágenes*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 146.

7. Agamben, Giorgio. “¿Qué es un campo?” En revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Traducción Flavia Costa. Buenos Aires, n°2 (marzo 1998): 52.

8. Agamben, “¿Qué es un campo?”, 52.

9. Agamben, “¿Qué es un campo?”, 52.

10. Agamben, “¿Qué es un campo?”, 53.

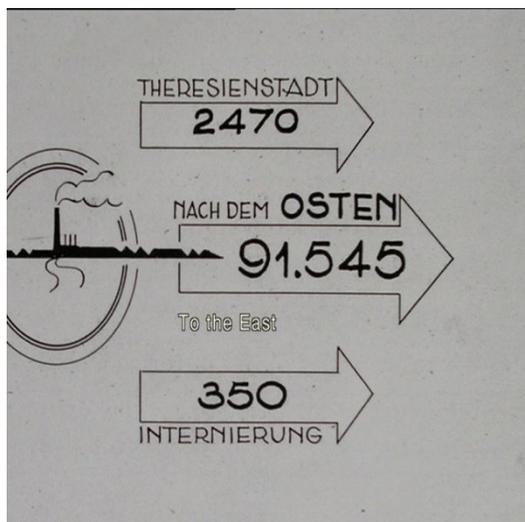


Fig. 1: Logo del campo de tránsito Westerbork, en el que se leen los ingresos y salidas de los prisioneros.

*Aufschub* nos muestra el campo de prisioneros Westerbork, establecido en 1939 por las autoridades holandesas para acoger a los refugiados judíos que escapaban de la amenaza nazi. En 1942, cuando las tropas alemanas ocupan los Países Bajos, este campo deviene un espacio de tránsito. Pero no sólo eso. Además de un campo de circulación de prisioneros, Westerbork operó como un lugar de trabajo. Tal como señala Sylvie Lindeperg, esta doble función, esto es, como campo de tránsito y de trabajo para los prisioneros judíos, queda explicitada en su logo, captado en el film: “the discovery of a camp logo consisting of a factory surmounted by a smoking chimney... This is found at the centre of a chart signaling with arrows and numbers, “entrances” and “exits” (notably to the East) of the prisoners of the Dutch camp”<sup>11</sup>. Westerbork, pues, no sólo será un punto de llegada y recepción de

los trenes que trasladan a los prisioneros judíos, sino también el lugar de partida hacia los campos de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Todo esto quedará registrado en 1944, cuando el fotógrafo Breslauer, quien había huido junto a su familia a Holanda, es obligado a rodar el material filmico ahora recuperado por Farocki. Al igual que el resto de los allí detenidos, el destino de Breslauer estaba pautado. Él, como aquellos que su cámara registra, es un prisionero en tránsito. La transitoriedad de los detenidos, pues, resulta esa delgada línea que divide la vida de la muerte pero que, como anticipa el título dado por Farocki a este material filmico, queda momentáneamente aplazada al interior del perímetro del campo.

Decíamos: el campo de concentración supone una configuración territorial y espacial por fuera del orden jurídico habitual que incluye aquello que ha sido excluido, *aplazado*, y en el cual, suspendido el orden usual, la excepción deviene normalidad. Se trata, pues, del despliegue de una operación que coincide y excede con su emplazamiento territorial, esto es, con el desarrollo de mecanismos simbólico-materiales conforme a los cuales tiene lugar una lógica de inclusión-excluyente y de exclusión-incluyente en el orden de la excepción que, convertida en norma, propicia la indistinción. Esa es la trampa que revela el film *Aufschub*: la sucesión de imágenes que crea la cotidianidad de Westerbork parece lejana a los horrores que describen los campos de concentración. La fragilidad de los rostros registrados queda obturada en las tomas de Breslauer: lejos de mostrar “una humanidad reducida a miserables parcelas de nuda vida”<sup>12</sup>, puras formas vacías, los prisioneros parecen distendidos. Sin embargo, la crudeza del relato queda inevitablemente enlazada a la evidencia histórica de los hechos que, aunque puestos en suspenso por el film, el espectador –con algunas orientaciones de Farocki– repone. Lo excluido o aplazado, pues, del ordenamiento corriente es incluido en Westerbork a partir de una operación que describe la configuración del despliegue de técnicas y mecanismos biopolíticos.

11. “El descubrimiento del logo del campo consistiendo en una fábrica coronada por una chimenea... Esto se encuentra en el centro del cuadro señalando con flechas y números las “entradas” y “salidas” (principalmente al Este) de los prisioneros del campo holandés” (traducción propia) en Lindeperg, Sylvie. *Respite*, consultado en enero de 2017, <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2007/respite.html>.

12. Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Manantial, 2014), 42.

La biopolítica es la forma que, según el análisis de Michel Foucault, adquiere el diagrama de relaciones de poder que, a partir de fines del siglo XVII aproximadamente, configura el umbral de la politicidad moderna occidental. Según este autor, “durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política: el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente”. El poder sobre la vida o biopolítica describe el desplazamiento de un tipo de poder soberano de *dejar vivir-hacer morir* hacia otro tipo de ordenamiento caracterizado por *hacer vivir-dejar morir*. Es decir, se trata del desplazamiento que inscribe a lo viviente en el cálculo y la racionalidad política del Estado a partir del desarrollo de un conjunto de técnicas y dispositivos que hacen de la vida, definida en términos biológicos, su objeto de producción e intervención privilegiado. El poder o, mejor, el juego de relaciones de poder, produce y regula la existencia de los sujetos en su singularidad como individuos, pero también en la pluralidad de la especie que conforma la población. La vida, biológicamente definida, advierte Foucault, queda enlazada a la retícula tejida por el poder que, a partir del despliegue de un conjunto de técnicas y mecanismos, no sólo la definen, sino que también ordenan su disciplinamiento y la racionalidad de su regulación. Se trata, en definitiva, de la producción de las corporeidades subjetivas en su singularidad individual, a partir del despliegue de técnicas y mecanismos de disciplina o anatomopolítica que apuntan al cuerpo-uno, y también a escala superlativa como sujeto-especie, conforme al ejercicio biopolítico de gestión y administración de la población. Así, la anatomopolítica y la biopolítica configuran un tipo de estrategia total sobre la vida o biopoder que, aunque diferenciados analíticamente, no pueden quedar restringidos a un conjunto de técnicas y mecanismos aislados, diferentes o incongruentes. Por el contrario, el análisis de Foucault pone en evidencia su articulación e, incluso, su yuxtaposición y subsunción. Esto permite observar cómo el despliegue de estos mecanismos coincide con un proceso ubicuo y simultáneo que caracteriza a la política moderna como bio-política. De

esta manera, la vida –en tanto existencia biológica o *lo viviente*– es afirmada en las formas de regulación y gestión de estas tecnologías de poder, vale decir, resulta valorada positivamente en tanto es el efecto de esas relaciones de poder que la configuran. En definitiva, la biopolítica, como forma general de referir a las dos instancias que configuran al biopoder, remite al proceso que describe

la entrada de los fenómenos propios de la vida de la especie humana en el orden del saber y del poder, en el campo de las técnicas políticas. No se trata de pretender que en ese momento se produjo el primer contacto de la vida con la historia [sino que] por primera vez en la historia lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder<sup>13</sup>.

Agamben recupera el presupuesto biopolítico desarrollado por Foucault pero con ciertas diferencias<sup>14</sup>. El autor italiano retoma los dos términos, semántica y morfológicamente distintos, que los griegos utilizaban para referirse a la vida, esto es, *zoé* o nuda vida “que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos”, y *bíos* “que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo”<sup>15</sup>. Si Foucault entiende que la politicidad moderna se juega en el desplazamiento de las relaciones de poder que dan lugar al ingreso de la vida –para afirmarla, para producirla– en el cálculo racional del Estado, Agamben, por el contrario, va a entender a lo biopolítico como fundamento metafísico de la política occidental y al campo como la instancia moderna particular que describe el pasaje de la

13. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009), 131.

14. Las tesis aquí presentadas dan lugar a una discusión más amplia sobre las posibilidades de aceptar o no a lo biopolítico como fundamento metafísico de la política occidental. A fin de acotar el debate, sostendremos la hipótesis de Foucault que insiste en la raigambre temporal de lo bio-político como umbral de la modernidad pero, al mismo tiempo, conservando los conceptos griegos recuperados por Agamben en tanto permiten ampliar el análisis sobre las formas en las que la vida es, material y simbólicamente, apresada por la lógica biopolítica conforme al juego permanente de inclusión-excluyente y exclusión-incluyente de la nuda vida.

15. Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. (Madrid: Editora Nacional, 2002), 9.

biopolítica hacia una tanatopolítica, esto es, el atributo del poder no sólo de hacer vivir sino también, y especialmente, de hacer morir. Para este autor, la politización de la nuda vida dentro de esta lógica bio-política, pues, resulta aquello que determina la humanidad del ser vivo, “y al asumir esta tarea, la modernidad no hace otra cosa que declarar su propia fidelidad a la estructura esencial de la tradición metafísica. La pareja categorial fundamental de la política occidental no es la de amigo-enemigo, sino la de nuda vida-existencia política, *zoé-bíos*, exclusión-inclusión”<sup>16</sup>. Es, precisamente allí, en Westerbork, donde el film nos muestra esta configuración biopolítica descrita por Agamben según la cual tiene lugar la operación simbólico-material que hace del *bíos* una nuda vida, esto es, cómo la existencia política queda elidida a partir de los mecanismos bio-tanatopolíticos que cifran la existencia del campo como emplazamiento geográfico y temporal en el que la excepción ocurre permanentemente como norma.

*Aufschub* es la puesta en escena del despliegue de un conjunto de técnicas y dispositivos que, en continuidad y contigüidad con lo que efectivamente ha sucedido, presentan las formas en que simultáneamente opera la eficacia de las lógicas biopolíticas de inclusión-exclusiva y exclusión-inclusiva. Así, las actividades productivas que muestra el film *aplazan* los trabajos forzados del campo de concentración; la atención odontológica que reciben los detenidos *se encadena* a la colección de dientes arrancados a los cuerpos ya sin vida que yacen en las fosas comunes; los cuerpos que danzan *equivalen* a los organismos escuálidos que abrazan la vida con sus últimos suspiros; los descansos en el prado *se superponen* a las pilas de cadáveres producidas por la cámara de gas como forma estandarizada de exterminio masivo; las chimeneas humeantes *cancelan* el sino de los prisioneros. La metáfora, pero también la metonimia, son aplazadas. Las diferentes escenas tomadas por la cámara de Breslauer van enlazando de este modo una serie de encadenamientos significantes que emergen en su aplazamiento:

16. Agamben, *Homo sacer I*, 18.

las imágenes representadas se yuxtaponen con lo todavía-no acontecido en el presente de la narración. También ellas, las imágenes de ese todavía-no, son incluidas en el rodaje en su exclusión. De este modo, el film ofrece una retórica detenida que, sin embargo, abre un hueco por donde lo excluido se filtra como narración, pero también como dato fáctico que inscribe los alcances de las modalidades de apropiación y reducción del *bíos* a una nuda vida. La elisión es la estrategia narrativa que sostiene no sólo al relato visual sino también, y muy especialmente, a las tácticas de la operación bio y tanatopolítica allí presentada: la evidencia de lo captado no está en lo que se muestra, sino en lo que queda suspendido, demorado, aplazado. La transitoriedad del campo es, pues, la forma figurativa que da cuenta de la efectividad de ese aplazamiento.

Original e intencionalmente, el rodaje de Breslauer tenía otros propósitos: “the film was meant to highlight the economic efficiency of the camp at the very moment its existence seemed threatened: at the time of filming, as the majority of Jews from the Netherlands had already been deported, Westerbork was converted into a labour camp with the approval of the commandant who feared its closure and was afraid of being transferred to another theatre of operations”<sup>17</sup>. Sin embargo, el film se confiere a sí mismo una legibilidad que parece inadvertida: la sucesión de imágenes mudas y en blanco y negro, presentadas conforme al esquema de escenas inocuas, repone sucesivamente ese todavía-no que acontece en el mismo relato. Algo de lo allí (re)presentado ha quedado suspendido. La *realidad* de lo narrado expresa una demora geográfica y cronológica que inscribe elípticamente ese detenimiento como un punto exterior pero simultáneamente interno al relato de la película. El acto fallido es lo omitido, el núcleo mismo de lo

17. “El film estaba destinado a destacar la eficacia económica del campo en el mismo momento en el que su existencia parecía estar amenazada: al momento de filmarse, la mayoría de los judíos de los Países Bajos ya habían sido deportados (y) Westerbork fue convertido en un campo de trabajo con la aprobación del comandante, quien temía que fuera clausurado y tenía miedo de ser transferido a otro escenario de operaciones” (traducción propia). Lindeperg, *Respite*.

representado que, de este modo, describe la heteronomía de la curva en la que ese aplazamiento queda coagulado, esto es, el desplazamiento metonímico y metafórico de lo narrado hacia una espacialidad y una temporalidad futura –lo todavía no acontecido en el presente del relato– que el propio film anticipa. Un intervalo –el aplazamiento– que es, al mismo tiempo, el eje que revela la inteligibilidad de la lógica biopolítica que estructura la política moderna.

De esta manera, *Aufschub* describe de modo elidido los procesos por los cuales el *bíos* de los prisioneros queda acorralado por un despliegue de mecanismos de hiperpoliticación que cargan con un exceso de política esas individualidades hasta reducir las a una nuda vida. “Proceso paralelo”, dice Agamben, “en virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la nuda vida que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bíos* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación”<sup>18</sup>. Dentro

del campo, los detenidos alcanzan el cenit del proceso de desposesión de su condición existencial, es decir, su politicidad, como fundamento de la existencia, es retraída, suspendida, desgajada a través de una serie de acciones y técnicas que desmarcan esa humanidad política hasta reducirla a una mera existencia biológica susceptible de ser incluida en su exclusión. El campo es el engranaje que materializa ese proceso de despolitización por hiper-

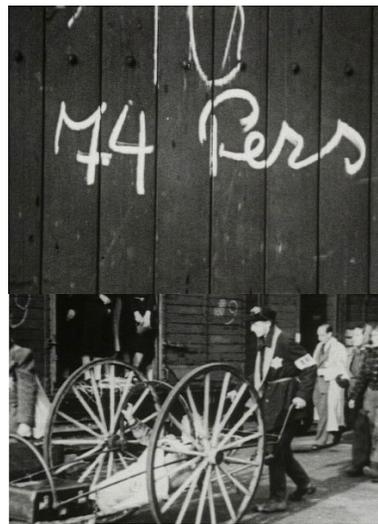


Fig. 2. Los trenes de prisioneros capturados por Breslauer

politización por el cual esas subjetividades son despojadas de su acepción política: es la presentificación indicial de la estrategia bio-tanopolítica que vacía al *bíos* para excluirlo, pero que luego será incluido en su condición de nuda vida. Por eso, los cuerpos de *Aufschub*, aunque las imágenes los muestren vestidos, están des-nudos. Su desnudez no es la de los cuerpos de Auschwitz, sino aquella que es al mismo tiempo la investidura de una politicidad que reduce el *bíos* a *zoé*. Los cuerpos de los prisioneros transitan por condensación y desplazamiento esa degradación en la transitividad de Westerbork. Lo aplazado, pues, no es sino la efectividad de esas lógicas bio-tanopolíticas de deposición e indiferenciación. Los cuerpos de los prisioneros han sido incluidos en la excepcionalidad del campo a partir de una serie de operaciones prorrogadas en el rodaje que, sin embargo y de manera continua, van desposeyéndolos de su cualidad política como categoría fundante de toda existencia humana. Sólo así pueden ser incluidos en esa transitoriedad que circunscribe la geografía de Westerbork.

Lo paradójico y paranoico de *Aufschub*, pues, es ese todavía-no del acontecimiento que, lejos de ser negado, es puesto en un punto temporal y espacialmente suspendido. El film presentado por Farocki revela la narración de lo no narrado. Justamente en eso radica la efectividad de su contenido y también el espanto. Lo que el rodaje muestra, aquello que en la realidad del relato parece demorado, no es sino la escalada aplazada, aunque efectiva, de las técnicas biopolíticas que trazan un hiato en el continuum de la existencia y que, de este modo, desgranar la humanidad hasta convertirla en una pura evidencia orgánica. Sólo entonces, esto es, sólo a condición de fijar un hiato que la despoja de sus atributos de *bíos*-político, es como la vida puede ser indistintamente aniquilada. Vale insistir: la despolitización del *bíos* sólo es posible porque interviene mucha política. Sólo así los sujetos son vaciados, aplazados de su condición elemental, y pueden encarnar al Homo Sacer, es decir, aquella vida “a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable (...). Una oscura figura del derecho romano arcaico, en la que la vida humana se incluye en el orden jurídico única-

18. Agamben, *Homo sacer I*, 18.

mente bajo la forma de su exclusión (es decir, de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate)<sup>19</sup>. La ambivalencia del idioma confirma esta doble operación de inclusión y exclusión: *Opfer*, que se traduce como “víctima” y “sacrificio”, es el término alemán empleado por Farocki para referirse a los detenidos judíos captados en las imágenes de *Aufschub*. Es esta condición de ofrenda, como objeto de sacrificio, el último vestigio de humanidad política de los prisioneros que todavía tiene lugar en el campo de tránsito. Es el gesto del rostro de una niña de diez años (Settela Steinbach, de quien sabremos después que en mayo de 1944 fue una de las casi setecientas personas enviadas a Auschwitz-Birkenau) que confronta al espectador; un conjunto de rasgos que se funden con el fondo del tren desde donde, paradigmáticamente, ella asoma como último signo de una humanidad suspendida en su existencia política. Es “el miedo a la premonición de la muerte [que] se lee en su rostro”, dice Farocki en el film. Despojados de toda humanidad, de toda posibilidad de ofrenda, el traslado a los campos de exterminio será también la materialización culmine del despliegue bio-tanatopolítico, donde la humanidad aplazada ya no tendrá posibilidad de retorno.



Fig. 3. Settela Steinbach, una niña de diez años que es filmada en el tren que la lleva a Auschwitz-Birkenau

\*\*\*

En su *Tesis sobre filosofía de la Historia*, Walter Benjamin señala que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”<sup>20</sup>. La imagen, decíamos al comenzar, arde. *Aufschub* es una imagen del pasado que, aunque fugaz, arde en el instante de su cognoscibilidad<sup>21</sup>. Lo que el film de Farocki vuelve evidente es la eficacia de las lógicas bio-tanatopolíticas que subsumen la existencia política en la forma elemental de pura existencia biológica. Por eso, *Aufschub* relampaguea. Su instante de peligro es la apertura que hace del campo de exterminio la condición política fundamental de Occidente: ya no se trata únicamente de un emplazamiento espacial y temporal pasado, delimitado por el perímetro que diferencia lo exterior de lo interior. Antes bien, refiere al proceso dislocado por el cual “debemos esperar no sólo nuevos campos, sino incluso nuevas y cada vez más delirantes definiciones normativas”<sup>22</sup> que hacen presente la excepción, devenida en norma, al interior mismo de la estructura política moderna.

[Pies de foto: las imágenes incluidas en este artículo corresponden al film *Aufschub*, director: Harun Farocki (Alemania/Países Bajos, 2007, blanco y negro, vídeo. 40 minutos. Película muda). Imágenes disponibles en <http://www.galeriebarbaraweiss.de/index.php?w=aws&cid=10&wid=17> y otros]

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y/O CONSULTADA

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid:

20. Benjamin, Walter. “Tesis 6” en *Tesis sobre filosofía de la Historia*, ediciones varias.

21. Benjamin, “Tesis 5”.

22. Agamben, “¿Qué es un campo?”, 55.

19. Agamben, *Homo sacer I*, 18.

- Editora Nacional, 2002.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer II. Primera Parte. Estado de Excepción*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un campo?” En revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Traducción de Flavia Costa. Buenos Aires, nº 2, marzo 1998.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. Tesis sobre filosofía de la historia. Ediciones varias.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que Vemos. Lo Que Nos Mira*, Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. “Volver sensible/hacer sensible” en: AA.VV. *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Farocki, Harun. *Aufschub*, director: Harun Farocki (Alemania/Países Bajos, 2007, blanco y negro, vídeo. 40 minutos. Película muda).
- Farocki, Harun. *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*. Buenos Aires: editorial Altamira, 2003.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Jaar, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: ediciones Metales pesados, 2008.
- Lindeperg, Sylvie. *Respite*, consultado en enero 2017, <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2007/respite.html>.
- Monteagudo, Luciano. “Los trabajos y las guerras”, diario *Página/12* online, 14 de marzo de 2013, consultado en enero de 2017 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/28059-7254-2013-03-14.html>.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2014.
- “Visibilidades Harun Farocki, Entre Imagen y Texto”. De Volker Pantenburg, 2003- De Volker Pantenburg, abril 2001. Texto publicado en *NACHDRUCK / TEXTE*. Traducción: Inge Stache, consultado en enero 2017. <http://www.goethe.de/mmo/priv/6088148-STANDARD.pdf>.