

Nos referimos a Harun Farocki Carles Guerra

Harun Farocki (1944-2014) emblematiza el tránsito entre una cultura cinéfila y el desarrollo de una crítica de la representación. Su trayectoria se inicia en los círculos de la contracultura berlinesa para culminar como un autor de culto en el campo del arte. El cine militante, la crítica y el periodismo cultural a través de televisión y radio constituyen el origen de una obra que tomara el ensayo fílmico como género de referencia. Harun Farocki se adscribe a una generación posterior a la de los directores del nuevo cine alemán. Fassbinder, Wenders y Herzog fueron objeto de diatribas que le permitieron forjar una actitud beligerante contra una idea conformista de lo que debía ser el cine. Aun así, pertenecía a una generación que hubiera deseado pertenecer a otra generación. Cuando en 1979 el escritor alemán Peter Weiss publicó el segundo volumen de su novela *Die Ästhetik des Widerstands* (La estética de la resistencia), una pseudo-autobiografía que relataba los debates ideológicos que marcaron la guerra civil española y la resistencia anti-nazi, Harun Farocki confesó que aquel era el periodo en el que le hubiera gustado vivir.

Esta presentación retrospectiva muestra por primera vez una amplia selección de las películas militantes producidas a lo largo de los años sesenta –algunas de las cuales han sido restauradas recientemente– así como ejemplos de su actividad en el campo de la crítica de cine. Muchos de sus textos publicados en revistas como *Filmkritik* (con la que mantuvo una estrecha colaboración entre 1974 y 1984) y *Trafic* dan testimonio de una voluntad pedagógica que marcará toda su carrera.

Si en los años sesenta el distanciamiento brechtiano se impuso con un determinismo férreo entre las prácticas culturales, hacia el final de su vida Harun Farocki se preguntaba por qué aquella idea tan preciosa de empatía había sido regalada al enemigo, es decir a la industria del cine y el entretenimiento. Su re-apropiación del término, se decía a sí mismo, debería asimilar la capacidad de penetrar y simpatizar. Eso explicaría la concepción tan particular desarrollada por este autor y en virtud de la cual la cámara presencia espacios de formación profesional, negociación empresarial y entornos de formación laboral, en apariencia, sin juzgar ni estigmatizar a los protagonistas. Algunas de sus películas documentales podrían ser consideradas el testimonio de un adiestramiento de la fuerza de trabajo, sobre todo en aquellos ámbitos en los que la comunicación interpersonal juega un papel esencial.

Dentro de la gran constelación de intereses que representa la obra de Harun Farocki los comisarios de este proyecto han propuesto un tercer programa de películas documentales que, como los dos anteriores, agrupan líneas de trabajo sostenidas a lo largo del tiempo. Desde *Die Schulung* (Adoctrinamiento), 1987, hasta el último documental de Harun Farocki, *Sauerbruch Hutton. Architekten* (Sauerbruch Hutton. Arquitectos), 2013, se aprecia un acercamiento tenaz al lugar de trabajo que en los espacios del post-capitalismo se confunde de manera perversa con entornos de aprendizaje y motivación.

Pero en el origen de cualquier interés, y en el caso de Harun Farocki, siempre está el cine. Si la salida de la fábrica fue el tema de una obra mono-canal titulada *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Trabajadores saliendo de la fábrica), 1995, en *Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten* (Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas), 2006, el despliegue y desmontaje en doce monitores apoyados en el suelo produce una de las instalaciones más emblemáticas de este autor. El esfuerzo por localizar el lugar de trabajo no depara únicamente el reconocimiento visual de una producción cada vez más inmaterial, sino que cuestiona abiertamente quien encarna la producción.

La complicidad de la representación visual con ciertas formas de explotación moderna podría ser una de las variaciones a las que Harun Farocki atiende. Queda claro que la fuerza de destrucción no es de naturaleza militar o represiva, exclusivamente. Tal como se pregunta George Didi-Huberman al escribir sobre Harun Farocki: “.Por qué, de qué manera y como es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?”. La eliminación progresiva de la presencia humana da la impresión de haber dejado frente a la cámara una técnica ajena a todo contacto con personas.

Parece como si nuestro autor se hubiera hecho eco de la profecía que Michel Foucault lanzó en aquella famosa conferencia que llevaba por título “Qu’est-ce qu’un auteur?” (¿Qué es un autor?), 1969. El filósofo francés imaginaba entonces “una cultura en la que el discurso podría circular sin necesidad alguna de un autor”. En este sentido, el mismo Harun Farocki ha advertido más de una vez que desearía no ser el autor al que remiten las imágenes de su trabajo: “Ya en 1969, en mi película sobre el Vietnam y el napalm, *Fuego inextinguible*, yo no quería ser el autor que presenta una imagen terrible por la cual nadie puede contradecirlo”.

Siguiendo otra de las referencias claves en la obra de Harun Farocki, no se trata de conocer el pensamiento del autor. Más bien se trata de desvelar el pensamiento-maquina, tal como lo expusiera uno de los fundadores de la cibernética, Alan Turing. Podría decirse que la obra de Harun Farocki está programada para convertirse en una maquina de producción de nuevos significados que exceden el privilegio cognitivo de cualquier perspectiva singular e individual. Si hay algo en lo que aun podemos indagar es en “la evidencia de una red transversal de significados”.

Tras la desaparición del autor en 2014 se presenta la urgencia de comprenderlo sistemáticamente. Pero lo cierto –y solo hace falta echar un vistazo a algunos de los textos de Harun Farocki– es que su obra ha respondido a las oportunidades de cada momento. Y a pesar de las discontinuidades que ello haya podido crear, existen líneas de trabajo, preocupaciones, intereses, formas compositivas, medios con exigencias específicas y temáticas que permiten trazar recorridos. No es casualidad que la traducción al inglés del texto de Michel Foucault que citábamos antes se publicara por primera vez en la revista *Screen* 5 en 1979, cenáculo de la teoría y crítica derivadas de la práctica fílmica. Los editores de la época, Mark Nash y Steve Neale, en su editorial calificaron la cuestión del autor como una “construcción ideológica”. Aquella cuestión, a juzgar por el peso que le otorgaban, requería un debate urgente. Del mismo modo que hoy sería necesario considerar la cuestión del espectador una construcción ideológica excesivamente protegida e inmune a las complejidades que le acechan.