

Nunca sabes lo que estás grabando

Fernando Baños Fidalgo / Yayo Aznar Almazán

University Complutense de Madrid UCM / Universidad de Educación a Distancia UNED

Instrucciones para una correcta (y cómoda) lectura del texto: el presente texto no está escrito por consenso. Es un intercambio de reflexiones dialogado entre una historiadora del arte y un artista al respecto de un videoensayo que este realizó a partir de unas imágenes concretas de la guerra de Bosnia. Este 'collage textual' fue presentado en forma de ponencia y réplica, en junio de 2010, en el seminario "El arte piensa. Pensar con imágenes", dentro del marco del proyecto de I+D *Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global*. El lector podrá distinguir los textos fácilmente, ya que la letra cursiva identificará a la historiadora del arte (Yayo Aznar Almazán) y la distinguirá de los del artista (Fernando Baños Fidalgo).

"Había un equipo de Corea del Sur en [la Olimpiada de] Helsinki y su cocinero era el hombre que Leni Riefenstahl había tirado, digo grabado, como ganador del maratón de la Olimpiada de Berlín de 1936. Solo que, por entonces, era japonés. Nunca sabes qué es lo que estás filmando. Leni Riefenstahl pensó que filmaba a un japonés, y resultó ser un coreano. En 1952 pensé que estaba filmando a un jinete campeón del equipo chileno. Estaba grabando a un golpista. Resultó que era el teniente Mendoza, más tarde general Mendoza, miembro de la Junta de Pinochet. Nunca sabes lo que estás filmando." [1]

Posicionamiento

El cuestionamiento de lo que vemos y la construcción de narrativas que se alejen del discurso mediático e histórico es todavía hoy un reto para el artista visual. ¿Qué imágenes se tienen en cuenta? ¿Por qué existen unas imágenes 'superiores' a otras? Esta es mi posición: cuestionar el valor de la imagen, situarla en el régimen del pensamiento activo y convertirla en un instrumento de análisis para construir 'otras' narrativas del mundo.

Aquí el arte se impone sobre la imagen dada para crear [una nueva narrativa], es decir, para 'pensar con la imagen'. Incluso podríamos pensar que el arte se ha valido de su propia ineficacia para cuestionarse y ha sido capaz de volverse, como dice Nietzsche, un arte que protege de caer al fondo de la verdad, es decir, tanto del trauma que crea no alcanzar nunca lo real, como de creer la verdad dada, construida narrativa e icónicamente mediante esa proliferación de imágenes que iniciaron a primeros de siglo su aparición en una sucesión constante, con un tráfico y un ruido inauditos. Qué bien lo sabía Kracauer.

Partiré de la construcción lógica y ortodoxa de un discurso mediático, para a continuación alejarme de él, situándome en un espacio límite entre la ficción y la realidad, y adoptando una estrategia de representación que, parafraseando a Ernst van Alphen, "suplemente (complete) un modo documental que ya no es posible". Más que protegernos de caer en el fondo de la verdad, se trataría de dejarnos arrastrar al fondo de lo posible. "Un intenso debate se lleva a cabo, ya que los

testigos oculares son cada vez menos frecuentes y la ficción es una de las pocas opciones que quedan para mantener la memoria de los acontecimientos viva. Artistas visuales como Christian Boltanski y Armando luchan por elaborar estrategias de representación que suplementen el modo documental que ya no es posible.” [2]

El problema es cómo; no qué puede el arte, sino cómo puede. Adoptando una estrategia de representación que, en palabras de van Alphen, complete un modo documental que ya no es posible... o que no es posible, añadiría yo, tal como ahora mismo lo entienden los medios. Porque, a lo mejor, la ficción no es la única opción posible. Imaginar (tal como nos pedía Didi-Huberman) no es fantasear. No despreciemos la imagen-documento tan rápidamente, aunque tampoco la dejemos ser sólo imagen-documento. Imaginemos, entonces, con ellas.

Srebrenica: un pretexto para construir 'otra' narrativa de la guerra

Guerra de Bosnia y Herzegovina. Julio de 1995. En los días previos a la toma del enclave de seguridad de Srebrenica [3], los informativos de la televisión pública española (TVE) acompañaban sus noticias con imágenes de archivo. No había imágenes de lo que allí acontecía. El 11 de julio las tropas serbias de Bosnia, comandadas por el general Ratko Mladic, conquistaron Srebrenica. Su objetivo era dar un duro golpe a las milicias bosnio-musulmanas por el incumplimiento de los acuerdos de desmilitarización de 18 de abril y 8 de mayo de 1993 entre bosnios y serbios, que obligaba al desarme de las tropas musulmanas en dicho enclave [4]. La entrada del ejército serbo-bosnio en Srebrenica tuvo como consecuencia el desplazamiento de unos 40.000 bosnios musulmanes hasta la población de Potocari, donde se encontraban las tropas holandesas de la UNPROFOR (Fuerzas de Seguridad de la ONU) encargadas de la protección del enclave de seguridad. Durante los días clave de este conflicto, entre el 11 y el 15 de julio, la TVE sólo emitía unas pocas imágenes de agencia. A pesar de que había periodistas serbios grabando las acciones de las tropas de Mladic en Srebrenica, estas imágenes eran filtradas desde Belgrado antes de su difusión a las agencias. No es de extrañar por lo tanto que los informativos necesitasen 'tirar' de imágenes de archivo para sus noticias.

El 12 de julio, las tropas serbo-bosnias llegaron a Potocari y, en unas imágenes que dieron la vuelta al mundo, el general Mladic apareció ante las cámaras saludando y tranquilizando a los refugiados bosnios.



“El mismo general Mladic, líder militar de los serbios secesionistas, próximo al presidente serbio Slobodan Milosevic, apareció ayer, en el más puro estilo nazi, repartiendo chocolates a sus víctimas, a los niños cuyos hermanos, padres o abuelos están ahora siendo interrogados en el campo de fútbol de Bratunac, por supuesto acceso prohibido a los organismos internacionales.” [5]

Lo que sucedió en los días siguientes es conocido judicialmente como el mayor genocidio en Europa desde la II Guerra Mundial [6]. Al parecer, más de 8.000 hombres bosnio-musulmanes desarmados fueron asesinados. [7]

La guerra de Bosnia finalizó con el Acuerdo-Marco General para la Paz en Bosnia y Herzegovina, conocido como los Acuerdos de Dayton o Protocolo de París, firmado el 14 de diciembre de 1995. Solo a partir de ese momento se empezaron a conocer algunas de las atrocidades cometidas durante la guerra, con particular atención a Srebrenica. Además de numerosos artículos periodísticos y libros [8] sobre el asunto, quiero destacar algunos documentales que se han difundido desde entonces en distintos medios de comunicación y que permiten hacer un balance de las imágenes existentes:

- 1999: BBC4 – *A Cry from the Grave*
- 2000: Zarafa Films, Les Films du Village, La Sept Arte – *Srebrenica: An Orchestrated Tragedy* (emitido en el Canal Historia)
- 2003: Journeyman Pictures – *Bosnia: Lost Images*
- 2005: BBC4 – *Srebrenica: Never Again*
- 2008: Journeyman Pictures – *Srebrenica: Autopsy of a Massacre*
- 2008: Journeyman Pictures – *Srebrenica: The Trauma of the Blue Berets*.

Además, no podemos obviar la innumerable documentación videográfica que hay en Youtube, de la que destaco: *Srebrenica 11/7/95 – Genocide in Europe*, documento audiovisual en 20 partes (alrededor de 180 minutos) realizado por el PLBIH, la liga patriótica de Bosnia-Herzegovina [9]. A pesar de tratarse de un documento realizado por una de las partes interesadas, los bosnios, el vídeo tiene una configuración muy interesante: prescinde del relato sonoro en *off* y se limita, de una forma bastante aséptica, a construir un diario videográfico de lo acontecido en Srebrenica, tomando como fuentes todas las imágenes grabadas durante el conflicto, entre las que se incluyen: las de la televisión serbia, las de un videoaficionado bosnio de Srebrenica y las de un oficial de las tropas holandesas en Potocari.

Black gaps

El 12 de julio de 1995, justo un día después de que las tropas serbias de Bosnia tomaran el enclave de seguridad de Srebrenica, Zoran Petrovic, periodista de una televisión independiente de Belgrado, se unió a las tropas serbias y grabó lo acontecido en el frente durante dos días. De aquella aventura periodística 'solo' existe una cinta de una hora de duración con algunas partes en negro (*black gaps*) que evidencian un borrado posterior a la grabación.

En el año 2006 el distribuidor británico Journeyman Pictures realizó el documental *Lost Images* [10], donde Petrovic es entrevistado. En el documental, el periodista serbio argumenta que los *black gaps* corresponderían a imágenes borradas en el frente debido a una censura de los propios soldados serbo-bosnios, quienes revisaban todo lo que él grababa. Sin embargo, Journeyman cree que son imágenes borradas con posterioridad. La importancia de los *black gaps* reside en el

hecho de que podrían ser una prueba determinante para demostrar los asesinatos de civiles bosnio-musulmanes. Pues bien, Journeyman consigue “una copia de una copia de una copia” [11] donde se ve algo que puede demostrar dichos hechos, pero que también demuestra que esa cinta fue sometida a un borrado.

Quiero destacar dos reflexiones significativas que se derivan de esta historia:

1. Los *black gaps* ponen de manifiesto una actitud depredadora de los medios para con las imágenes. Es decir, para los medios NUNCA HAY SUFICIENTES IMÁGENES. Ahora bien, sabemos que no todas las imágenes disponibles son dadas o ver, por lo que NUNCA VEMOS TODAS LAS IMÁGENES QUE HAY. Porque, a pesar de esa apropiación desmesurada de imágenes, la utilidad de la gran mayoría de ellas es la de ser meramente documento de archivo. Para la minoría está reservada la suerte mayor, es decir, la posibilidad de ser convertidas en iconos. Así, las posturas de Didi-Huberman (“La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la ‘nada’ o la ‘demasia’, para enceguecernos mejor –por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación [...]. Como la información nos ofrece demasiado a través de las imágenes, estamos predispuestos a no creer ‘nada’ de lo que vemos y, finalmente, a no querer mirar lo que tenemos ante nuestros ojos.” [12]) y Rancière (“No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasia. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas [...]. Y justamente eso es lo que hacen las grandes máquinas de información. Se las acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con reducir el número de imágenes que ponen a disposición. Ordenan antes que nada su puesta en escena.” [13]) se antojan compatibles. Es decir, nunca hay demasiadas imágenes porque alguien se encarga de que no las veamos, pero las que hay son demasiadas, en el sentido de ‘ya vistas’. El resto, simplemente, se archivan. Pero en su archivo la imagen nunca muere. La pregunta no es ¿dónde están las imágenes que faltan?, sino ¿dónde están las imágenes que están?

2. ¿Sabía Zoran Petrovic lo que estaba filmando en Srebrenica entre el 12 y el 14 de julio de 1995?

- “Your eyes were not closed. So you know, you are the only one almost [*sic.*], what was happening there.” – afirma el entrevistador de Journeyman.

- “No. It happened what I have on film...” -replica Petrović.

Y esto es cierto. La mano de Petrovic dirigió la cámara y la cinta registró cosas que él no veía. En realidad nunca supo lo que estaba grabando, no por desconocimiento o porque una mirada posterior más atenta lo dedujera, sino porque no sabía lo que otros iban a ver en la cinta. Y eso es lo que delata a lo grabado, la posibilidad de que otro lo mire bajo el prisma de otras imágenes que le acompañan. Por lo tanto, la pregunta tiene una respuesta clara: Zoran Petrovic no sabía lo que estaba grabando [14], porque nadie sabe lo que se está grabando hasta que no se ve (sea quien sea) lo que se ha grabado.

No deberíamos hablar de imágenes que faltan, o imágenes perdidas, o imágenes que no existen, o imágenes arrebatadas, o imágenes robadas. Deberíamos hablar de imágenes que no han sido vistas con la suficiente atención y que nos están pidiendo que las miremos: imágenes en ‘estado de latencia’.

Pero eso no significa que él no sepa lo que está grabando. Significa, simplemente, que graba más de lo que graba.

Y eso exige una mirada posterior más atenta. Por algo habla Alfredo Jaar de dejar enfriar las imágenes. Por ese enfriamiento es por el que en las imágenes de Auschwitz que Didi-Huberman nos plantea [15] podemos sobrevolar lo

que ya sabemos para imaginar la urgencia. La urgencia como un valor de la imagen; desde luego, como una de sus latencias.

El lugar donde habitan (piensan) las imágenes

“El archivo tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria [...]. El archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en un lugar ajeno que no es, desde luego, el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos están, para cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos.” [16]

Como ya he dicho, especialmente durante el mes de julio de 1995, mes clave en la guerra de Bosnia, las imágenes que se emitían en los telediarios de la televisión pública española eran fundamentalmente imágenes de archivo. Algunas de ellas, con más de dos años de antigüedad. Pero en realidad había más imágenes. Hay más imágenes. Son imágenes descartadas y archivadas. Imágenes que, en el lugar donde habitan, el archivo, nunca han dejado de pensar.

Las noticias de los informativos televisados y la mayoría de los documentales están contruidos (montados) para que se produzca un enlace inconsciente [17] en el espectador entre el sonido que relata y la imagen que ilustra. Se trata de un montaje direccionado a los sentidos. Su característica es documental y/o narrativa. No hay opción a una 'ruptura' en el pensamiento, porque lo que vemos y lo que oímos está en perfecta armonía. Es una especie de función primaria de la percepción, donde lo que percibimos es asimilado sin más. De ahí que el aspecto crítico en el montaje sea la elección de la imagen correcta y la exclusión del resto.

Pero, volviendo a las imágenes, todas, tanto las elegidas como las que no lo son, forman parte de ese gran archivo audiovisual que documenta todo lo que ocurre en el mundo y que es tan característico de lo que se ha venido en denominar cultura visual. “En sí misma, esta duplicación y almacenaje de la visualidad del mundo, la conversión de éste en memoria visual [...] produce una reconsideración de la real.” [18]

Es necesario aprovecharse de esta proliferación de archivos (analógicos, digitales y virtuales), de estos lugares donde habitan todas esas imágenes, para reconsiderar la realidad mediante la elaboración de relatos paralelos al discurso de consenso. Y esta es la vía en la que la forma ensayo, tanto en vídeo como en cine, se manifiesta. La forma ensayo como reescritura de las narrativas en la cultura visual global. “Pero sobre esta charla insensata que ejecutan los medios de masas con las imágenes del mundo, se sitúa la charla sensata del film-ensayo que convierte el material registrado, y directa o indirectamente archivado, en habla reflexiva o en pensamiento-habla de carácter visual.” [19]

A contrapelo: lo lento como estrategia y la forma ensayo como consecuencia

“En fin, ya se sabe, una imagen vale más que mil palabras. Pero supongamos que fuera al contrario. O mejor dicho, supongamos que esa potencia de la imagen fuera un problema. Que fuera necesario 'rebajarla' para poder utilizarla, para analizarla o para convertirla en el instrumento de un análisis. Para evitar ese efecto-medusa, merced al cual la imagen nos embruja [...] hay que establecer una cierta distancia con ella. Solo entonces podremos pensar la imagen, pensar con la imagen, o construir incluso una imagen pensante: diferentes maneras de resumir el proyecto ensayístico.” [20]

Tomar distancia con la imagen. Alejarla de su cometido originario. 'Aislarla' como documento. No se trata de perder de vista el referente sino de soslayar en la imagen su función 'representadora' de la realidad y, quizás, pasar a una función evocadora de la misma. Así, tomando distancia, podremos ver las imágenes con una mirada distinta, una mirada que actúe como lo haría una cámara lenta cinematográfica: una mirada lenta. Esta estrategia ha sido adoptada por numerosos autores en sus propios trabajos:

1. Roland Barthes, en el ensayo *S/Z* sobre la novela corta de Balzac, *Sarrasine*, habla de buscar el plural del texto: "sustituir el simple modelo representativo por otro modelo cuya progresión misma garantizara lo que pueda haber de productivo en el texto clásico, pues el 'paso a paso', por su lentitud y su misma dispersión, evita penetrar, invertir el texto tutor, dar de él una imagen interior: no es sino la 'descomposición' (en el sentido cinematográfico) del trabajo de lectura, si se quiere una 'cámara lenta': ni completamente imagen ni completamente análisis" [21]
2. Jesús Rodríguez Cortezo, en su *Diario (apócrifo) de un cambio de siglo: 1989-1991* [22], reivindica la cámara lenta como un método de observación para abarcar y relacionar todos los acontecimientos del pasado que el ritmo endiabrado del presente impide ver.
3. El protagonista de *Austerlitz*, el conocido libro de Sebald, ralentiza una cinta de vídeo con un documental de propaganda nazi para intentar 'ver lo oculto' y descubrir algún resto de la imagen de su madre.
4. Chris Marker y su concepto de imagen superliminar en la exposición *Staring Back*: "Si lo subliminal se refiere al objeto que el ojo no percibe, pero el cerebro sí, Superliminal es LA VENGANZA DEL OJO... que, al ralentí, captura una imagen entre otras aparentemente idénticas para convertirse en LA imagen" [23]

Se trata, por lo tanto, de un modelo metodológico y experimental que permite una mirada diferente de la imagen: pensar con la imagen para posibilitar la elaboración de nuevas narrativas. Es aquí donde adquiere protagonismo la forma ensayo: como estamos hablando de imágenes audiovisuales pensadas para ser emitidas en vídeo, una de las formas más apropiadas para esta reescritura es a través de un proyecto ensayístico: el vídeo-ensayo y el film-ensayo. Y no es casualidad que, para que tanto el cine como el vídeo se produzcan como ensayo, la condición necesaria es: "volver a 'mirar la imagen', desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer solo lo que representa [...] una forma de subordinar la imagen a un discurso 'posterior': la imagen utilizada se retrotrae así a un 'momento anterior', creando pues la necesaria distancia con su sentido y función originales." [24]

El objetivo en el ensayo audiovisual sería, como dice Christa Blümlinger, "el de evitar una soldadura inconsciente entre la imagen y el sonido, a través de confrontaciones dinámicas y una progresión sinuosa." [25] Provocar al espectador. Ya no se trataría de un montaje para el ojo, ni siquiera de un nuevo montaje que iría del oído al ojo, como afirmaba André Bazin [26] (lo que haría subordinar la imagen al sonido), sino de un nuevo dispositivo autónomo, con capacidad de pensamiento y decisión.

Volviendo a aquellas dos reflexiones que hacía con anterioridad sobre los *black gaps*, con el ensayo audiovisual rescatamos esas imágenes de archivo que no han sido bien miradas y que además son imágenes sin saber por qué lo son, sin saber por qué han sido filmadas. Y las rescatamos para crear un relato nuevo, una forma que piense. Con la forma ensayo se hace efectiva esa idea de Rancière de ver "qué es lo que se tiene en cuenta", qué imágenes se

tienen en cuenta. Parafraseando al propio Rancière, no se trata de criticar el mensaje televisado; se trata de crear otro dispositivo espacio-temporal en el que las palabras ya no sean dichas por una voz, sino dispuestas como un poema por la pantalla, en donde haya menos información, pero ésta retenga nuestra atención por más tiempo. [27]

La contemplación (de la guerra) [28]: 'otro' vídeo sobre Srebrenica

El punto de partida de este vídeo son unas imágenes de archivo, nunca emitidas al completo, grabadas en algún momento antes de la toma de Srebrenica el 11 de julio de 1995. En ellas se ve una casa quemándose en los alrededores de la citada población. Este hecho no tendría la más mínima importancia si no fuera por el excesivo tiempo empleado por el cámara para registrar tal menor acontecimiento de guerra. ¿Cuántas casas, edificios, etc. se queman en una guerra? Nunca ha sido emitido todo este material registrado, si acaso sólo unos pocos segundos. Por eso decido 'tener en cuenta estas imágenes' para reescribir un acontecimiento tan mediatizado y tan revisado históricamente.

Imágenes, entonces, al parecer, sin la más mínima urgencia. Una cámara fija graba durante poco más de cuatro minutos una casa en llamas, una casa que podría ser cualquier casa, que podría estar en muchos sitios. Entonces, la imagen está ahí pero no parece autónoma. La voz en off ayuda, desde luego, pero además está la posibilidad de mirarla bajo el prisma de otras imágenes que la acompañen. Imágenes, vistas mil veces, que tienen muchas casas en llamas, como fondo, o como de pasada. Pero ahora la casa en llamas es traída al primer plano, al detalle en la forma y en el tiempo. Y cito literalmente a Fernando [29]: "los detalles son esos elementos indivisibles que proporcionan la información básica para realizar un remontaje, es decir, un nuevo montaje de lo previamente desmontado."



Fotograma de "La contemplación (de la guerra)", 2010
Dvd Pal 4:3, duración: 4'21", Fernando Baños Fidalgo

¿Por qué grabar tanto tiempo el mismo hecho, desde distintos ángulos y con tomas tan largas, sabiendo que no va a ser emitido públicamente? ¿No es acaso la consecuencia directa de una mirada contemplativa, una mirada que, fascinada por el efecto del fuego sobre la memoria, provoca una 'revolución' en el pensamiento? Sea como sea, el resultado es que todo ese material registrado es, para el medio televisivo, pura retórica visual de la noticia, imagen ya vista, repetida, sin interés documental, alimento de archivo. Todas esas imágenes permanecen latentes en el archivo, en una especie de modo *stand-by*, a la espera de que una mirada atenta les preste la suficiente atención. Son imágenes que también nos hablan de la guerra. Son, también, imágenes de guerra.

Complicada palabra 'contemplación', cargada con una herencia que puede hacer que no sea tan fácilmente recuperable. Pero, claro, Fernando no habla de 'contemplación desinteresada'. Habla solo de 'contemplación' porque le interesa alejarse en la misma medida de la 'mirada distraída'. Es decir, pide atención. Pero pide ¿atender o entender?.

¿Contemplar la guerra es solo atender a la guerra? Porque ver más de lo que ves no es únicamente un problema de atención. No es atención, no hay que 'tender hacia' una ideología o un discurso bien cerrado, hay que entender, es decir, 'tender a estar en'. Menudo problema son las preposiciones (al final, posiciones previas), y más si funcionan como prefijos (fijaciones previas). Entre el tender hacia (posicionarnos en un bando) y 'tender a estar en', dentro de lo que pasó, la diferencia es fundamental para esa 'memoria sitiada' de la que habla van Alphen cuando se refiere a la producción de Peter Forgacs. Quizás al final es verdad y el que grababa no sabía lo que estaba grabando. Las imágenes siempre mantienen problemas de indeterminación y de latencia, en palabras de Didi-Huberman. Todas las imágenes: las seleccionadas por los medios y las no seleccionadas, las grabara quien las grabara.

A través, eso sí, de los ojos de Fernando, del trabajo de Fernando, que se mantiene como 'agente de poder', un agente de poder que, en lugar de convertir en piedra todo lo que mira, lo instituye y lo encuadra en otra narrativa, simplemente dejándolas friccionar con las imágenes que ya tenemos de aquella guerra. Porque esta casa podría ser de cualquier conflicto bélico (incluso de ninguno) pero sabemos, él nos hace saber, que son de esa guerra. La imagen siempre ejerce una presión sobre la ideología. Los ojos siempre son 'agentes de poder', pero, para el arte, quizás, no siempre son agentes del sustantivo poder, sino poder del verbo poder. De poder instituir estas imágenes como referente de la memoria. Porque las imágenes también son una declaración y Fernando no deja de hacer acrobacias para jugar con dicha declaración en este medio del ensayo audiovisual que evita esa soldadura inconsciente que cierra el discurso para dejarlo sin soldar, abierto. Y lo hace con unas herramientas muy determinadas.

Pasando a una función evocadora de la imagen: no podemos dejar de mirar el fuego, contemplar el fuego, ¿Cómo los modernos no podían dejar de mirar el mar?, me pregunto. Y vuelvo a tener problemas con la contemplación. Me falta información. Al final, me distraeré. Pero es necesario pensar con la imagen como se merece. Está completamente justificada la crítica de Benjamin a la recepción contemplativa pero eso no significa (y en esto estoy de acuerdo con Peter Burger [30]) que tengamos que aceptar sin ninguna resistencia la tan burguesa recepción dispersa como algo inevitable porque eso nos condenaría a negar la contemplación (que es una experiencia real), de modo abstracto. Sin embargo, poner distancia con la mirada distraída no significa contemplar, casi melancólicamente, el fuego. Gracias a las voces en off no podemos olvidar que lo que tenemos delante es un detalle de la guerra elevado a la categoría de documento. Mirando ese fuego sin personas, tantas veces visto de lejos, como fondo, paramos la mirada y podemos recordar, acompañar ese fuego con otras imágenes que ya llevamos con nosotros y que hemos recogido de la memoria colectiva. La imagen es, pues, dialéctica, "corresponde a un pasado hecho memoria" [31].

Ralentizando las imágenes, lo que también las lleva al límite de la estetización. Parar las imágenes para 'ver más'. Imposible una simple fotografía para esta contemplación (es cierto que ahora reinterpretada, no quiero insistir en el tema) del fuego de la guerra. Juguetando un poco con lo 'sublime'. A Barthes le interesaba la fotografía fija, Silverman y van Alphen prefieren discutir sobre la imagen en movimiento, pero hay una manipulación del tiempo de la película, un interés en que vaya más despacio, y en una imagen prácticamente fija además, en la que en realidad lo único que se mueve es el fuego. Al final, lo que está vivo en esta imagen es la destrucción y entonces -ahora sí- anticipa el pensamiento y empieza a tejer un discurso en el que resuena (se nos queda ahí, como un eco) la palabra 'venganza', curiosamente sólo mencionada por la voz occidental y por la voz 'oficial', intentando ser negada por 'la otra'.

Bibliografía

Barthes, R. S/Z. México, Siglo XXI Ed., 1987.

Baños, F., *El turista de la memoria. En torno a la mirada lenta del Austerlitz de Sebald*. Madrid, Universidad Complutense, 2010.

Bremner, A. *Chris Marker. Staring back*. Wexner center of the arts, The Ohio State University, 2007.

Burger, P., *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1996.

Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2000.

Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

Schweizer, N. (dir.) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

Van Alphen, E. *Art in Mind*. Londres, University of Chicago Press, 2005.

Weinrichter, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.

Notas

[1] Marker, C. *Le fond du l'air est Rouge*, 1975.

[2] (Traducción mía) Van Alphen, E. *Art in mind*. Londres, University Press of Chicago, 2005, p. 165.

[3] Srebrenica es un municipio al este de Bosnia-Herzegovina, en la República Srpska, cuya capital es la ciudad del mismo nombre. Aunque en la actualidad es de mayoría serbia, hasta 1991 siete de cada diez habitantes eran bosnios musulmanes. En abril 1993, durante la guerra de Bosnia y Herzegovina, la ONU declaró un total de seis zonas de seguridad en todo el país: Bihac, Gorazde, Srebrenica, Sarajevo, Tuzla y Zepa.

[4] Fuente: informe presentado por el Secretario General de la ONU de conformidad con la resolución 53/35 de la Asamblea General de la ONU: La caída de Srebrenica.

[5] Ángela Rodicio, corresponsal en Sarajevo de TVE. Telediario 1, 15.00h, 13 de julio de 1995.

[6] Según el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia (ICTY). Para más información visitar la página oficial del ICTY: <http://www.icty.org/>. En una de sus páginas se puede leer: “it has been proven beyond reasonable doubt that the mass murder at Srebrenica was genocide.” (<http://www.icty.org/sections/AbouttheICTY>).

[7] A pesar del reconocimiento y condena de la matanza de Srebrenica, recientemente aprobado por ajustada mayoría por el parlamento serbio (127 diputados de 250) -eso sí, sin mencionar la palabra genocidio (fuente: LOBO, R. “El perdón por Srebrenica reabre las heridas en Serbia”, diario *El País*, 1 de abril de 2010)- la gran mayoría del pueblo serbio no reconoce explícitamente dichos acontecimientos: en primer lugar cree que el número de víctimas es exagerado y reclama de la ONU un censo de Bosnia y Herzegovina posterior a la guerra; y en segundo lugar, alega que crímenes similares fueron cometidos por las milicias musulmanes contra civiles serbios. Ahora bien, todos los intentos por incriminar a los bosnios musulmanes han caído en saco roto, probablemente por falta de pruebas. Incluso el Tribunal Penal Internacional para los crímenes para la antigua Yugoslavia inició una investigación contra el que fuera durante la guerra presidente de Bosnia-Herzegovina, Alija Izetbegovic, pero se interrumpió debido a su fallecimiento en 2003.

[8] Destaco cuatro de distinta procedencia: Rohde, D. *End Game: The Betrayal and Fall of Srebrenica, Europe's Worst Massacre since World War II*. Boulder, Westview Press, 1997. Laplace, Y., *Considerations salutaires sur le desastre de Srebrenica: Essai*. París, Seuil, 1998. Suljiagic, E., *Postales desde la tumba*. Barcelona, Círculo de lectores, 2007 (escrito por un testigo, ahora periodista, superviviente de Srebrenica). Samarah, T., *Srebrenica. Igman-Acció solidària*, 2008 (libro de fotografías que recoge el proyecto Srebrenica – genocidio en el corazón de Europa de dicho fotógrafo).

[9] Estos vídeos se pueden ver en el canal de youtube del PLBIH: <http://www.youtube.com/user/PLBIH>

[10] El documental puede verse on-line en www.journeyman.tv/?lid=9456

[11] Citado de la transcripción del documental: “Via contacts, we spoke to someone who had a copy of a copy of a copy of a tape showing the Studio B program in question.”, 15’27”. Fuente: <http://www.journeyman.tv/?lid=9456&tmpl=transcript>

[12] Didi-Huberman, G., “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la liberad estética”, en N. Schweizer (dir.) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 39 y 41.

[13] Rancière, J. “El teatro de las imágenes”, en N. Schweizer (dir.) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 71 y 74.

[14] Parfraseo a Chris Marker en su vídeo *Le Fond du l’air est Rouge* (1977). Además, es una frase que conceptualmente comparto y que sirve de base fundamental para la construcción de esas ‘otras’ narrativas a las que me

refiero a lo largo del texto. Esto se pone de manifiesto no sólo en Marker, también en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra) de Harun Farocki (1988). En el momento en que se muestra una fotografía aérea de Auschwitz tomada en abril de 1944, la narradora dice: “Los expertos descubrieron una central eléctrica, una fábrica de carburo en construcción y una fábrica para hidrogenación de gasolina. No tenían la misión de buscar el campo de Auschwitz, y por lo tanto no lo encontraron.”

[15] Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

[16] Morey, M. “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”, en *Registros imposibles: el Mal de Archivo*. Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2006, p.24.

[17] Parfraseo a Christa Blümlinger. Más abajo se puede leer la cita.

[18] Catalá, J.M., “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”, en Weinrichter, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 102.

[19] *Ibíd.*, p. 102.

[20] Weinrichter, A. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, en Weinrichter, A. (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 27.

[21] Barthes, R. *S/Z*. México, Siglo XXI Ed., 1987, pp. 8-9.

[22] Rodríguez Cortezo, J. *Diario (apócrifo) de un cambio de siglo: 1989-1991. De la caída del Muro de Berlín a la desaparición de la URSS*. Madrid, Visión libros, 2009.

[23] Traducción mía. Palabras de Chris Marker citadas en Horrigan, B. “Some other time” en Bremner, A. *Chris Marker. Staring Back*. Wexner Center of the Arts, The Ohio State University, 2007, p. 140.

[24] Weinrichter, A. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, p. 28.

[25] Blümlinger, C., “Leer entre las imágenes”, en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 53.

[26] André Bazin dice en su texto “Lettre de Sibérie” de 30 de marzo de 1958, a propósito de la obra del mismo nombre de Chris Marker, que el autor inventa un nuevo tipo de montaje que ya no va del ojo al oído, sino del oído al ojo y que denomina ‘montaje horizontal’. Christa Blümlinger explica este nuevo montaje: “se refiere a una nueva entidad audiovisual: la imagen no remite (necesariamente) a la que le precede o le sigue sino, en cierto modo, lateralmente, a aquello que se dice (en el comentario). Blümlinger, C., “Leer entre las imágenes”, *Op. cit.*, p. 53. Sin embargo, me parece acertada la apreciación de Josep M. Catalá al respecto: “Debe quedar claro, sin embargo, que el lenguaje oral-gráfico no se refiere a la voz: no caigamos de nuevo en el error de Bazin de considerar que el film-ensayo inventa un nuevo tipo de montaje que va del oído al ojo”. Catalá, J.M., “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”, *Op. cit.*, pp. 104 y 105.

[27] Rancière, J. “El teatro de las imágenes”, en N. Schweizer (dir.) *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 85.

[28] ver vídeo en www.ferbanos.com

[29] Baños, F., *El turista de la memoria. En torno a la mirada lenta del Austerlitz de Sebald*. Madrid, Universidad Complutense, 2010.

[30] Burger, P., *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1996.

[31] Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2000.