

Migraciones fílmicas. Análisis crítico de *Aufstellung* de Harun Farocki

Filmic migrations. Critical analysis of *Aufstellung* by Harun Farocki

Manuel Molina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Córdoba, Argentina

mm88.molina@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2948-9220>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/hyyin8nwz>

Resumen

Este trabajo se propone realizar un análisis crítico del ensayo fílmico *Aufstellung* (2005) del director checo-alemán Harun Farocki, a través de tres puntos entrelazados: (1) En un nivel fílmico se propone pensar la reducción de la diversidad cultural de los inmigrantes turcos en la Alemania de posguerra en la construcción de un monigote; (2) en un nivel sociohistórico se intenta trazar la conexión entre la historia de la migración alemana que plantea el film con el contexto histórico de los trabajadores invitados o *Gastarbeiters*; (3) en un nivel estético-político se retoman las reflexiones del filósofo alemán Theodor W. Adorno a propósito de las palabras extranjeras, para interpretar *Aufstellung* bajo el concepto de *extranjerismo*. Luego, por último, se proponen una serie de reflexiones divergentes que permiten pensar la crítica de *Aufstellung* al nacionalismo de manera anacrónica y más allá de las fronteras alemanas.

Palabras Claves

Farocki, film, ensayo, inmigración, Adorno.

Recibido: 15/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 24/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

Farocki, film,
essay, migration,
Adorno.

This paper proposes a critical analysis of the film-essay *Aufstellung* (2005) by the Czech-German director Harun Farocki, through three intertwined points: (1) On a filmic level, it is proposed to think about the reduction of the cultural diversity of Turkish immigrants in post-war Germany in the construction of a muppet; (2) on a socio-historical level, it is attempted to trace the connection between the history of German migration that the film presents with the historical context of the guest workers or *Gastarbeiters*; (3) on an aesthetic-political level, the reflections of the German philosopher Theodor W. Adorno are taken up. Adorno on the subject of foreign words, in order to interpret *Aufstellung* under the concept of foreignness. Then, finally, a series of divergent reflections are proposed, that allow us to think *Aufstellung's* critique of nationalism anachronistically and beyond German borders.

Introducción¹

¿Qué nos dice una pieza de videoarte alemán sobre la xenofobia contemporánea, también aquí en Argentina? Este artículo se propone interpretar *Aufstellung* de Harun Farocki, desperdigando argumentos para una crítica radical de la forma de representación nacionalista que enlaza racismo y xenofobia. Para ello aquí se hará: (1) un análisis crítico de la reducción estadística de la diversidad de cuerpos migrantes turcos a monigote; (2) una breve reconstrucción de la condiciones sociohistóricas de la inmigración turca en la Alemania de posguerra; (3) una expansión teórica del problema mediante la noción estética de *extranjerismo* formulada por Th. W. Adorno; y (4), por último, una torsión urgente del asunto incorporando reflexiones divergentes sobre la xenofobia racista argentina.

Aufstellung (2005) es un ensayo fílmico del director de cine, videoartista y teórico checo-alemán Harun Farocki. Es el propio Farocki quien en sus textos refiere así a este y a otros de sus trabajos, es decir, ni como películas ni documentales, tampoco videos, sino como *ensayos fílmicos [Essayfilme]*². *Aufstellung* fue exhibido por primera vez en una muestra sobre inmigración en la ciudad alemana de Colonia en el año 2005. El ambivalente título, *Aufstellung*, podría traducirse como *montaje* o *instalación* en el ámbito artístico, aunque en el sentido burocrático también se usa para nombrar un listado de datos y/o documentos. Lo que se ve en este ensayo fílmico y que lo constituye como tal, lejos de ser escenas filmadas con actores o cosas en movimiento, son imágenes fijas cuyo movimiento no es intrínseco, sino secuencial: una detrás de otra van apareciendo imágenes digitalizadas; cada una permanece fija unos segundos, y a continuación es seguida por otra. Imágenes en silencio, porque no hay relato, no hay voz en *off*, no hay intertextos que le den continuidad a la silente secuencia de imágenes fijas. La secuencia se constituye de imágenes escaneadas de diarios, libros de texto, manuales escolares y boletines oficiales del Estado sobre el tema *Gastarbeiter*, en alemán, *obreros huéspedes* o *trabajadores invitades*³. La mayoría de las imágenes son infografías, por lo tanto, contienen dibujos o gráficos que ponen a ver datos, textos o números estadísticos. Les inmigrantes son contades, medides, graficades, representades como volumen, como masas homogéneas registradas y segregadas del “auténtico” pueblo alemán. Al perdurar varios segundos, cada imagen infográfica se vuelve visible bajo la dinámica de la lectura. La yuxtaposición de imágenes fijas se torna principio constructivo; sin embargo el efecto de conjunto, aunque despojado de toda narrativa orgánica, compone una historia de la inmigración obrera en Alemania. Lo que traza la continuidad entre las imágenes seleccionadas es su contenido informativo respecto de los desplazamientos demográficos por el territorio alemán.

1 Este artículo se desprende de la investigación realizada en Alemania con beca del DAAD y de CONICET, para la redacción definitiva de la tesis doctoral “El desmoronarse de los materiales estéticos. En la filosofía de Th. W. Adorno ante el origen del contemporaneísmo”, con asesoría de la Dra. Prof. Juliane Rebentisch y dirección del Dr. Esteban Juárez, para el Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

2 Cf. Farocki (2009).

3 El uso del inclusivo se ha decidido por la letra e.

Los materiales seleccionados y su tratamiento coinciden con el tema, porque encuentran su condición de extranjeros frente al ojo protésico de la cámara, en tanto pos-cinematográficos: se tratan de digitalizaciones de imágenes impresas en papel. La producción de *Aufstellung* convierte el fenómeno de la migración, el viajar más allá de las fronteras nacionales, en procedimiento fílmico, porque ahora son las imágenes las que viajan más allá de las fronteras disciplinares e institucionales en las que fueron inscriptas. Imágenes provenientes de distintos territorios visuales, como libros escolares o estadísticas demográficas del Estado, se encuentran, luego de haber atravesado las aduanas del papel, del archivo y del escáner, en una suerte de crisol intermedial donde el mestizaje desmiente toda pureza posible. Los puntos y las manchas de los distintos sistemas de impresión y, sobre ellos, los píxeles delatan la doble condición de imagen impresa y digitalizada. Con ello *Aufstellung* se vuelve contra la denominación genérica de *ensayo fílmico* que el propio Farocki le da a sus piezas: aquí se comporta como un *paper anti-fílmico*. “Er kommt herein B — A” [él ingresa B — A] señala el primer esquema que aparece en el video, que vale tanto para los obreros extranjeros que ingresan a la República Democrática Alemana, como para los materiales visuales con los que está hecho el video: las páginas de papeles ingresan al territorio digital. Todas las páginas que fueron seleccionadas para digitalizarse tienen su unidad no solo en el tema, porque tratan sobre la ola inmigratoria de trabajadores en el período de reconstrucción de Alemania, sino además en su forma, porque todas son infografías estadísticas compuestas de mapas, gráficos de barra y de torta, y dibujos esquemáticos de un típico obrero turco. Pese a esta unidad de tema y de forma, y su mutua correspondencia, el video no cierra. La representación tipificada que reduce las comunidades a números y los cuerpos a monigotes expone la violencia de la síntesis gráfica y de la ilustración escolar. *Aufstellung* exhibe el modo en que la imagen engranó al sistema educativo en este proceso de subjetivación estandarizada, no ya para los consumidores sino para los trabajadores.

(1) Crítica del monigote

En un **nivel fílmico**, entonces, el ensayo fílmico se sitúa en los bordes del propio género de lo fílmico, pues se trata de un compilado de imágenes digitalizadas de páginas de libros escolares y de informes estatales sobre la inmigración en el período de la reconstrucción en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial. No hay actores, ni diálogos, ni sets, ni música, ni escenas sino tan solo un transcurso de imágenes, cada una de ellas fija, más cercano a una presentación de Power Point. Con ello las unidades básicas constitutivas del film tradicional, del documental y del video —la toma, la escena, la secuencia— se reducen a fotograma; y cada “fotograma” aparece desnudo, se eleva a imagen fija sin ninguna ilusión de continuidad con las contiguas. El montaje cinematográfico, la yuxtaposición de imágenes fijas cuyos cambios progresivos generan la ilusión óptica del movimiento, se invierte en montaje

alegórico⁴ o montaje a distancia⁵ de materiales visuales extrapolados, arrancados de su contexto de enunciación original, y yuxtapuestos aprovechando sus abruptos contrastes. Sin embargo, es solo ese transcurrir secuencial de cada una de las imágenes lo que dota al conjunto de un carácter discursivo decididamente temporovisual⁶. La inflexión audiovisual de ser un film que se vuelve contra el género film es una característica distintiva del llamado Nuevo Cine Alemán, del que Farocki formó parte junto a Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Alexander Kluge y Werner Herzog⁷. El film se detiene en el modo en que les inmigrantes, mayormente de Turquía e Italia, han sido estereotipados a través de representaciones gráficas reduccionistas en los libros escolares que formaron a toda una generación: la que hoy está activa en Alemania. Propongo llamar a ese tipo de imagen xenófoba, racista y reduccionista con el nombre crítico de *monigote*.



Imagen 1: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

4 Este término proviene de la teoría de las neovanguardias de la corriente norteamericana, divulgada a través de la revista *Oktober*. Cf. Buchloh (2004).

5 Este término proviene de la teoría del montaje experimental, en discusión con la teoría de Sergei Eisenstein, del director y crítico armenio Artazvd Peleshian. Cf. Peleshian (2011).

6 Aquí se usará la expresión temporovisual, en alusión al concepto deleuziano de *imagen-tiempo*, combinándolo con el género de lo "audiovisual". La idea de lo auditivo y lo sonoro que viene a agregarle a la imagen el problema de lo temporal, en *Aufstellung*, sin embargo, se ve determinado por el silencio, por la temporalidad del transcurrir en silencio de las imágenes.

7 El Manifiesto de Oberhausen de 1962 fue decisivo para la constitución del así autodenominado Nuevo Cine Alemán, donde se declara: "El viejo cine alemán ha muerto. Nosotros creemos en el nuevo cine alemán". Este manifiesto critica las bases económicas del cine tradicional, en parte posibilitado desde fines de la Segunda Guerra por el Plan Marshall, es decir por la inyección de capital en Europa proveniente de Estados Unidos que posibilitó las tareas de reconstrucción. El programa de un Nuevo Cine Alemán abogaba por el carácter experimental y por el género del cortometraje, inspirado parcialmente en el movimiento de la *Nouvelle vague* en Francia. De los directores arriba mencionados, solo Alexander Kluge fue uno de los firmantes del Manifiesto de Oberhausen. Sin embargo, los demás son habitualmente asociados al movimiento porque lograron desarrollar los principios fílmicos declarados por el radical programa de Oberhausen.

El monigote gráfico procede sobre la singularidad del cuerpo mediante la reducción de lo múltiple, la deformación de lo singular y la abstracción de lo concreto. En lugar de rostros y cuerpos singulares hay monigotes. El monigote comporta la despersonalización de lo otro, avanza borrando toda marca de alteridad e identifica la diversidad con el prejuicio. El monigote instituye en lo otro la mirada de un “nosotros” auténtico⁸. El repertorio de monigotes que intenta, en su abstracción, dar con lo indiferenciado de la masa de inmigrantes pierde su valor de verdad respecto de lo singular de los rostros y con ello deviene una antiretratística. En tanto cabeza sin rostro el monigote siempre estuvo allí, machacando de una manera sigilosa, en la tradición de la pintura al óleo, como los esclavos y sirvientes negros perdidos en los fondos de los retratos de reyes, héroes y burgueses. Frente al privilegio de la individualización en la representación artística, el monigote es la indiferenciación en lo visible. En *Aufstellung* los monigotes en los que se convirtieron los extranjeros van de siluetas negras deformes a rostros masculinos con bigotes, pero sin boca y sin ojos, esto es, sin habla ni mirada. La mirada y el habla popular de Alemania, en pleno proceso de desnazificación, engendraron una palabra profundamente racista y xenófoba para reducir a monigote a los obreros-huéspedes de origen turco que fueron amplia mayoría, a saber, la palabra *kanake*. *Kanake* no es solo el inmigrante de Turquía sino además el trabajador explotado, es decir, que la expresión superpone sin fisuras una violencia de orden racista y otra de orden clasista. Las estadísticas y los libros de texto en las escuelas modelaron un estereotipo visual que entrega las coordenadas raciales-sociales para reconocer automáticamente a los *kanakes*. Expropiado el animal que habla de su aparato de fonación y del órgano sensitivo por antonomasia de la modernidad ocularcentrista, el monigote acrecienta el carácter bárbaro, que emparenta al *kanake* con el *kannibale* decimonónico: pelude, *exotique*, irracional y de un alma sin ventanas⁹. La iconografía empirista-positivista de los *kanaken* modeló la idea sobre lo extranjero de quienes fueron escolarizadas entre los setenta y los noventa, o sea de toda una generación de alemanes que para el año 2005 ya era parte del sector activo de la población. En este sentido, *Aufstellung* es una historización de la xenofobia contemporánea en Alemania. El fragmento de un gráfico en el que se muestra al “*Gastarbeiterproblem unter die Lupe*” [El problema de los obreros inmigrantes bajo la lupa] se repite como procedimiento del video: Farocki puso la construcción visual del prejuicio contra los *kanaken* bajo la lupa. En este grado de proximidad, en los *zoom-in*, las imágenes muestran sus texturas históricas y su superficie estática se pone en movimiento, hormiguea entre píxeles y puntos de tinta. Si el monigote es la reducción de los rasgos definidos de lo singular a una suerte de identidad borrosa, como una mancha toscamente esbozada, Farocki descubre la mancha de la mancha. La mancha del monigote es su materialidad, los ruidos accidentales de las imágenes estereotipadas de los obreros turcos.

8 Puesto aquí en masculino universal a propósito porque el “nosotros” que impone la identidad que el Estado pretende cerrar coincide con una representación patriarcal.

9 Esta representación del *kanake* como lo incivilizado se internalizó dentro de la propia comunidad de obreros inmigrantes, acorde a la geometría fractal del poder que siembra entre los miembros de la minoría el germen de su propia exclusión. Así los obreros inmigrantes de origen italiano en Alemania segregaban, a su vez, a los obreros inmigrantes de origen turco: “los turcos no entienden nuestras duchas y nuestros baños, (...) y nosotros italianos simplemente no entendemos a los turcos” (Bruno, 2005, p. 136).

En *Aufstellung* la secuencia de imágenes no tiene ni sonido ni música. Frente al silencio que las enlaza, cada diapositiva responde con ruido visual que vuelve visible la opacidad del material. Lo que abre la unidad de *Aufstellung* es la mancha. La historicidad de las infografías transcurre en sus manchas y sus texturas. El concepto oculista de *mácula lútea* es extrapolable fuera del ojo. La *mácula lútea*, literalmente *mancha amarilla*, está situada en el centro de la fovea, una pequeña región del fondo de la retina alineada con la pupila que contiene la mayor concentración de células fotosensibles, con las que se traduce la proyección de luz en información electroquímica y donde comienza el procesamiento visual¹⁰. Sobre ella se proyecta lo que percibimos con mayor nitidez, porque es capaz de percibir con justeza los detalles. En otro de sus ensayos fílmicos, *Los creadores de los mundos de consumo* (2001), Farocki expone el foco del ojo como un territorio de disputa en el capitalismo tardío, en tanto que las ciudades están diseñadas para forzar la mirada a orientar su foco hacia las vidrieras comerciales. En la *mácula lútea* ingresa el mundo dentro de la sensibilidad corporal, es la introproyección del campo social en el ojo. En su inversión fuera del ojo, como categoría estética, podríamos llamar *mácula lútea* a la región de la imagen donde se concentran sus estratos visibles. Se trataría de la retroproyección analítica del campo retiniano en el espacio social. En la mancha, ahí donde se desgarran la forma unitaria por efecto de una fuerza extranjera, contraria a la imagen de lo puro, lo estático y lo cerrado, erupcionan las mediaciones colectivas de la imagen. Como el foco del ojo, el foco de la imagen también es un territorio en disputa. El choque de la opacidad de la mancha con la transparencia de la imagen que quiere mostrar algo engendra una temporalidad intrínseca en la imagen fija, es el tiempo de la explosión: “las obras de arte no sólo elaboran imágenes como algo duradero. Se convierten en obras de arte igualmente mediante la destrucción de su propia imaginería; por eso están profundamente emparentadas con la explosión” (Adorno, 2004, p. 118). Como característica material, la *mácula lútea* de las imágenes serían aquellos niveles o puntos donde una imagen desmonta su propia condición material, donde se exhibe con extrema nitidez su doble carácter de imágenes impresas en papel y luego digitalizadas. En los extremos *zoom-in* que hace Farocki sobre los monigotes, sobre los rostros deformados y reducidos de los inmigrantes, aparecen a la vez rastros de lo analógico de la tinta sobre papel y rastros de lo digital del escaneo y del píxel. La *mácula lútea* analógico-digital son los huecos de la autoría, eso accidental que irrumpe en el dominio del material. Sobre esos accidentes y manchas visuales Farocki tuvo que decidir si darles lugar o si corregirlos. Al volverlos textura, el procedimiento de montaje actualiza el fenómeno de la pintura tradicional al óleo del *pentimento*¹¹. La tensión entre dos huellas micrológicas, grano de la impresión y píxel a la vez, expone la doble condición de las imágenes de *Aufstellung* como impresas y como digitales. En la profundidad de sus manchas se condensan las múltiples capas de reproducción, en virtud de las cuales las imágenes de *Aufstellung* se vuelven contra la iconografía xenófoba de la migración obrera. Lo que las infografías y las estadísticas demográficas quieren hacer pasar por natural, con el píxel y la tinta se revelan como documentos ideológicos productores de una

10 Cf. Pierantoni (1984).

11 Concepto pictórico de la tradición de la pintura al óleo, que en italiano significa *arrepentimiento*, y que refiere a las pinceladas que fueron corregidas en el proceso de superposición de capas de material.

imagería de la inmigración en Alemania. La textura de puntitos en papel deviene con el correr de los años píxel en la ilustración digital. Ambas técnicas aparecen en una superposición anacrónica. En el encuentro de esos dos tipos de manchas salta el encuentro de dos tipos de tecnología de la imagen, con los que trabaja *Aufstellung*. Farocki logra señalar, sin mostrarlo, que detrás del monigote universal del “Otro” hay cuerpos obreros singulares. La mancha descubre a todo monigote como imagen, obstruye el intento de autenticación de la estadística, y denuncia al estereotipo de le extranjero como algo falso, como algo construido. La *mácula lútea* de la imagen, el lugar de nitidez donde se focaliza su doble carácter de imagen impresa e imagen digital, es también el sustrato que se levanta contra la representación icónica del rostro y lo denuncia como técnica de reproducción masiva de un estereotipo.



Imagen 2: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Una imagen digital de una bandera alemana concentra de manera ejemplar una doble textura que está presente en todas las imágenes de *Aufstellung*. La bandera, además de mostrar el punteado de la impresión sobre papel, tiene una banda vertical borrosa que muestra el límite del barrido del sensor del escáner. La frontera que representa el lente de la cámara que pone de un lado al cuerpo y del otro lado al objetivo tridimensional, al que se dispara para obtener la fotografía bidimensional o se lo toma para obtener el video, se transforma en un procedimiento de traducción de lo gráfico a lo digital. El escaneado es la conversión de un plano papel a un plano digital sin la alineación ojo-lente, porque el objetivo del lente del escáner ya es una imagen plana. El modo de producción de estas imágenes, la digitalización por escaneado, desplaza la idea de toma cinematográfica y se acerca al modo burócrata-archivológico que escanea documentos en serie¹². De modo dialéctico las infografías

¹²En este sentido, *Aufstellung* toma prestado el procedimiento de mecanización de la producción visual que el propio Farocki expone en otros ensayos anteriores como *Die Schöpfer der Einkaufswelten* [Los creadores del mundo comercial] (2001) y *Erkennen und verfolgen* [Reconocer y perseguir] (2003). La progresiva deshumanización de la técnica arroja “imágenes operativas” cuyo fin es medir y administrar la percepción humana. Tanto las imágenes de las cámaras de los pasajes comerciales contemporáneos como las tomas aéreas de los aviones de guerra no tripulados comparten con el escaneado archivológico la captura horizontal de la imagen. La horizontalización de la posición del sensor respecto del

diseñadas artesanalmente revelan a la estadística como imagen a la distancia, como *Messbilder* —imagen de medición— y al Estado como sensor: lo que se mide aquí es la comunidad *kanake* (Farocki, 2001). Flamea, pues, detrás de la bandera alemana una falsa identidad entre pueblo y raza.

(2) Crítica del racismo-xenofóbico

En un **nivel socio-histórico**, *Aufstellung* remite a las corrientes de inmigración en Alemania de la segunda mitad del siglo XX. El ensayo fílmico tiene tres bloques, separados por un intervalo negro más extenso, que remiten respectivamente al vínculo entre trabajadores extranjeros, mujeres y niños con las razones económicas de la migración; luego una brevísima prehistoria de la migración en la región, antes de la aparición del Imperio Alemán de 1871, donde se muestran en mapas los flujos migratorios que atraviesan el territorio alemán desde hace más de tres mil años; y, por último, la historia más reciente de la migración. El gráfico donde se ven dos manos, una mano de un hombre en traje tocando el timbre de una casa y la otra mano contrapuesta, enfáticamente abierta, en señal de *stop* de una mujer que se asoma del otro lado de una puerta semiabierta, expone la tensión internacional de ser huésped en casa ajena.



Imagen 3: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

objetivo expresa la ausencia del cuerpo como ejecutor de la imagen, otrora el cuerpo del pintor de pie frente a la modelo mujer o del camarógrafo parado frente a la escena. En *Die Schöpfer der Einkaufswelten* las cámaras vigilan y registran a los clientes que circulan por los pasillos de un Mall, produciendo representaciones esquemáticas de sus cuerpos, a los fines de poder contabilizarlos. En *Erkennen und verfolgen* la industria bélica desarrollada para la Guerra del Golfo expresa la dialéctica entre producción y destrucción, en tanto que a mayor desarrollo técnico de la imagen del territorio mayor la precisión y la eficacia del bombardeo. El radar aéreo o satelital de los *Shoppings* y de las guerras teledirigidas se invierte en *Aufstellung* como sensor del escáner que digitaliza páginas de papel.

En las sociedades europeas le monigote, la representación reduccionista de lo que Marx denominó un “ejército de reserva” y las “huestes trashumantes”, es decir masas obreras indefinidas frente a la omnipotencia del aparato productivo, reducidas a enormes volúmenes de fuerza de trabajo disponible, que se ven obligadas a desplazarse siguiendo el flujo del capital¹³. La historia de los obreros huéspedes en Alemania constituye una masa de trabajadores que se desplazaron internacionalmente como una hueste trashumante persiguiendo las fuentes favorables de trabajo, y que finalizadas las tareas arquitectónicas y urbanísticas de reconstrucción, devinieron un ejército industrial de reserva, es decir una población obrera sobrante, conformada por empleadas a medio tiempo o desempleadas disponibles y socialmente no deseables.

Las corrientes migratorias del período posterior a la Segunda Guerra Mundial estuvieron constituidas en su mayoría por obreros varones y sus familias que llegaron precisamente a hacer las obras de reconstrucción de las ciudades de la Alemania del oeste, que habían sido destruidas por los bombardeos británicos y franceses. Durante la época de la reconstrucción, los países que más mano de obra ofrecieron a Alemania fueron Turquía, principalmente, y luego Italia, Jordania, España y Grecia. Dado que Alemania perdió sus colonias en África en la Primera Guerra Mundial, y que el Muro de Berlín impidió la migración intranacional, la fuerza de trabajo para las tareas pesadas de la reconstrucción se gestionó por el Estado a partir de 1955 mediante acuerdos internacionales que favorecieron la llegada de trabajadores extranjeros:

hay que mencionar como característica fundamental de la estructura social de Alemania Occidental, la existencia de una importante «infraclase» de «trabajadores invitados» (*Gastarbeiter*) extranjeros. El suministro de mano de obra relativamente barata y móvil que constituían los refugiados se agotó al levantarse el muro de Berlín en 1961, y en la década de los sesenta, un período en el que este elemento escaseaba, la economía de Alemania Occidental atrajo a trabajadores inmigrantes de los países mediterráneos, sobre todo de Turquía. A la RFA le interesaban estos trabajadores porque su educación le había resultado gratuita, sus impuestos contribuían al sistema de bienestar alemán en desarrollo, eran en su mayoría no cualificados y no estaban sindicalizados, por lo que podían ser utilizados para realizar los trabajos «sucios» que los alemanes no querían hacer, y además sólo conseguían contratos temporales, en los que no se respetaban sus derechos laborales (Fulbrook, 1995, pp. 327-328).

13 “Detengámonos ahora en un sector del pueblo que tiene su origen en el campo, pero cuya ocupación es en gran parte industrial. Este sector forma la infantería ligera del capital, que éste lanza tan pronto sobre un punto como sobre otro, a medida de sus conveniencias. Estas huestes cuando no están en marcha, «acampán». El trabajo de estos obreros trashumantes se emplea para las diversas operaciones de construcción y drenaje, para fabricar tejas y ladrillos, quemar cal, construir ferrocarriles, etc” (Marx, 2012, p. 563). “El crecimiento del capital variable, y, por lo tanto, el de la cifra de obreros en activo, va unido en todas las esferas de la producción a violentas fluctuaciones y a la formación fluctuante de una población sobrante, ya revista esta la forma ostensible de repulsión de obreros que trabajan o la forma menos patente, pero no por ello menos eficaz, que consiste en hacer más difícil la observación de la población obrera sobrante por los canales de desagüe acostumbrados” (p. 533).

Fue a mediados de la década de los sesenta cuando se produjo la llegada masiva de turcos al territorio alemán. Aunque recién a fines de los setenta fue la fuerza de trabajo de procedencia extranjera más numerosa. Según los tratados firmados entre el gobierno alemán y los demás países, les *Gastarbeitern* permanecerían solo temporalmente en Alemania hasta finalizar las tareas de reconstrucción. La mayoría de estos trabajadores con sus familias decidieron asentarse definitivamente en Alemania, aunque desde entonces continúan llevando la marca de la inautenticidad nacional. Otra vez, la palabra xenófoba-racista con que les alemanes-alemanes [*Deutsche-deutsche*] se distinguen de les alemanes con ascendencia turca, es *kanaken*¹⁴.

Kanaken refiere a una minoría, en tanto inmigrantes y al mismo tiempo en tanto proletariado lumpen, contra la que se vuelven dos odios típicamente modernos: el de raza y el de clase. En la constelación racismo, clasismo, nacionalismo y sospecha coinciden le negre con le *kanake*. Le *kanake* es la representación lasciva donde se superponen le obrere, le negre y le extranjere. En Alemania dentro del espectro de les negres, la figura de le *kanake* es menos querida que la de le “latine-sentimental”. Como canta Abdurrahman:

tener un amigo *kanake* rankea muy abajo en la lista alemana *multiculti*,
mejor es un *jamaikanigger* con una peluca rizada, mejor aún un *schmalzlatino*,
y la corona más elegante es pues la del *yankee-nigger*, que conduce el autóctono
monopolio de las vaginas (Zaimoglu, 2011, p. 25).

La verdad de esta frase, es que en la “Multikultiliste” por debajo del *kanake*, si referimos por tal al obrero varón alemán de ascendencia turco, todavía están las mujeres negras de ascendencia turca (Zaimoglu, 2011).

El modo en que *Aufstellung* expone esta historia de la inmigración de trabajadores invitades en Alemania en el marco de una historia más amplia de inmigración desarma el imaginario de un “nosotros los alemanes” racialmente puro,

¹⁴La primera generación de obreros extranjeros llegaron con el sueño de regresar a Turquía con el dinero ahorrado en Alemania, y poder acceder a una casa propia o mejorar allí las condiciones de vida futura para sus familias. La segunda y sobre todo la tercera generación de *kanaken* nacieron, crecieron y estudiaron en Alemania. “Con la recesión económica de las décadas de los setenta y los ochenta, la presencia de los trabajadores extranjeros —muchos de los cuales no se habían limitado a permanecer algunos años para ahorrar dinero y regresar a sus hogares, sino que se habían establecido y habían traído o fundado familias— empezó a convertirse en un problema. El desempleo iba en aumento, por lo que se introdujeron medidas para incentivar el regreso de los inmigrantes a su lugar de origen; también existían problemas sociales, debido a la creciente hostilidad racial (...) y otras cuestiones relacionadas con la integración social de les hijes de les inmigrantes, cuyo «hogar» era Alemania tanto o más que un país desconocido y lejano, pero cuyo idioma y costumbre eran diferentes de los de sus vecinos alemanes” (Fulbrook, 1995, pp. 329). Para les más jóvenes Turquía dejó de ser la madre tierra que espera el regreso de sus hijes, y pasó a ser una casa de vacaciones. Ellos aprendieron alemán en la escuela, pero en sus casas se hablaba turco. Esta tensión idiomática expresa a la vez un conflicto de generaciones, porque estes jóvenes tienen dos países, dos culturas y dos lenguas maternas. La sensación de pertenencia a Alemania y la progresiva distancia con la religiosidad islámica rompe en un grado el *ethos* del Ghetto turco.

históricamente auténtico y anclado arcaicamente al territorio alemán. Al inscribir la migración más reciente en procesos históricos de larga duración que anteceden por siglos a la constitución del Estado alemán, *Aufstellung* expone a la xenofobia como el olvido organizado que el nacionalismo impone sobre los procesos históricos de entrelazamiento que nutren a las poblaciones. Por lo contrario, saca a la luz que ese “nosotros” es un “nosotres diverse”; que la categoría nacionalista de *pueblo* es insuficiente para abordar el entramado complejo y dinámico que constituye transitoriamente la población de un país en determinado período histórico¹⁵. La historia infográfica de la inmigración de Farocki expone que bajo la mancha borrosa del extranjero se modulan las variaciones entre exiliados, obreros extranjeros y turistas.

(3) Crítica de la autenticidad

Llegados a este punto y en un **nivel estético**, las reflexiones críticas del filósofo alemán Theodor W. Adorno en el artículo “Extranjerismos”, ofrece una defensa teórica de las migraciones —ahora de palabras provenientes de distintos idiomas— en el contexto de la desnazificación de Alemania. En su propia biografía Adorno registra la tensión cuerpo-territorio-idioma, porque forma parte de los intelectuales de izquierda judíos que se vieron forzados al exilio durante el Tercer Imperio¹⁶. Adorno regresa a su ciudad natal, Frankfurt am Main, en 1949, tras el exilio en las ciudades de Nueva York primero y luego de Los Ángeles. En este

¹⁵A propósito de la diferencia entre la categoría de corte nacionalista, que tanto aprovechó la ideología nazi, de *pueblo* [en alemán: *Volk*], asociada a la sangre, la raza y la tierra, y la categoría de corte demográfico-sociológica de *población* [en alemán *Bevölkerung*], ha sido muy influyente la instalación del artista alemán Hans Haacke en el Parlamento alemán. En 1984 Haacke había percibido que la fachada del Parlamento en cuyo frontis está inscrita la leyenda “*Dem deutschen Volk*” [Al pueblo alemán], mira directamente al *Tiergarten*, un parque que especialmente los domingos es compartido con muchas familias de ascendencia turca. La autopercepción nacional de Alemania nunca había sido la de un país de inmigrantes, a pesar de la enorme diversidad cultural que estaba en la base de los ducados que se unificaron en 1871, pero sobre todo a pesar de la oleada de trabajadores inmigrantes que llegó en la época de la reconstrucción entre 1950 y 1970. Como señala Grasskamp (2004), la doble tradición de la inscripción del frontis del Parlamento es problemática. Por un lado, la concepción condescendiente de la democracia por parte del Kaiser Wilhelm II, luego de que el parlamento había sido dominado por el imperio y sus élites conservadoras en plena Primera Guerra Mundial. Las letras forjadas en 1916 en hierro fueron diseñadas por el arquitecto y diseñador Peter Behrens quien dio forma a la inscripción utilizando caracteres unciales. Por otro lado, el concepto de estirpe romántica de *pueblo* en la historia de Alemania tiene la peligrosa connotación de una comunidad unida por la sangre, la raza, la tierra, el idioma y el destino común, sentido que fue explotado por la ideología nazi en su ensamble con las ideas de *popular* y *populismo*. La propuesta de Haacke se dirige precisamente contra esta doble tradición, mediante una instalación mimética de la dedicatoria al pueblo. En cambio, Haacke vuelve a dedicar el parlamento “*A la población*” [*Der Bevölkerung*]. Cf. Grasskamp, W., et al. (2004).

¹⁶Por la causa nazi, Adorno, en tanto judío intelectual de izquierda, fue un exiliado: perseguido político y refugiado en el exterior. La figura del extranjero que Adorno construye se puede rastrear no solo en la intimidad de sus cartas sino también como elaboraciones espirituales

período escribe, además de sus grandes proyectos filosóficos, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, numerosos artículos, conferencias, participaciones en radio y televisión, aportando argumentos para la protección de la democracia, la defensa de la diversidad y la crítica de la ideología nacionalista. El texto “Extranjerismos”, en este sentido, podría leerse en espejo con “Jerga de la autenticidad”, donde Adorno practica una crítica radical al uso del lenguaje alemán por parte de Heidegger. El teórico frankfurtiano analiza de qué modo la retórica heideggeriana comporta una afirmación de los términos en idioma alemán cuyo origen es germánico, frente a aquellos que derivan o son composiciones híbridas con el latín, el francés o el inglés. El concepto adorniano de *extranjerismo* o *palabras del extranjero* [*Wörter aus der Fremde*] comprende el uso de términos extranjeros en el curso de un texto, sin traducirlos ni explicarlos directamente. Al estar ahí en su diferencia interrumpen el chorro lingüístico homogéneo y la fluidez de la legibilidad; los extranjerismos operan como un “material explosivo”:

El extranjerismo puede interrumpir beneficiosamente el momento conformista de la lengua, el turbio arroyo en el que se ahoga la intención específica de la expresión. (...) Al reconocerse a sí mismo como ficha de juego, el extranjerismo recuerda abruptamente que todo lenguaje tiene algo de ficha de juego. Hace de sí el chivo expiatorio del lenguaje, el portador de la disonancia que éste configura, no engalana. (...) Todo extranjerismo contiene el material explosivo de la Ilustración, su uso controlado el conocimiento de que lo inmediato no se puede decir inmediatamente, sino únicamente expresarse mediante toda la reflexión y mediación (Adorno, 2003, pp. 210-211).

Adorno comprendió que la fuerza del extranjerismo no era solo sociológica, como defensa del derecho a circular por el territorio más allá de las fronteras nacionales, sino además una fuerza de orden epistemológico, porque el sentido de los extranjerismos depende de la constelación de palabras en la que aparece. Pero esta idea vuelve a ofrecer argumentos sociológicos: todo “nosotres” y todo “otro” es una constelación híbrida y dinámica. Así la defensa de Adorno del extranjerismo comporta simultáneamente una crítica a todo purismo nacional y de la política de la autenticidad.

En el siglo XX el boom poblacional a escala global se combinó con movimientos demográficos sin precedentes por las corrientes migratorias y por la industria del turismo. La extranjería se volvió una experiencia universal, para las minorías sociales de manera forzada, para los sectores privilegiados en una opción de ocio¹⁷. De manera autorreflexiva, Adorno utiliza habitualmente el extranjerismo inglés *outsider* para nombrar al extranjero, como gesto lingüístico de resistencia contra la adaptación

en los textos “Sobre la pregunta: ¿qué es ser alemán?” de 1965 y en “Experiencias científicas en América” de 1969. Cf. Buck-Morss (2011) y Müller-Doohm (2003).

¹⁷Cabría pensar aquí que mientras la sociedad civil alemana segregaba a las masas de obreros provenientes de Turquía, la extranjería fue también en el período la alternativa de supervivencia para los genocidas alemanes. Durante el nacionalsocialismo alemán Argentina, el país más austral del mundo, alojó paradójicamente en el norte litoraleño a los desplazados por el Holocausto y la Guerra —como en la selvática ciudad misionera de Oberá— y tras el fin de la Guerra en el sur patagónico a más de cien jefes nazis —entre ellos Eichmann y Menguele—.

y la integración al nuevo contexto. La idea de *outsider*, traducible por *foráneo*, *extranjero* o *forastero* ya aparecía en *Dialéctica de la Ilustración*, pero asociada al lumpen, como el que aparece por fuera del sistema de consumo capitalista. En tanto no consumidor, el *outsider* se vuelve automáticamente sospechoso y culpable. Como connota *Aufstellung* de Farocki, esta será, en los años de Adorno en su regreso a Alemania, la doble condición del *kanake*, de le trabajadore invitade: “Los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son realmente los alimentados” (Adorno y Horkheimer 2007, p. 164). La diferencia que porta le extranjere en su nuevo territorio no debería desaparecer por efecto de la adaptación, porque esa diferencia, lejos de remitir al exotismo folklórico que alimenta la industria del turismo, expresa las desigualdades internacionales. Para Adorno (2009) el desafío personal y filosófico en tanto extranjero era “ir más allá de la adaptación” (p. 625). La completa integración tanto de le refugiade, le exiliade como de le inmigrante a la sociedad local en lugar de su mutua transformación, confluye con la fetichización de la subjetividad extranjera, su devenir *outsider* o reducirse al monigote: el intento de borrar las huellas de su migración en su espíritu. La supervivencia de la alteridad bajo la lógica de la transformación, y no de la integración a la cultura ya existente, implicaría la transformación de la sociedad local, desarmar el binomio nosotros/otro.

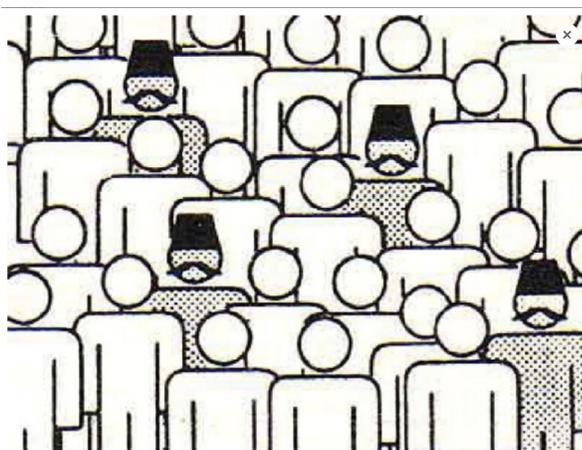


Imagen 4: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo filmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Esa reducción a lo igual que Adorno criticó como exiliado alemán en Estados Unidos en los años cuarenta, es lo que Farocki en *Aufstellung* exhibe en la iconografía de los trabajadores extranjeros en Alemania a partir de los años cincuenta. Lo que el caso *kanake*, turco-alemán, expresa es que la incorporación al sistema productivo como proletariado inmigrante no conduce a la aceptación en la diferencia, sino a la homogeneización de toda la comunidad extranjera bajo la figura amorfa del monigote. En ambos casos, como refugiade adaptade o como inmigrante-obrero, le extranjere es expropiado de sus rasgos singulares y deviene anónimo ante la sociedad local. La iconografía del anónimo en *Aufstellung* constituye un sujeto trascendental negativo, dada la negación categórica de todo constituyente subjetivo, en tanto completa reificación abstracta por las estadísticas de les trabajadores *kanake*.

Sin embargo, el impulso de diferencia condujo a Adorno en Estados Unidos a una peligrosa autoafirmación de su origen alemán como identidad: “Estaba dispuesto a hacer lo que me correspondía y decidido a no renunciar a mí mismo” (p. 626). Toda la polémica con la Escuela de Chicago, el *Princeton Radio Research Project* y Paul Lazarsfeld, así como la crítica radical a Hollywood hundió sus raíces en su experiencia de autoafirmación como filósofo oriundo del espíritu alemán. Frente a los distintos fenómenos norteamericanos, las reflexiones de Adorno perdían complejidad, se desdialéctizaban odiosamente. Ese espíritu se encontraba, para el filósofo, en la conexión con el idioma alemán y con la filosofía especulativa, marcada por la interpretación ensayística de los fenómenos y, por lo tanto, contraria al procesamiento de datos verificables de las ciencias sociales empiristas, en ascenso en Estados Unidos en el periodo. La distancia con respecto a los fenómenos que para los norteamericanos nativos resultan obvios e inmediatos, es la irrupción violenta de una perspectiva ajena al objeto, parecida a la del etnógrafo observador y, a la vez, una percepción asombrada, plena de extrañamiento en cuyo brusco contraste con lo nuevo gana en especificidad. Recordaba Adorno que “este entrelazamiento de *outsider* y estudioso sin prejuicios es característico de todos mis trabajos sobre el material americano” (p. 627). Solo este extrañamiento en el plexo social norteamericano corregía la obstinada continuidad espiritual de Adorno en un campo de tensiones. La consciencia del extranjero se muestra entre Adorno y Farocki como el extrañamiento ante lo nuevo, su propia existencia como extraño en el plexo nacionalista y el sentimiento del extrañar el país natal. Lo que puede aparecer en Adorno por momentos como un aferrarse a una identidad dura que va asociada a una idea enfática de nación, es decir, del trinomio idioma-tierra-pueblo alemán, se invierte como ternura en la palabra *Heimat*, mediante la que se suma a la constelación del extranjero su aspecto más humano, que es el recuerdo de la infancia y de la madre. Adorno (2003) fundamenta su regreso a Alemania en la búsqueda proustiana del tiempo perdido: “Yo sólo quería volver al país donde había pasado mi infancia” (p. 620). Lo que la condición del *kanake*, de un modo adorniano contra Adorno, expresa es la posibilidad de una “*doppelte Heimat*” [una doble madre-tierra], de que contra todo biologicismo, madre no hay una sola, de la verdad de la Matria como una experiencia afectiva que no va necesariamente sujeta a un solo idioma, a una sola tierra o a una sola disposición espiritual. Más bien la experiencia con la madre se modela en la contingencia del crecer, del proceso de subjetivación y de la capacidad de respetar las divergencias espaciales, temporales y vinculares que la constituyen.

En *Aufstellung* se expone la tensión entre los movimientos migratorios, la potencia de la diversidad cultural, y la amenaza de la aplanadora económico-estatal. En tanto que disonancias en medio de la fluidez del chorro lingüístico, los extranjerismos conducen al montaje. Las palabras extranjeras se convierten en material explosivo mediante su montaje en una constelación determinada. En términos del montaje cinematográfico benjaminiano el extranjerismo aparece como un fotograma, material mínimo de yuxtaposición, cuya condición se produce por *alegoresis*, desterrándolo de su contexto de significación primario e insertándolo en un marco foráneo. La autocrítica de la ideología nacional alemana en particular agita, a la vez, a desmontar la ideología nacionalista que funda cada Estado nacional, como identidad de pueblo-tierra-idioma. Si pensamos el carácter explosivo del extranjerismo, no ya para las palabras, sino ahora como migraciones fílmicas, de

materiales temporo-visuales, la crítica política de *Aufstellung* se expande más allá de las fronteras del territorio alemán y del período de posguerra.

Reflexiones divergentes

Aufstellung, en su crítica particular al nacionalismo alemán, se vuelve a la vez crítica del nacionalismo en general. Europa occidental, que fue el punto de partida de las corrientes migratorias más masivas de la primera mitad del siglo XX, se enfrenta hoy a la crisis de refugiados del oriente próximo y del norte de África. En las fronteras, cae sobre los cuerpos la sombra del peligro del que se huye y la clandestinidad internacional en la que se ingresa. Nadie es *ilegal*. Que no deba haber cuerpos clandestinos, desde una ética materialista, expone la fatalidad que encierra el proyecto universal de Estado Nacional, que es en verdad lo clandestino. Clandestino es que la Tierra se haya privatizado con alambre de púas y papelero. Clandestinas son las ideas jurídicas, las acciones policiales y las organizaciones burocráticas que sancionan en este planeta como ilegales, como ilegítimos a los cuerpos de las personas por haberse desplazado por el territorio. El territorio nacional aparece tanto más claramente cuanto más se cierran las fronteras: ahí se muestra su unidad como empresa privada. El mundo a lo largo del siglo XX posibilitó que el exilio sea un fenómeno globalizado, no solo por las guerras mundiales, incluyendo la fría, sino también porque el estado de la técnica de los medios de transporte lo facilitó. La mayoría de las naciones europeas que hoy se debaten si abrir o no sus fronteras a los refugiados de Siria y Turquía, estuvieron involucradas en las guerras vicesimales, a causa de las cuales, durante sus regímenes totalitarios, expulsaron a muchos sectores de sus propias poblaciones que fueron recibidos en Latinoamérica.

La trama política que hace saltar el ensayo filmico *Aufstellung* nos permite reflexionar —aunque de una manera invertida— sobre la cuestión del nacionalismo y de la xenofobia en nuestro país. En Argentina hay una distinción de matiz racial-nacionalista entre exiliado e inmigrante. La tradición inmigrante representa para la conciencia media lo contrario a lo que simboliza le exiliado, le extranjero o le refugiado en Alemania y en la Unión Europea. Le inmigrante europeo en Latinoamérica encarna míticamente el “cara pálida”; es virtualmente, cada vez, el conquistador que retorna y que se entremezcla con el sudor sureño, que transpira primitivismo en la palabra *sudaca*. Particularmente en la Argentina, las oleadas de inmigración fueron durante la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente de comunidades españolas e italianas, y en menor cantidad, polacas y alemanas. El inmigrante blanco del norte aparece hoy —en el imaginario nacionalista argentino— como una porción de lo superior que desciende a honrar y hacer grandes las tierras del sur. En Argentina el inmigrante europeo se elevó a identidad nacional, bajo la ideología del “nuestros abuelos llegaron en barco”. El privilegio del inmigrante europeo, por sobre el exiliado intralatinoamericano, actualiza el pasado colonial en el momento de consolidación de los Estados Nacionales; del mismo modo que en el inmigrante europeo vicesimales se encabalgan las figuras del explorador español y del trabajador industrial. El desarraigo que los cuerpos inmigrantes experimentan de sus Matias, no coincide sin embargo con la abstracción de estas representaciones.

En ese espacio entre el desarraigo y el privilegio pueden fundar emprendimientos, agremiarse, reconstruir porciones de sus madres-tierras a la distancia, inaugurar rituales colectivos que hablan de sus propias historias y que en las décadas siguientes se oficializan. En Argentina la ideología del nacionalismo convierte a le inmigrante en una identidad nacional que llegó en barco a hacer la patria. Sin embargo, le inmigrante auténtico es el oriundo de Europa Occidental y no le vecine latinoamericane. En el discurso nacionalista argentino, solo le inmigrante de los países limítrofes y aledaños cae en el lugar del monigote, del *kanake* en una intersección local de racismo y xenofobia. En Argentina esta superposición de odios se da como introyección racista del color de piel en la condición de clase, bajo la cotidiana expresión fascista “negro de mierda”. La pobreza y la negritud fundan una sospecha constitutiva, una amenaza a la propiedad privada blanca, convirtiendo así al “negro de mierda” ya en el arquetipo del ladrón. En la Argentina, como en muchos otros países latinoamericanos, el blanco coincide con el inmigrante europeo, y el negro con los resabios de quienes todavía no fueron colonizados. La mayoría blanca es la expresión de la extrema vulnerabilidad local frente a la colonización. Pero especialmente en Argentina los “negros de mierda” son también les inmigrantes de países vecinos que tampoco fueron aún del todo colonizados y que también son ya les sospechosos de llegar al país a robar la riqueza nacional: el odio hacia las personas negras se ramifica en las expresiones xenófobas *bolita*, *peruca*, *brasuca*, *paragua* y *chilote* para nombrar a nuestres vecines habitantes de Bolivia, Perú, Brasil, Paraguay y Chile. *Aufstellung* de Farocki —que fue proyectado ya varias veces en nuestro país— desmontando la propia imaginería nacionalista alemana a través de diversas migraciones fílmicas, nos redirige la pregunta en estas latitudes sobre cómo se ha constituido la frontera entre un falso nosotros y un falso Otro.

Bibliografía

- Adorno T. W. y Horkheimer, M (2007). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. Chamorro Mielke, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura* (A. Brotons Muñoz, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad. ii. Intervenciones. Entradas* (J. Navarro Pérez, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética* (J. Navarro, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Escritos sociológicos I* (A. González Ruiz, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Escritos sociológicos II* (A. González Ruiz, trad.). Madrid: Akal.

- Bruno, G. (2005). *Der zug in die Fremde. Ein Leben als Bauernjunge und Gastarbeiter*. Wiesbaden: Edition Verl.
- Buchloh, B. (2004). Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo. En *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (pp. 87-115). Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Farocki, H. (2009). *Filme 1967-2005*. Colección de DVDs "Die Grossen Dokumentaristen". Berlin: Absolut Medien.
- Fulbrook, M. (1995). *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grasskamp, W., et al. (2004). *Hans Haacke*. Londres: Phaidon.
- Marx, K. (2012). *El Capital I. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Müller-Doohm, S. (2003). *Adorno. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp*.
- Peleshian, A. (2011). *Teoría del montaje a distancia*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Pierantoni, R. (1984). *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós.
- Zaimoglu, F. (2011). *Kanak Sprach*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.

Filmografía

- Farocki, H. (Dir.) (1986). *Wie man sieht* [ensayo fílmico]. Alemania (RFA): Hamburger Filmbüro, Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Farocki, H. (Dir.) (2001). *Die Schöpfer der Einkaufswelten* [ensayo fílmico], Viena: Harun Farocki Filmproduktion, en co-producción con SWR, NDR y WDR en trabajo conjunto con "arte".
- Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Manuel Molina

Artista visual, docente e investigador. Licenciado en Pintura y Doctor en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Trabajó los últimos dos años en Alemania junto a la Dra. Prof. Juliane Rebentisch. Actualmente investiga con una beca de Post-Doc de CONICET, co-dirige el proyecto de investigación "Imagen total" (CIPECO-CCEC) junto a la Dra. Eugenia Roldan y prepara la exhibición individual de los últimos años de trabajo curada por Carina Cagnolo. Forma parte del *staff* de artistas de Fundación El Gran Vidrio.

Contacto: mm88.molina@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Molina, M. (2021). Migraciones fílmicas. Análisis crítico de *Aufstellung* de Harun Farocki. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35658>.

