

Imágenes para imaginar: La importancia de atender a los archivos

IMAGES TO IMAGINE: THE IMPORTANCE OF THE IMPORTANCE OF STUDYING THE SHOAH ARCHIVES

ABSTRACT

This paper studies the importance of facing the archives of tragedy, especially those produced by its victims, against a historiographical tradition that, in the name of the unimaginable, of the unrepresentable of the tragedy –often focused on the horror of the Nazi Holocaust–, rejects the study of visual vestiges. We approach it through the reflections of the French art historian Georges Didi-Huberman in his work *Images in Spite of All*, where he analyses four photographs taken in 1944 in Auschwitz by a Jewish prisoner. It will be necessary to rethink the way to confront these documents. Their cognitive potential, and their importance for ethical and political praxis, will not be understood if we don't go into the necessary work of imagination. The knowledge, before the image, before that reality that urgently needs to be understood, needs an active role of the observer, a gaze that recognizes the pain behind it, the possibility of an unfinished time.

Keywords

Image; memory; archive, Holocaust, Didi-Huberman.

RESUMEN

En este artículo examinamos la importancia de estudiar las imágenes fotográficas del horror, en especial aquellas producidas por sus víctimas, frente a una tradición historiográfica que, en nombre del inimaginable, del irrepresentable de la tragedia –discurso a menudo centrado en el horror del Holocausto nazi– rechaza el estudio de sus restos visuales. Y lo hacemos a través de las reflexiones de Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, donde parte del estudio de cuatro fotografías tomadas desde el interior de Auschwitz por un detenido judío, que servirán de ejemplo central para comprender la urgencia de atender a las huellas que nos han quedado del acontecimiento. Será necesario, para ello, repensar la manera en que nos enfrentarnos a este tipo de archivos, realizar una revisión epistemológica de la disciplina histórica. El potencial cognitivo de las imágenes, y su importancia para la praxis ética y política, no serán comprendidos mientras uno no sepa adentrarse en el necesario trabajo de la imaginación. El saber, ante la imagen, ante esa realidad que urge ser comprendida, necesita de un papel activo del observador, de una mirada que sepa reconocer el dolor que hay detrás, la posibilidad de un tiempo no cerrado, capaz de afectar al presente.

Palabras clave

Imagen; memoria; archivo, Holocausto, Didi-Huberman.

1 INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende adentrarse en el debate teórico originado en torno al estudio de los archivos visuales de la tragedia, más concretamente en torno al caso extremo de la Shoah, con el objetivo de comprender la importancia de este tipo de documentos para el saber de la historia. Para ello, examinamos las reflexiones del historiador del arte francés Georges Didi-Huberman en su obra *Imágenes pese a todo*, donde discute los argumentos de aquellos quienes se oponen al análisis de este tipo de imágenes, y reclama su papel para la (re)elaboración de una historia nunca acabada, para la labor del historiador de posicionamiento crítico, ético y político con respecto al pasado y para el porvenir.

El valor de los documentos fotográficos surgidos del desastre –para el conocimiento y la emoción, para suscitar una respuesta ética y política en el espectador–, es cuestionado por parte de un discurso en torno al inimaginable de la tragedia (Didi-Huberman, 2004). Un discurso que se ha centrado habitualmente en el horror –extremo, inconcebible– del genocidio perpetrado por los nazis, en la impotencia de los testimonios visuales y verbales para mostrar tal horror, pero que afecta a un problema más amplio relativo a la capacidad de la imagen y el lenguaje de hablarnos de la realidad de la tragedia –de la realidad en general–, de la capacidad de los archivos surgidos de ésta de ser memoria para la historia. El radical sometimiento de lo humano llevado a cabo en los campos de exterminio y de concentración, una de las experiencias que sin duda marcarían el siglo XX y que haría tambalear todo pensamiento político, moral, jurídico y antropológico anterior, pondría en duda también la comunicabilidad de los documentos testimoniales: ¿cómo la imagen, o el lenguaje también, podría ser capaz de transmitir si quiera una pequeña parte de un horror de tales características? Ante el horror absoluto, no hay palabra o imagen que sepa hacer justicia a lo allí vivido. Ante la atrocidad de los crímenes, el silencio se impone: no hay nada que decir, que saber y que pensar más que la Shoah existió y que permanece indecible (Pagnoux, 2001).

La postura de Didi-Huberman se opone claramente a la de estos autores: la historia, dice, no puede permitirse atender a la Shoah desde esta perspectiva –“en general bien intencionada, aparentemente filosófica, en realidad perezosa”– de lo inimaginable, de lo impensable, de lo indecible, de lo irrepresentable (Didi-Huberman, 2004, p. 47). La historia no puede permitírsele para la Shoah como tampoco para cualquier otra tragedia, las que nos acechan hoy en día también. No podemos cerrar la historia en torno a la idea de un absoluto innombrable, en torno a una idea abstracta que elimina cualquier resto surgido de la catástrofe. No podemos dejar a un lado el trabajo de memoria –en constante reelaboración, para el autor– que cada presente ha de mantener con respecto a su pasado, con respecto a los acontecimientos recientes también, negar la importancia de sus vestigios para el saber de la historia. Precisamente por tratarse de un acontecimiento que supera los límites del pensamiento, precisamente por la monstruosidad del exterminio, debemos, más que nunca, volver sobre sus huellas, ponerlas a trabajar frente a la historia, frente a lo conocido, recuperarlas para una comprensión de la realidad siempre por reconstruir (Didi-Huberman, 2004, p. 100). Se trata de una cuestión de responsabilidad historiográfica, pero también de responsabilidad ética y política: nos encontramos en los textos de Didi-Huberman, una aproximación comprometida a la historia. La responsabilidad de atender a las voces que, a través de palabras o imágenes, y a pesar de las dificultades –tanto desde el interior de los campos, como desde la postura del superviviente– trataron de decir o mostrar algo de esa vivencia terrible. Se trata de imaginar pese a todo aquello que quiere ser

transmitido y hacer de su grito una posibilidad de denuncia en el presente y para el presente (y, sobre todo, para el futuro).

Así, de la misma manera que fue planteada la necesidad de, a partir de Auschwitz, repensar las bases de la filosofía moral (Adorno, 1987), de la política, la antropología o el derecho (Arendt, 2005), de la misma manera que se buscaron en estas materias nuevos puntos de partida para continuar con el pensamiento, la disciplina histórica, dice Didi-Huberman, debería emplearse en una labor semejante. Una labor de cuestionamiento de los principios de la disciplina, que será también una labor de cuestionamiento sobre la propia naturaleza del archivo, tal y como habrían propuesto autores como Jacques Derrida en su texto *Mal de archivo* (1996): allí donde la transmisión parece imposible –ante lo real extremo, ante el mal excepcional– es necesario volver a pensar las relaciones entre el lenguaje y lo real, entre la imagen y lo real. Es esto lo que reclamarían para el lenguaje, por ejemplo, autores como Primo Levi (2001) o Giorgio Agamben (2002). Y es esto lo que Didi-Huberman, tratará de reivindicar en el ámbito de la imagen a lo largo de *Imágenes pese a todo*: como ya había hecho con anterioridad con las imágenes de la historia del arte –aunque su estudio quiere abarcar siempre el conjunto de los fenómenos visuales– el autor reivindica ahora la necesidad de revisar los modos de hacer frente a los testimonios visuales, de emprender una verdadera renovación epistemológica que sepa dar cuenta de la importancia de este tipo de archivos para el saber de la historia. Un saber de la historia, además, que es también una manera de repensar el presente, de comenzar a pensar en el futuro y sus caminos posibles. Con este objetivo, el de volver sobre los documentos visuales de la Shoah para poner en cuestión el estudio de éstos por parte de la historiografía, el de llevar a cabo toda una labor de documentación (tratar de identificar a su autor y las condiciones en que fueron tomadas) y puesta en valor de multitud de fotografías de los campos, nació el proyecto expositivo *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Una exposición organizada por Clément Chéroux, en la que Didi-Huberman participó con la elaboración de un texto para el catálogo, texto que más tarde constituiría la primera parte de su *Imágenes pese a todo*, donde estudia la importancia de cuatro fotografías tomadas en Auschwitz en agosto de 1944 por uno de los miembros del *Sonderkommando*.¹ Unas imágenes que apenas dejan ver, entre el desenfoque, la imprecisión y el humo, unos cadáveres amontonados en el suelo, ante una fosa de incineración, tras el momento del gaseado [figs. 1 y 2] y los cuerpos desnudos de unas mujeres antes de entrar a la cámara de gas [fig. 3]; en la cuarta sólo podemos ver oscuridad y lo que parecen ser las ramas de un árbol [fig. 4].² Estas cuatro fotografías servirán en el presente artículo también, de ejemplo central para comprender el valor testimonial de unas tomas precarias (por las condiciones en las que se tomaron), pero profundamente desgarradoras (también, precisamente, por las condiciones en las que se tomaron).

En el primer subapartado, atendemos a las razones que, vinculadas a la idea del “inimaginable”, llevan a algunos teóricos a rechazar el estudio de estas fotografías. Lo estudiamos a partir de las críticas que el autor recibió a raíz del texto para la exposición por parte de Claude Lanzmann, Gérard Wajcman o Élisabeth Pagnoux –recogidas en *Imágenes pese a todo*– para quienes mirar a estas imágenes es un acto inmoral y sin ningún valor para el saber; aún más: con consecuencias fatales –fetichizantes– para el saber. Los siguientes subapartados tratarán de responder a esas críticas a partir de la defensa de Didi-Huberman del potencial cognitivo y afectivo de este tipo de documentos, desatendido por la práctica historiográfica tradicional. Mientras que el segundo subapartado atiende a la importancia de las fotografías como gesto político –en tanto que *resistente, superviviente*–, como esfuerzo de transmisión con valor testimonial por poco

que sepan decir o mostrar, el tercero trata de profundizar en la relación, problemática, que estas imágenes tienen con el saber y en la necesidad de transformar nuestros modos de mirar.

2 DESARROLLO DEL TEMA

2.1 El inimaginable sin imagen

“No hay imágenes de la Shoah”. Con esta afirmación Gérard Wajcman se refería no ya únicamente a la ausencia de documentos visuales que muestren la destrucción de los judíos por los nazis –referida, para el autor, al proceso del gaseado del que, ciertamente, no tenemos ninguna imagen–, sino también a la imposibilidad de que el acontecimiento de la Shoah, entendido como un todo, el todo de un concepto irreductible, el todo del horror absoluto, sea de alguna manera mostrado en imagen (Didi-Huberman, 2004, pp. 92-93). Ante ese “Objeto absoluto [...] sin nombre y sin imagen” todo documento visual se nos presenta como inapropiado (Didi-Huberman, 2004, p. 95).³ Inapropiado en tanto que incapaz de referirse a lo real, es decir, al todo general de su concepto ya formado –“todo lo real [absoluto] no es soluble en lo visible”–, en tanto que desprovisto de cualquier tipo de valor de conocimiento para la Verdad, mayúscula, desproporcionada de la Shoah (Didi-Huberman, 2004, p. 92). Pero inapropiado también en un sentido moral: puesto que no hay nada que ver en ellas, toda mirada que las interrogue es considerada como un acto perverso, voyerista, un “regocijarse en el horror”, dice Pagnoux (Didi-Huberman, 2004, pp. 84-85). Un acercamiento al horror a través de la imagen dice Wajcman, para satisfacer la necesidad de ver del ser humano sin ver realmente nada, no tan distinto a lo que hace la espectacularización cinematográfica del Holocausto (Didi-Huberman, 2004, p. 111).

Wajcman habla de la necesidad, propia de nuestra época, de representar aquello que sucedió en el interior de los campos, de la creencia generalizada de que “podemos y debemos mostrar y verlo todo”, que habrá llevado a un incremento en la circulación de imágenes del Holocausto en los últimos tiempos: nos enfrentamos a un continuo ir y venir de estas imágenes convertidas todas en productos para el consumo. Sin distinguir entre imágenes de archivo y las producidas por el cine y la televisión, todas ellas, desde las aparecidas en las películas de Spielberg (*La lista de Schindler*) y Benigni (*La vida es bella*) hasta las que fueron estudiadas para el proyecto *Mémoire des camps*, son consideradas imagen-mentira. Las imágenes nos mienten, según Wajcman, desvían la atención hacia una imaginación de la tragedia que inventa la tragedia, que la convierte en no más que una idea estereotipada, inmovilizada del horror (Didi-Huberman, 2004, pp. 84 y 107). El propio Didi-Huberman analiza en varios de sus textos esta situación crítica, en relación a cierto uso de las imágenes, a cierta manera de presentarlas por parte de los medios de comunicación, la existencia de demasiadas imágenes que paralizan nuestra visión de la tragedia en torno al cliché generalizado, en torno a un vacío construido que nos aleja de la verdad de lo que allí ocurrió. Pero ninguna imagen en la que se muestre algo de aquel horror, inalcanzable para el pensamiento y toda forma de representación, se salvaría para Wajcman de tal régimen de existencia: las imágenes de archivo, las fotografías de Auschwitz contribuyen a ese deformar Auschwitz. Son todas imágenes que complacen esa ansia –“pasión devoradora humana”– de ver, y de *verlo todo*, y ante las cuales creemos, equivocadamente, acceder al conocimiento de la Shoah: la mirada a la imagen es para Wajcman la fetichización de la imagen (Didi-Huberman, 2004, p. 112).

Toda posible relación entre estas imágenes fotográficas y la verdad es así anulada por Wajcman –también por Pagnoux y, como veremos, por Lanzmann–: siempre parciales y defectuosas, son,

asimismo, dice, incapaces de mostrar su defecto, de mostrarse como lo que son, apenas nada: son “siempre afirmativas”, siempre engañosas (Didi-Huberman, 2004, pp. 114-115). La imagen es para él siempre el velo que nos impide ver más allá, el objeto que confunde nuestra mirada y nuestro conocimiento, que nos inmoviliza en la creencia de que a partir de ella, y sólo de ella, podemos saber la Shoah. Ante el vacío –la nada indecible e inimaginable, el *absoluto sin nombre y sin imagen*– que la Shoah nos ha dejado, todo interés por las imágenes las convierte en un instrumento de devoción, en el objeto tranquilizador de quien ansía acercarse a ese horror, el “sustituto atrayente de la carencia” (Didi-Huberman, 2004, pp. 114-115). No tenemos *nada* de la Shoah y ante estas imágenes creemos tener y saber *el todo*: imagen-fetichismo, imagen-reliquia, se presentan ante nosotros al mismo tiempo como fantasía y consolación (Didi-Huberman, 2004, p. 239). Lo que hace Didi-Huberman al invocar la memoria que proponen estas fotografías, al poner a trabajar la imaginación a partir de ellas, no sería más que una “llamada a alucinar”, dice Wajcman, una invención, un engaño y un intento de compensar la nada que tenemos (Didi-Huberman, 2004, p. 84).

Desde este punto de vista, las cuatro fotografías de Auschwitz no sólo no sabrían hablarnos de la Shoah, sino que además oscurecerían la Verdad –con mayúscula– del acontecimiento. A una conclusión semejante había llegado Lanzmann en diversas entrevistas a propósito de la exposición y el texto de Didi-Huberman –y ya antes en algunos de sus escritos– a partir de una noción de fotografía testimonial como mero documento probatorio: estas imágenes son para él simples soportes de “exactitudes” sin ningún interés para nuestro conocimiento de esa verdad terrible, sin ninguna importancia para la memoria del acontecimiento; todo esfuerzo por estudiarlas será, por tanto, considerado por Lanzmann, como ocurre con Wajcman y Pagnoux, un intento injustificado de saber algo a partir de ellas, una ilusión desfiguradora. La manera en que Wajcman y Lanzmann entienden la relación entre las imágenes particulares de la Shoah y su concepto general –imposible, inabordable, puesto que las imágenes son siempre insuficientes, apenas nada– es similar. No obstante, si para el primero la imagen llevaría a la imaginación a fantasear con un saber absoluto de la Shoah, para el segundo la imaginación quedaría paralizada ante unos pocos datos inútiles en la imagen que nada nos enseñan (Didi-Huberman, 2004, p. 146). Son “imágenes sin imaginación”, que “petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación”, dice Lanzmann (Didi-Huberman, 2004, p. 143). No nos ofrecen más que unos indicios inservibles, puesto que no hay nada que demostrar, unos datos impersonales, estériles, incapaces de empujar a la reflexión y a la emoción, de transmitir algo para el recuerdo: es como si presentáramos “la condena a muerte”, dice Jean-Jacques Delfour a propósito de lo expuesto por Lanzmann, como una simple “información” (Didi-Huberman, 2004, p. 147). No hay nada de verdad en ellas, dice el cineasta francés, no tienen nada que aportar ante esa verdad superior que nos desconcierta.

A esta versión de la imagen-certificado, de la imagen-prueba, imagen-documento, le sigue inmediatamente una versión nueva: la de la imagen como falsificación. En sus textos nos encontramos, como en los de Wajcman, una equiparación de las imágenes de la industria cultural que reproducen la Shoah con las imágenes de archivo que muestran algún momento específico del suceso: nuevamente, la inutilidad de las fotografías ante la verdad inalcanzable de aquel horror se traduce en la mentira del estereotipo, en la manipulación del fetichismo (Didi-Huberman, 2004, pp. 143 y 150). Las cuatro imágenes de Auschwitz serían, ante nuestra mirada, una forma más de mercancía, una forma de falsificación idéntica a la producida por las imágenes fílmicas de Spielberg. Toda fotografía de la Shoah es para él una forma ciega con la única habilidad de conducirnos a la distorsión de la Shoah; todo testimonio visual ha de ser desterrado del

estudio del acontecimiento. No así los testimonios orales, la palabra de los supervivientes: a ellos acudiré en su documental *Shoah* como única fuente para la memoria del acontecimiento, descartando todo documento del momento histórico –visual, pero también escrito (Didi-Huberman, 2004, p. 142). El trabajo que lleva a cabo *Shoah*, a la que Wajcman y Pagnoux estarán de acuerdo en considerar obra de “palabra absoluta” –superior, poderosa: “la palabra absoluta” frente al “silencio absoluto”–, es la muestra de que nada nos ha quedado de aquel horror, de la falta radical, del vacío absoluto al que sólo los testimonios de los supervivientes sabrán aludir (Didi-Huberman, 2004, p. 139). Solo éstos sabrán ser memoria para el acontecimiento, son la única verdad –*toda* la verdad– que nos queda de un acontecimiento sin restos. *Shoah* es un “monumento” de aquello que nos es inaccesible, “un monumento que forma parte de lo que monumentaliza” (Didi-Huberman, 2004, pp. 143 y 158).

2.2 Resistir a la desaparición: mostrar pese a todo

Lo que se había iniciado como una opción formal legítima en la década de los ochenta, dice Didi-Huberman (2004, 142-143), la de llevar a cabo un documental sin imágenes de archivo sobre unos campos de exterminio de los que, ciertamente, no nos han quedado imágenes (Chelmno, Majdaneq, Sobibor o Treblinka), lo que se había iniciado como un ejercicio de memoria específico, el de poner a trabajar, para la historia, los importantes testimonios de quienes han vivido ese horror, toma más adelante valor dogmático al negar a la imagen toda capacidad de ser memoria, al hacer de *Shoah* toda forma de verdad posible, aún más: *toda* la verdad. ¿Por qué esta doble consideración del testimonio, incapaces unos, valiosísimos otros?, se pregunta Didi-Huberman. ¿Por qué despreciar, para el conocimiento histórico, lo que unos nos tienen que decir y encumbrar otros a la categoría de monumento? Además, ¿por qué hablar, tanto para la imagen como para lo real, en términos de lo absoluto?: *todo* lo real, *toda* la verdad, el *todo* de la Shoah, de la que la imagen no sabría mostrarnos *nada*, o, según Wajcman, nos haría creer –mentira, alienación– que lo sabemos *todo*. ¿Por qué no atender a lo poco o mucho que los testimonios nos tengan que decir para, unos trabajando con otros en el pensamiento, contribuir a un conocimiento nunca concluido, siempre en proceso, de la *Shoah*?

La historia entendida como algo complejo, como algo nunca comprendido del todo, siempre necesitada de relectura, dice Didi-Huberman (2004, pp. 96-99), es sustituida de esta manera por una verdad cerrada, no dialectizable, la de un horror inimaginable, que pretenderá organizar todo pensamiento de la *Shoah* (2004, pp. 96-99). La historia, sus sucesos específicos, se dejan a un lado en favor de la idea de un acontecimiento “puro”, sin imágenes, sin vestigios, sin preguntas que hacerse, sin nada más que sentir que la impotencia ante la enormidad del crimen. Se deja a un lado la posibilidad de imaginar si no *todo*, lo que es siempre imposible –todavía más tratándose de un horror de estas características–, al menos sí *algo* que nos permita comprender mejor, que recupere, para la historia, esa experiencia límite transmitida por aquellos que, durante un instante, *pese a todo*, lograron decir o mostrar algo.

Lo cierto es que, a pesar de los intentos de la organización nazi de eliminar toda prueba, todo testigo y todo testimonio del exterminio, han llegado hasta nuestros días multitud de documentos y multitud de imágenes, algunas realizadas por los propios nazis esquivando la explícita prohibición, otras muchas tomadas en el momento de la liberación (Didi-Huberman, 2004, pp. 45-46). De manera excepcional, también las propias víctimas lograron dejar un rastro para la posteridad, un testimonio producido desde el escenario del horror; las cuatro fotografías de Auschwitz o los escritos que algunos miembros del *Sonderkommando* enterraron bajo tierra

—manuscritos que, recopilados, han tomado más tarde el nombre de “Rouleaux d’Auschwitz”—son un ejemplo de esos testimonios que no siempre nos han llegado (Didi-Huberman, 2004, pp. 56-57). Son un intento a la desesperada de dejar huella de la masacre para que “el mundo conozca la crueldad y la bajeza —inimaginables para un cerebro normal— de este pueblo que pretende ser superior” (Didi-Huberman, 2004, pp. 160-161).⁴ Son mensajes lanzados para quien pueda escucharlos, urgencia de transmisión al exterior, o a un mundo posterior en el caso de los escritos enterrados: “botellas a la tierra”.⁵ Unos intentos que van más allá de la esperanza en su propia supervivencia: los miembros del *Sonderkommando* saben que no hay posibilidades de escapar, que su propia muerte es inminente, pero todavía pueden hacer algo por la memoria de aquellos que allí perecieron —y lo continuarán haciendo; ellos mismos también—, todavía pueden decir o mostrar algo para evitar que aquellos crímenes terribles caigan en el olvido.

El punto de vista desde el que estos documentos —visuales, escritos, *material* para la historia— son *elaborados* será crucial para el trabajo del historiador, y todavía más en el caso concreto —extremo— de Auschwitz, de la Shoah en general. Atender al punto de vista en estas fotografías o en estos escritos es comprenderlos como el producto de un casi imposible, el del intento de burlar la vigilancia nazi en una operación temeraria, el de hacer llegar a los de afuera una muestra, por pequeña que sea, de un horror impensable pero que de hecho existió; es comprender la situación de peligro —el miedo, el dolor, la necesidad de actuar rápido, la falta de recursos— en la que los miembros del *Sonderkommando* hubieron de realizarlos, del fotógrafo escondiéndose en la cámara de gas [figs. 1 y 2], circunstancias que habrán quedado inevitablemente reflejadas, como impronta material y formal, en los propios objetos, en sus “defectos” visuales. Atender al punto de vista es también descubrirlos como resistentes, es ver en ellos el “gesto concreto y político” de la enunciación pese a todo, pese a la dificultad de articular palabra, del más mínimo gesto de acción propia en un contexto de extrema anulación de la experiencia (Didi-Huberman, 2004, pp.114, 153 y 234; 2009, p. 112).⁶

Allí donde lo humano *desaparece*, allí donde lo humano no es ya apenas reconocible, reducido a no más que un deshecho, sometido a las fuerzas destructoras —a la violencia no sólo física, sino también psíquica— de esa experiencia aterradora, vemos todavía algunas señales de resistencia: “sucede incluso que las palabras más sombrías no sean las palabras de la desaparición absoluta, sino las de una *supervivencia* pese a todo cuando han sido escritas desde el fondo del infierno”, dice Didi-Huberman (2009, p. 101); las palabras e imágenes del miedo, del dolor, de una necesidad *humana* de transmisión que apenas sabe transmitirse y es transmitida *pese a todo*. Allí donde parece sólo haber destrucción vemos todavía algunos momentos en los que lo humano, como voz propia, como fuerza resistente, *aparece*, aunque sólo sea para decir —para gritar, para llorar—⁷ la realidad del horror, aunque la única *experiencia transmisibile* sea la de la propia situación de angustia: experiencia aterradora, pero experiencia de lo humano viéndose formulada (Didi-Huberman, 2009, p. 98).

En ocasiones la imagen es lo único que tenemos para gritar, para decir la realidad del horror, aunque lo que diga no sea más que una parte ínfima de una realidad atroz. Ante lo terrible, ante lo que no sabemos decir, la imagen surge como potencia de expresión: “la imagen surge allí donde el pensamiento —la reflexión, como muy bien se dice—, parece imposible, o al menos se detiene”, dice Didi-Huberman (2004, p. 96). Se trata de decir, de *mostrar* pese a todo, pese a la impotencia de quien se encuentra en el centro mismo de la tragedia, pese a que no podamos mostrar todo. No nos dicen apenas nada. Nos dicen, no obstante: son imágenes-grito. Imágenes que tratan de dar voz a la desaparición al tiempo en que se esfuerzan, a partir de ese simple acto

de apuntar con la cámara, por no rendirse ante ella: no pueden hacer nada contra la desaparición física a la que todos están condenados, pero en ese instante de enunciación, en ese instante en el que el grito consigue expresarse, interrumpen ese camino hacia la desaparición que amenaza con llevarse consigo toda huella de la catástrofe, toda memoria de las víctimas. “Ellas son las supervivientes”, dice Didi-Huberman (2004, p. 77). Han podido *sobrevivir* al tiempo aun cuando los que las produjeron no lo consiguieron; pero *sobreviven* también en nuestro tiempo en el sentido de supervivencia warburgiana, el de ese fantasma que trae el pasado al presente, que lo hace carne, herida abierta en cada uno, en todo aquel que quiera devolverles la mirada.⁸



Figura 1. Anónimo (miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz), *Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkneau (negativo nº 277).* Fuente: Didi-Huberman, 2004. Ilage de imágenes de las acciones en los talleres de Lavacolla. Fuente propia.



Figura 2. Anónimo (miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz), *Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkneau (negativo nº 278).* Fuente: Didi-Huberman, 2004.

2.3 Resistir al inimaginable: imaginar pese a todo

La memoria de las víctimas, su grito, está en cada momento, *en cada presente*, en peligro de caer en el olvido si no nos esforzamos por entenderlo, dice Didi-Huberman, si no somos capaces de ver en los archivos nada más que el dato probatorio. Las cuatro imágenes de Auschwitz casi nada nos muestran, no son más que los restos, los “jirones” de una realidad que va más allá de todo intento de aproximarnos a ella, breves “instantes de verdad”, que diría Hannah Arendt, valiosísimos no obstante (Arendt, 2001, citado en Didi-Huberman, 2004, 57). Nunca serán el todo del suceso, pero tampoco la nada, el apenas nada, de su simple prueba, de una mera información. Debemos entrenar nuestra mirada en la observación de lo que la imagen es capaz

de ofrecer, más allá de las evidencias visibles. Aquello que se *presenta* en la imagen y no ya únicamente lo que *representa*, lo que es capaz de figurar.

Para Didi-Huberman, toda imagen, incluso la fotográfica, a pesar de lo que tiene de instantánea, de captura objetiva de la realidad, está “elaborada de manera inconsciente” (Benjamin, 2000, citado Didi-Huberman, 2012b). Hemos de acercarnos a ellas teniendo en cuenta lo que Didi-Huberman llama “el doble régimen de la imagen” (2004, pp. 58-59). Descubrir las, por un lado, como huella de lo que acontece –se encuentran “en el ojo mismo del ciclón”–, pero también huella de lo humano tratando de decir: aquel que toma la fotografía, ese que se mantiene en todo momento fuera de campo, su grito, su estado, su movimiento, sus impulsos, su angustia, están ahí también, presente en ella. El miedo a ser descubierto, la urgencia de mostrar pese a todo sin importar la calidad de las vistas, el movimiento agitado, los temblores, su nerviosismo, el atrevimiento *pese a todo*: todo ello se encuentra elaborando las imágenes, *afectándolas* formalmente en el momento de su realización, dejando “marcas visuales” en cada una de ellas. Imágenes desenfocadas, borrosas, mal encuadradas en ocasiones [fig. 3], sin nada *visible* que ofrecer más que unas pocas ramas de árboles en otras [fig. 4].

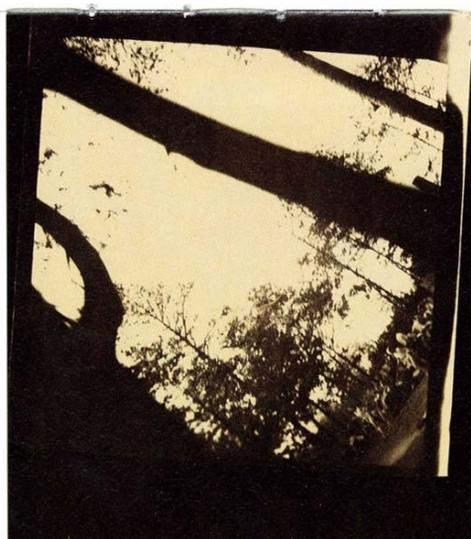


Figura 3. Anónimo (miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz), *Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, 1944*, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkneau (negativo nº 282). Fuente: Didi-Huberman, 2004.

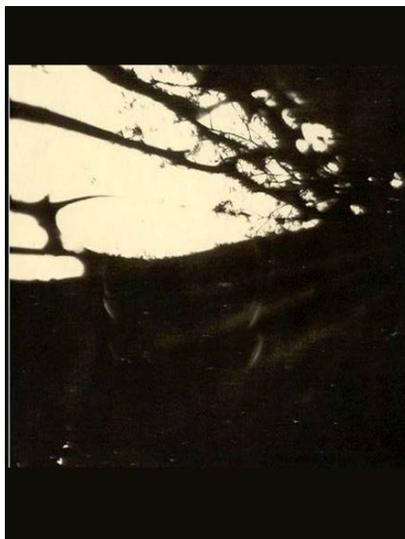


Figura 4. Anónimo (miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz), *Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, 1944*, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkneau (negativo nº 283). Fuente: Didi-Huberman, 2004.

Los defectos visuales de las imágenes, la *mancha* negra que parece ocuparlo todo en la última de las fotografías –incómodos *rastros* que dificultan la visión– son aquí tan importantes como los pocos datos que podemos obtener de ellas. Nos invitan a descubrir estas fotografías como el resultado de un “proceso” en el que el fotógrafo –su estado, su *cuerpo*, su movimiento–

se ve implicado, como los restos de una situación específica de peligro y de *pese a todo*. Son ellas mismas, las fotografías, el gesto –resistente, sufriente– del fotógrafo, son ellas mismas su grito y su atrevimiento. Estas huellas, estas señales que el movimiento sofocado ha dejado, son imprescindibles para comprender ese querer-decir que es la imagen, completan el testimonio producido por las víctimas más allá de lo que nos muestran: “ofrece[n] el equivalente de la enunciación en la palabra de un testigo: sus suspensos, sus silencios, la gravedad de su tono (...) Esta[s] imagen[es] está[n], formalmente, sin aliento”. No pueden ser leídas más que como se lee un grito, como un *shock* en nuestra imaginación, como algo que no llegamos a entender del todo, pero que nos perturba profundamente: “la mancha negra no es otra que la marca del estatus último donde hay que comprender estas imágenes: su estatuto de acontecimiento visual” (Didi-Huberman, 2004, p. 65).

Es la experiencia misma del testigo la que nos reclama desde la imagen. Surgida desde lo más profundo de la experiencia desgarradora como necesidad de decir algo, por poco que sea, la imagen es imagen-huella, imagen-jirón. Hay en ellas una especie de “horror descarnado” que nos deja desconcertados; si les prestamos la atención necesaria, si somos capaces de tomarnos tiempo, de *implicar* nuestra imaginación en la observación de lo que la imagen nos propone. Un horror crudo, desconocido hasta el momento, pero que involucra nuestras emociones más íntimas, que sabe abrir una brecha en nuestros propios temores. Un horror tanto más doloroso “cuanto que no lleva las marcas hiperbólicas de lo ‘inimaginable”, de lo sublime o de lo inhumano, sino las de la humana banalidad al servicio del más radical de los males” (2004, p. 126), el horror concreto y singular de un instante en la vida del individuo, el horror que nos transmiten algunos gestos de lo humano sometido a su destrucción, a la destrucción de los suyos: algunos todavía-resistentes –los del fotógrafo al tomar las fotografías–, otros ya-resignados –los de las mujeres desnudas a punto de entrar en la cámara de gas [fig. 3], los de los trabajadores del *Sonderkommando* amontonando los cadáveres antes de ser lanzados a la hoguera [figs. 1 y 2].

Wajcman, al no ver en ellas más que la mentira, el velo, al reducirlas a la mera apariencia que nos distrae de lo real –no tan alejado aquí Wajcman de la visión platónica que enfrentaba apariencia y esencia, imagen y verdad– al condenar toda aproximación a estas imágenes al error de conocimiento y al error moral, no hacían más que desatender al potencial de la imagen, despreciar ese breve instante por el que la imagen agujerea lo real. Obviando el *trabajo* que hay siempre detrás de toda mirada a la imagen –o rechazándolo como simple “pedantería interpretativa” (Didi-Huberman, 2004, p.146)–, Wajcman, Pagnoux y Lanzmann no hacían más que desoír los verdaderos propósitos de la exposición organizada por Clément Chéroux, los propósitos de su propio texto, dice Didi-Huberman (2004, 108-109 y 112): es esto lo que les llevaría primero a condenar la exposición como una simple exhibición fotográfica de horrores, a relacionarla después con el entretenimiento del cine y la televisión, a no comprender estas fotografías de manera distinta a todas aquellas que, procedentes de la catástrofe, son explotadas día a día por los telediarios, a no ver más que un mundo atiborrado de imágenes.

Es cierto que la imagen documental hoy en día atraviesa una situación crítica por el uso que de ella se hace desde los medios de comunicación, por el bombardeo ininterrumpido de información que satura nuestra capacidad de respuesta emotiva y crítica a la realidad. No podemos confiar nuestra mirada a lo que la imagen-cliché nos dice, a lo que, realmente, no nos dice. No podemos, no obstante, simplemente dejar de mirar: existe una realidad que nos grita para ser mirada, para no caer en el olvido. Y existen imágenes que saben reafirmarse en su

—frágil, problemática, fragmentaria— relación con la verdad, más acá de esa verdad absoluta de un inimaginable supremo, que son soporte de un intento de transmisión desesperada, aunque no sea capaz de mostrar más que breves fragmentos de esa realidad, breves momentos de experiencia psíquica.

Es necesario saber distinguir entre todo el inventario de imágenes de la tragedia aquellas que actúan como imagen-cliché, como imagen-velo (“donde nadie mira realmente”) y las que son imagen-jirón (“donde cada uno de repente, se siente mirado”), dice Didi-Huberman (2004, p. 125). Entre aquellas que alejan nuestro pensamiento de la tragedia hacia su imagen inmovilizada y aquellas que, por un instante —breve, importantísimo—, desgarran todo velo para convocar nuestra mirada, para implicarla, para trastornarla. No toda imagen es imagen-mentira, y no toda forma de estudiarlas nos lleva irremediamente a la creencia y al estereotipo: “sí, las imágenes mienten. Pero no todas, no sobre todo y todo el tiempo”, dice Didi-Huberman (2004, p. 108). Hemos de dudar de las imágenes, lo que no significa rechazarlas por completo. Dudar de las imágenes no ha de llevarnos más que a tratar de agudizar la mirada, a mantener una “mirada más exigente” que sepa reconocer —desmontar— la mentira cuando ésta trata de manipularnos, que sepa atender al grito cuando éste trata alcanzarnos.

Ante la imagen, uno debe estar siempre atento a ese breve instante por el que la mirada se perturba, por el que quien mira se cree también mirado. Es el propio objeto el que “levanta la mirada”, la propia imagen (Didi-Huberman, 2006, p. 345). Algo en ella nos apela directamente: uno de repente se siente tocado, atravesado por la imagen, profundamente herido. Se trata de un instante de conocimiento que sobreviene con fuerza, que nos asalta para dejarnos sin aliento, un instante al que Susan Sontag se refería como el de “una prueba de verdad”, una “epifanía negativa” (Sontag, 2006, p. 37). Es la imagen del pasado operando en nosotros, no del pasado tal y como sucedió, sino del pasado como recuerdo, como *rememoración*, tal y como lo entendía Benjamin (Didi-Huberman, 2006, pp. 152-156). De alguna manera, somos capaces de reconocernos en ese grito, en su dolor. Nos llega como lo que somos y no somos al mismo tiempo —algo de lo que fueron otros, de lo que somos nosotros, de lo que otros serán. Nos alude desde un otro: su dolor, pero de alguna manera el nuestro. Lo comprendemos, un comprender que no es más que un padecer —valiosísimo—, a pesar de tener la certeza de que nunca podremos comprenderlo por completo. Ante la imagen, padecemos el grito.

Esta forma de entender la relación del observador con las imágenes de la tragedia —con las fotografías de Auschwitz, en concreto— fue recibida por Pagnoux y Wajcman como una manera de “apropiarse” de la memoria de los que allí perecieron, de “usurpar la posición del testigo”, para construir no más que mentiras, ilusiones que falsean lo que allí se vivió: “mirar la foto y creer que está allí. Una vez más se niega la distancia. Convertirnos en testigos de esta escena, además de ser una invención (porque no se puede reactivar el pasado), es deformar Auschwitz” (Didi-Huberman, 2004, p.88). Pero ese trabajo de la imaginación por el que, en el breve instante de la rememoración somos capaces de sentir el pasado, al otro, no es nunca —no habría de ser nunca— el de una mente alienada, perversa, que se deje llevar por la potencia de esa sensación, que se crea con la habilidad de ocupar —imaginativamente, alucinatoriamente— la posición de la víctima, se defiende Didi-Huberman (2004, 134). Se trata más bien de un acercamiento, siempre peligroso, es cierto, por el dolor que acarrea, a una realidad que nos deja de ser ajena. Un acercamiento que se sabe imposible como experiencia real —la de un viaje al pasado para empaparnos de todo lo que ocurrió—, pero que trata de *experimentar* su posibilidad pese a todo. La posibilidad misma de comprensión —íntima, parcial, frágil, lo sabemos, tremendamente

poderosa— de lo que la imagen trata de transmitir. La posibilidad de que los muertos tengan voz todavía en el presente —en nosotros—, de que su grito no se pierda en los confines de una historia no narrada, no *expuesta*.

He aquí la importancia de acudir siempre que sea posible a los documentos testimoniales, de tratar de exponer a los “sin-nombre” —en palabras de Benjamin—, cuyo grito, a menudo silenciado, es denuncia de las barbaridades de su historia trágica, pero también de una historia —pasado y futuro— que no deja de mostrarse *bárbara*, que demuestra una y otra vez que “no hay límite a la destrucción del hombre”: es por ello por lo que es tan necesario acudir a los documentos del pasado también para el pensamiento político del presente, capaces de hacer resonar el horror que ellos encierran en los acontecimientos actuales (Didi-Huberman, 2012, p. 12).⁹ La imagen es la prueba desgarradora de que ese dolor tuvo lugar, anuncio también de que no hay fin para el dolor en la historia. Y hemos de tratar, pese a todo, de comprenderlo. Obligarnos, pese a todo, en esa percepción desacostumbrada de la realidad, capaz de renovar nuestra visión “de lo real, de la historia y de la existencia” misma (Didi-Huberman, 2004, p. 128). Poner la imaginación al nivel de lo que el hombre es capaz de hacer, del sufrimiento que ha causado, para desarrollar a partir de ahí, a partir de esa mirada nueva, el pensamiento de la tragedia, de la realidad en general. Es desde esa mirada afectada desde la que nos enfrentamos a ese esfuerzo de transmisión, al dolor del otro sufriente, desde la que es posible emprender una labor ética del pensamiento.

Esa experiencia ante la fotografía será importantísima, asimismo, para empezar a romper con ese conformismo del pensamiento en torno al cliché generalizado, desde la que es posible emprender también una labor crítica del pensamiento. Nuevamente acude a Benjamin (2000) para examinar la importancia de este tipo de imágenes —de la imagen-jirón— para nuestro pensamiento: la imagen se encuentra aquí despojada de todo cliché y necesitará del sujeto para la construcción de sentido, una construcción de sentido que no pasa ya por la inmovilización estereotipada, sino que se forma a sí mismo desde una imaginación implicada. Tras un momento de “suspense”, de “momentánea mudez” ante ese objeto que desorienta toda categoría, la imaginación comienza a “construir el silencio” en un “trabajo del lenguaje” que elabora pensamiento criticándose a sí mismo, criticando todo saber previo, toda certeza sobre el acontecimiento (Didi-Huberman, 2012b, p. 28). Vemos por qué para saber, dice Didi-Huberman (2004, 17), es necesario “imaginar(se)”: construir a partir de lo que nos desgarrar, movernos incluyéndonos en ese movimiento. A partir de ahí, la imaginación no habrá de pararse en su movimiento, de actualizar todo saber a partir de otros datos, otras imágenes, otros archivos, otros testimonios, otros tiempos. El saber de la tragedia no se queda en una imagen: hemos de adentrarnos en un trabajo de elaboración continua, el de un saber que se sabe siempre incompleto y es constantemente repensado. Un saber que requiere también de la confrontación de tiempos, del montaje de discontinuidades y “supervivencias”. Es así como se hace “legible” la historia, tal y como lo entendía Benjamin. La manera en que la historia también revela sus advertencias, sus peligros por venir.

3 CONCLUSIONES

En definitiva, el estudio de los archivos visuales (como de los escritos) de la tragedia ha de hacer frente a unas formas de mirar —ya sean las de la historiografía tradicional o las que promueve esa circulación espectacularizada del horror— que anulan el potencial cognitivo y afectivo que éstos encierran. Por ello, tal y como reivindica Didi-Huberman, la labor del historiador, de aquel que quiere acercarse a la historia, está en repensar la mirada. Interrogar la mirada en lugar de dejar de mirar. Hay imágenes ante las que es importantísimo no apartar la mirada, imágenes que resisten como archivo para la memoria, imágenes donde lo humano se expone más allá de toda desaparición para decirnos, para hablarnos del dolor y del miedo, de cómo el hombre fue en un momento —en el pasado, en nuestro presente— despreciado y destruido por sus semejantes. Es la experiencia misma del testigo, irremplazable para el saber de la historia, valiosísima para nuestra mirada, la que está en juego a partir de estas imágenes. Pero es necesario, ante ellas, poner a trabajar la imaginación. Un trabajo de la imaginación, el que propone Didi-Huberman, que no pretende acceder al todo de la tragedia, tal y como había temido Wajcman, sino más bien adentrarse en las posibilidades interpretativas que nos ofrece lo no-evidente en la imagen, en las sensaciones que son capaces de transmitirnos unos simples gestos humanos en la imagen. Imaginar no para inventar, no para fantasear, sino para tratar de hacernos cargo, para luchar contra la desaparición, para no dejarlo estar. Para volver una y otra vez sobre la historia, capaz de lanzar profecías sobre su futuro.

Nos enfrentamos, ciertamente, se enfrentaban ellos, sus víctimas, “a una realidad demasiado enorme para ser pensada” (Didi-Huberman, 2009, p. 102); irrepresentable. Irrepresentable la magnitud de la tragedia, la muerte en una de sus formas más terroríficas —la del hombre destruido por el hombre—, el profundo dolor, el miedo paralizante. Pero la necesidad ha tratado, en un momento concreto, de ganar terreno al irrepresentable; ha insistido en mostrar, a través de cuatro fotografías, lo que no puede ser mostrado, aquello que desafía las fronteras de lo imaginable. Se trata, por un lado, el de las víctimas, el de aquellos que son testigos del horror, de trabajar contra el irrepresentable a partir de lo poco o mucho —nunca suficiente— que se pueda mostrar, un intento en el que quedarán expuestos ellos mismos en la imagen —su grito, su dolor— atravesándola como una fuerza invisible que habrá dejado huellas; por otro, y esta es la tarea que nos ha quedado a nosotros, de trabajar contra el inimaginable a partir de los rastros que nos han quedado, de los fragmentos, de los gritos singulares. Trabajar contra, trabajar a pesar del inimaginable, que significará adentrarse en un saber frágil, siempre incompleto, un saber que nos lleva, de singularidad en singularidad, de documento en documento, todo junto trabajando unos con(tra) otros en el pensamiento, a una comprensión siempre inacabada de la historia: “estamos obligados a imaginárnoslo, y ésta es una manera de saber pese a todo. Pero también una manera de saber que sin duda nunca comprenderemos en su justa proporcionalidad”, dice Didi-Huberman (2004, p. 235).

Persistir pese a todo en el pensamiento de la tragedia, pues, pese al dolor que supone, pese a las dimensiones de lo que ha de ser pensado, pese a las destrucciones de la historia: la de los pueblos, la de su memoria, invisibilizados hasta el extremo en el caso concreto de Auschwitz. Cuerpos invisibilizados, antes y después de su muerte, apenas-sin huellas que dejar para el futuro: es por ello por lo que es tan importante atender a las pocas que nos han quedado. Es por ello, porque se trata de una historia apenas-sin voz, porque la experiencia es apenas enunciada —a través de las lagunas en la imagen, de los silencios en los testimonios orales—,

por lo que debemos, más que nunca, saber mirar los testimonios, estar atentos a aquello que nos transmiten más allá de toda referencia concreta a la realidad, prestar atención al “timbre de esas voces inaudibles” –en palabras de Warburg– que claman desde otro tiempo. Es esto mismo lo que se había esforzado en plantear Didi-Huberman en numerosos textos dedicados al saber de la imagen, de lo visual en general, y que en obras como *Imágenes* pese a todo trata de reivindicar para el saber de los documentos visuales en concreto, la necesidad de ver más allá de lo que representa la imagen, de atender a los síntomas visuales, a lo apenas comprensible en la imagen.

El hecho de que después de Auschwitz nos veamos en la obligación de repensar la manera de estudiar los documentos visuales –el archivo en general había dicho Derrida–, de repensar para poder pensar la destrucción, no es más que un síntoma del “retraso crítico” que la “disciplina histórica sufre en el terreno de las imágenes” (Didi-Huberman, 2004, p. 83). Un “síntoma teórico” que habrá de llevarnos a replantear la manera de estudiar las imágenes, a preguntarnos sobre la relación que éstas mantienen con la verdad. Las imágenes nos dicen, y nos dicen más allá de lo que parecen decirnos a simple vista. Pero es necesario saber mirarlas: no son nada sin una mirada que ponga a trabajar la imaginación, sin una mirada que indague tanto en sus verdades inmediatas como en sus lagunas, tanto en sus indicios como en sus latencias, tanto en sus exactitudes como en sus incomprendidos. Sin una mirada que sepa ir más allá de lo visible para adentrarse también en el terreno de lo visual, de lo que se presenta a través de ella. Se hace imprescindible una verdadera transformación en los modos de conocimiento de la disciplina histórica, una renovación epistemológica que está en la base de todo el desarrollo teórico de Didi-Huberman sobre el estudio de la imagen.

4 REFERENCIAS

Adorno, T. (1987). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid, España: Taurus.

Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia, España: Pre-Textos.

Antelme, R. (2001). *La especie humana*. Madrid, España: Arena Libros.

Arendt, H. (2005). *Ensayos de comprensión, 1930-1954*. Madrid, España: Caparrós Editores.

Arendt, H. (1991). *Auschwitz et Jérusalem*. París, Francia: Deux Temps Tierce.

Benjamin, W. (2000). Petite histoire de la photographie, En: *Œuvres II*. París, Francia: Gallimard.

Chéroux, C. (Dir.). (2001). *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*. París, Francia: Marval.

Delfour, J.-J. (2000). La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah: le débat entre Semprun et Lanzmann. *L'Arche*, 508, 14-15.

Derrida, J. (1996). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, España: Totta.

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

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, España: Abada.

Didi-Huberman, G. (2012b). *Arde la imagen*. Oaxaca, México: Ediciones VE.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Gradowski, Z. (2001). *Au cœur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz*. Pierre Mesnard y Carlo Saletti (ed.), París, Francia: Kimé.

Lanzmann, C. (19 de enero de 2001). La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité. (entrevista con Michel Guerrin). *Le Monde*. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/18/claude-lanzmann-ecrivain-et-cineaste-la-question-n-est-pas-celle-du-document-mais-celle-de-la-verite_138553_1819218.html

Lanzmann, C. (1990). Le lieu et la parole. En: *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. París, Francia: Berlín.

Lanzmann, C. (2001). "Le monument contre l'archive ? *Les Cahiers de médiologie*, 11. 271-279. DOI: <https://doi.org/10.3917/cdm.011.0271>

Lanzmann, C. (3 de marzo de 1994). Holocauste, le représentation impossible. *Le Monde*, pp. I y VII.

Lanzmann, C. (mayo de 2020). Parler per les morts. *Le Monde des débats*, p. 14.

Levi, P. (2001). *La historia desgarrada: ensayo sobre Auschwitz y*

los intelectuales. Barcelona, España: Herder.

Nyiszli, M. (1951). SS Obersturmführer Docteur Mengele. Journal d'un médecin déporté au crématorium d'Auschwitz. *Les Temps modernes*, 66.

Pagnoux, É. (2001). Reporter photographe à Auschwitz. *Les Temps Modernes*, 613, 84-108.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.

Wajcman, G. (2001). De la croyance photographique. *Les Temps modernes*, 613, 47-83.

5 NOTAS

1. El *Sonderkommando* fue un grupo de personas escogidas por los nazis de entre los detenidos judíos para realizar el trabajo de exterminio del resto de judíos, para pasado un período de tiempo, ser exterminados ellos mismos por una nueva formación del *Sonderkommando*. Estas fotografías son resultado de un acto de organización conjunta con el consiguieron burlar la vigilancia de las SS entre varios miembros del *Sonderkommando*. En la exposición se podía ver todo un archivo de imágenes sobre los campos, entre las que se encontraban aquellas que formarán parte del estudio de Didi-Huberman.
2. Según algunos estudios, tal y como explica Didi-Huberman (2004, pp. 29-35), las dos primeras fueron realizadas desde el interior de una cámara de gas del Crematorio V, vacía en ese momento, para no ser descubierto por los SS. Tras rodear la construcción del Crematorio V hasta el lado opuesto, desde un bosque de abedules, fueron realizadas la tercera y la cuarta. Para la descripción de estas fotografías, del plan que llevaron a cabo los miembros del *Sonderkommando* para realizarlas y de las condiciones en las que fueron tomadas (MIRAR).
3. Esta y las siguientes citas a Wajcman, Lanzmann, Pagnoux y Delfour que aparecen en adelante, recogidas de diferentes textos de los autores (que aparecen en las referencias bibliográficas del final), son extraídas de Didi-Huberman, 2004.
4. Se trata un fragmento del diario escrito por Miklos Nyiszli (al que se hace referencia en la bibliografía final), un médico judío que hubo de trabajar, como los miembros del *Sonderkommando*, al servicio de los nazis y que sí consiguió sobrevivir. No forma parte de los pergaminos encontrados bajo la tierra de Birkenau, cinco en total, que recibirían el nombre de *Rouleaux d'Auschwitz*; éstos están firmados por Haïm Herman, Zalmen Gradowski, Leib Langfus, Zalmen Lewental y Marcel Nadsari.
5. Los escritos fueron enterrados para ser descubiertos cuando allí ya no hubiese nadie ("aunque lo encuentren pronto o sólo muchos años después, siempre constituirá una terrible acusación", decía también en su diario Miklos Nyuszli), mientras que las fotografías lograron

salir de los campos en el interior de un tubo de pasta de dientes junto a un escrito donde se describían las tomas, dirigidos a la Resistencia polaca de Cracovia (Didi-Huberman, 2004, pp. 21-22 y 33-36).

6. También en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2012) estudia desde este punto de vista –el de la palabra como resistente, como gesto político ante la (casi) total destrucción de los cuerpos, de los pueblos, ante la terrible experiencia de Auschwitz– el relato de Robert Antelme al volver de los campos, *La especie humana* (1947).

7. Zalmen Gradowski dice en uno de los manuscritos, tras pedir a quien lo lea en el futuro que lo acompañe de las fotografías de su familia: “Ésta es mi familia, quemada aquí el martes 8 de diciembre de 1942 a las nueve de la mañana [...] ¡ay! yo, su hijo, no puedo llorar aquí en mi infierno porque me ahogo cada día en un océano, un océano de sangre [y] debo vivir aquí todavía”. Véase *Au cœur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz* (2001).

8. La noción de “supervivencia” warburgiana está en la base de toda la producción teórica del autor, una noción que atiende a la reaparición de los tiempos, a los saltos y discontinuidades de la historia y la capacidad del pasado de irrumpir en cada presente, en la memoria del observador, en un instante de conocimiento importantísimo (véase Didi-Huberman, 2006).

9. La expresión es de Maurice Blanchot (1969).