

Imágenes imposibles. Fotografía, enunciación y memoria

Por Melina Graves¹

“La fotografía tiene algo que ver con la resurrección.”

Roland Barthes, *La cámara lúcida*

Resumen

A partir de la comparación de una serie de fotografías tomadas en Auschwitz con otra serie de las mismas fotos retocadas se analizan los problemas enunciativos y, sobre todo, de recepción, que obligan al sujeto receptor a ser explícitamente activo a la hora de construir memoria en contraposición al efecto de “sutura” que alcanzan las imágenes retocadas, que apuntan más bien a la pasividad del observador. Este retoque no sólo significa facilitar la visión para el público poco entrenado en la percepción; se verá que esas decisiones estéticas también conllevan posturas morales y políticas a la hora de elegir qué recordar y cómo hacerlo. La imaginación, estimulada por lo inasible de la enunciación, es la clave de la memoria, y las fotos de del campo nazi constituyen una invitación directa a la imaginación, una potencialidad y una acción que, más allá de competencias y diferencias, liga a la humanidad en su capacidad de creación triunfante sobre ese infierno irreal, pero inolvidable.

Desarrollo

Auschwitz. Verano de 1944. El hambre, el calor agobiante y el sufrimiento acaban por deshacer los temperamentos más robustos. La esperanza media de vida es de seis meses. Este promedio se reduce drásticamente en el caso de los prisioneros asignados al *Sonderkommando* (que en total eran 912 detenidos), el “camino sin regreso”, tal como lo llamaban en el Lager (Poliakov 1965, p. 139). Escuchemos la descripción del paisaje que debía enfrentar (y en el que debía participar) diariamente un preso del *Sonderkommando*:

¹ Estudiante del IDAES; el que sigue es un trabajo presentado durante el año 2006 en la materia "Análisis de la Cultura" de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural.

Con los primeros fulgores del alba, prendimos fuego a las dos fosas en las que habíamos amontonado casi dos mil quinientos cuerpos; dos horas después eran ya irreconocibles. Las llamas incandescentes envolvían innumerables troncos carbonizados y consumidos. [...] Contrariamente a lo que ocurría en los crematorios, donde el calor podía mantenerse con la ayuda de ventiladores, en las fosas, en cambio, cuando el material humano comenzaba a arder, la combustión sólo podía mantenerse si el aire circulaba entre los cuerpos. Como, a la larga, los cuerpos tenían tendencia a retorcerse, porque no llegaba aire procedente del exterior, el equipo de horneros del cual formaba parte debía derramar sin descanso sobre la masa aceite, metanol o grasa humana en ebullición, recogida en las cisternas del fondo de la fosa, sobre sus dos caras laterales. Con la ayuda de largas espátulas de hierro de externo curvo, depositábamos en cubos la grasa hirviendo, procurando protegernos las manos con unos mitones. Tras haber vertido la grasa en la fosa, se elevaban por todos los rincones posibles, silbando y crepitando, chorros de llamas. Unas espesas volutas de humo oscurecían el cielo esparciendo olor a aceite, a grasa, a benzol y a carne quemada. [...] Algunos muertos parecían volver a la vida. Bajo el efecto del intenso calor se retorcían dando la sensación de estar sufriendo dolores insoportables. Sus brazos y piernas se movían como una película a cámara lenta, sus troncos se erguían de nuevo. [...] La intensidad del fuego era tal que los cadáveres eran devorados enteramente por las llamas. Se formaban ampollas en su piel, estallando una tras otra. Casi todos los cuerpos untados de grasa estaban sembrados de cicatrices negras de quemaduras. Bajo el efecto del ardiente calor, a la mayoría de los muertos se les reventaba el abdomen. Su carne se consumía produciendo intensos silbidos y chisporroteos. [...] La incineración duró entre cinco y seis horas. [...] Cuando la superficie de la

masa de cenizas se había enfriado lo suficiente, se arrojaban a la fosa unas tablas forradas de chapa. Algunos detenidos bajaban al fondo de la fosa y sacaban a golpe de pala la ceniza aún caliente al exterior. Iban equipados con guantes y gorras de protección en forma de platillo; sin embargo, a menudo les alcanzaban las partículas de ceniza ardiente que no cesaban de caer, alzadas por el viento, provocándoles graves lesiones en la cara y en los ojos. Por esta razón, también se les equipaba con unas gafas protectoras.²

En semejantes condiciones, bajo torturas deliberadas, expuestos a las inclemencias del tiempo, subalimentados y con jornadas de hasta dieciocho horas (Poliakov 1965, p. 136), “los presos se habían vuelto verdaderos animales, animales salvajes. Todo el día ocupados en transportar cadáveres, recibían golpes; no algunos golpes de vez en cuando, sino una sucesión ininterrumpida de golpes. Por la noche, se peleaban entre sí por la comida o por un sitio donde dormir”³. “No tenían rostro humano. Eran caras desfiguradas, enajenadas”⁴.

Y, sin embargo, en ese infierno, el milagro imposible. Un grupo de prisioneros consigue, de alguna manera, asirse a alguna fuerza moral sobrehumana y decide resistir. Decide dar testimonio de lo inimaginable y se organiza para tomar unas fotos⁵ que certifiquen la verdad de lo inhumano. Con la colaboración de un trabajador civil, logra introducirse una cámara fotográfica en el campo⁶, escondida en un balde de doble fondo. A partir de allí, los presos diseñan un complejo sistema de vigilancia colectiva para tomar las fotos y sacar la

² Véase Müller, Filip, *Trois ans dans un chambre à gaz d'Auschwitz*, París, Pygmalion, 1980, citado en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 26-29.

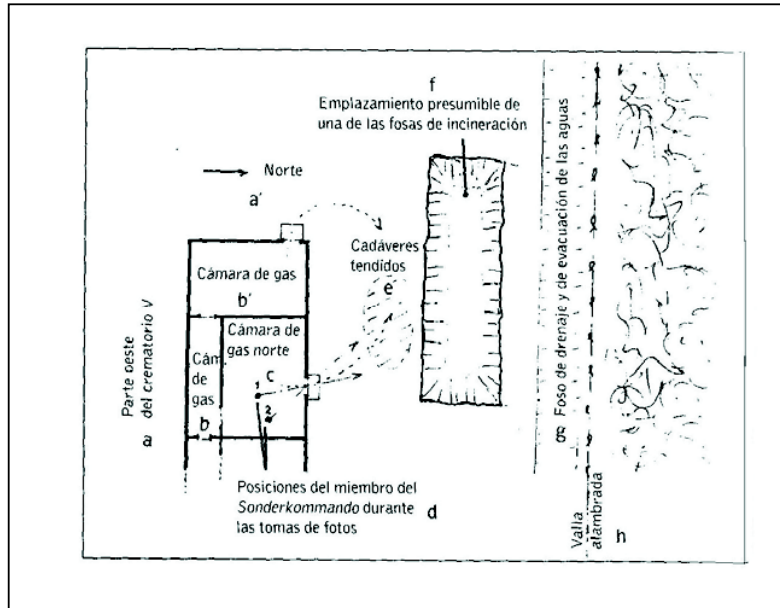
³ Steiner, J. F., *Treblinka*, *op. cit.*, p. 344. En Poliakov, L., *Auschwitz...*, *op. cit.*, pp. 137-140, se explica *in extenso* el tipo de peleas que se generaban entre los presos y cómo el alcohol que les repartían las SS era clave para estimular la belicosidad en el *Sonderkommando*.

⁴ Citado en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, *op. cit.* p. 20.

⁵ Las fotos pueden verse en el ANEXO de este trabajo (a partir de la página 14).

⁶ Otras hipótesis afirman que la cámara fue obtenida en el “Canadá”, el almacén de efectos robados a los prisioneros de Auschwitz.

película del campo, que posteriormente llegará a manos de los jefes de la Resistencia Polaca⁷.



*Esquema de reconstrucción de los emplazamientos ocupados por el miembro del Sonderkommando para realizar las tomas 1 y 2. (Según J.-C. Pressac, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, Nueva York, 1989, p. 422, en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 172)*

Mientras realizan sus tareas de horror, los prisioneros entregan la cámara a un fotógrafo que no ha sido claramente identificado, pero que parece haber sido un judío griego llamado Alex (se ignora su apellido). Después de las tomas, se dispone otra complicada red entre los presos para llevar la película desde el *Sonderkommando* al campo central y, de allí, sacarla de Auschwitz a través de Helena Dantón, empleada del comedor de las SS, quien escondió el negativo en un tubo de pasta dentífrica junto con una nota escrita por dos presos políticos dirigida a la Resistencia Polaca de Cracovia:

⁷ “El deseo de seguir viviendo, incluso en una situación tan terrible, de seguir respetándote a ti mismo y a algunas otras personas, de mantener la esperanza en tu futuro y de aferrarte a la creencia –o al menos a la esperanza– de que no estabas abandonado eran elementos íntimamente relacionados entre sí” (en Bettelheim, B., *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Barcelona, Crítica, 1981 (1952), p. 138)

Urgente. Enviad lo mas rápido posible dos rollos de película de metal para un aparato fotográfico 6 × 9. Podemos hacer fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detenidos enviados a las cámaras de gas. Una foto representa una de las hogueras al aire libre donde se queman los cadáveres, porque el crematorio no está en condiciones de quemarlos a todos. Delante de la hoguera hay cadáveres que van a ser arrojados. Otra foto representa un lugar en el bosque en el que los detenidos se desvisten presuntamente para ducharse. Enviad los rollos lo más rápido posible. Enviad estas fotos inmediatamente a Tell; creemos que las fotos, ampliadas, se pueden enviar más lejos.⁸

Lejos en el espacio y en el tiempo han logrado viajar estas fotos. En tanto testimonio contemporáneo *in situ* del infierno, han sido imágenes visitadas con cierta frecuencia en investigaciones académicas sobre el Holocausto. Sin embargo, estas fotografías fueron fuertemente retocadas para su difusión al gran público⁹. La transformación fue importante: de las cuatro imágenes de la serie original (1, 2, 3 y 4), quedaron dos (serie retocada, 2' y 3'), y éstas sufrieron, a su vez, modificaciones que, con la voluntad de generar una dominancia secuencial explicativa¹⁰, han producido un trastrocamiento fatal, puesto que les han arrancado a las imágenes la parte más importante de su contenido humano y el posible contacto con una representación de lo *real* de Birkenau. Esto es lo que intentamos probar en el presente trabajo: que al modificar de manera deliberada las marcas de enunciación de las fotografías originales del *Sonderkommando* de Auschwitz, el efecto de transmisión emotiva y la capacidad heurística de esas imágenes se diluye tras la fútil pretensión de saber

⁸ El relato de la compleja obtención de las imágenes y la transcripción de la nota dirigida a la Resistencia se encuentra en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, op. cit., pp. 29 –34.

⁹ Tanto en los buscadores más corrientes de Internet, como también en obras clave de difusión como la *Crónica del Holocausto* (el catálogo fotográfico del Museo del Holocausto de Washington, publicado en la Argentina por Editorial El Ateneo en 2002) o el filme, hoy de culto, *Noche y Niebla* (*Nuit et Bruillard*, Alain Resnais, 1955), ofrecen a los receptores las fotografías retocadas.

¹⁰ Véase Adam, J. M., *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan, 1992 y Adam, J. M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, París, Nathan, 1999.

etnológico que proveería la imagen mediante sus “biografemas”¹¹. El retoque de las fotografías busca fijar y preservar la información en un sentido cercano al que adherían los contemporáneos de Daguerre; según ellos, “el daguerrotipo representa la naturaleza con un grado de perfección inalcanzable con los procedimientos del dibujo y la pintura, con una perfección igual a la de la propia naturaleza” (Gubert 1988, p.40). Así, las fotos intervenidas buscan cumplir una función documental de manera ascética, similar a una crónica, anulando, creemos, el poder de documento-verdad que las imágenes tenían en su versión original.

Para poder probar nuestra hipótesis, procederemos al análisis de las dos series de fotografías para evaluar, a partir de las huellas de enunciación que cada grupo de imágenes presenta, qué niveles y tipos de información ofrece cada uno y qué elementos pueden ofrecer esos datos para un posible acercamiento a los hechos del Holocausto.

Antes de comenzar el análisis de las fotografías, es importante señalar que Alex/fotógrafo desconocido es, necesariamente, la construcción de un sujeto de la enunciación colectivo. Está claro que “el autor empírico del enunciado no tiene cabida en el análisis de la enunciación” (Filinich 1998, p. 38), pero la crónica del trabajo conjunto que implicó la toma de las fotografías nos da un primer indicio de lo plural existente en la producción de esas imágenes. Pero hay más: la necesidad de resistencia de los prisioneros en los campos de concentración se vio expresada de múltiples maneras a lo largo del nazismo¹², y en este complejo de alternativas, la cuestión del relato para la posteridad tiene un privilegio notable¹³.

¹¹ Cfr. Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 1989 (1980), pp. 61-62: “Cuando William Klein fotografía *El primero de mayo de 1959* en Moscú, me enseña cómo se visten los soviéticos (lo cual, después de todo, ignoro): *note* la voluminosa gorra de un muchacho, la corbata de otro, el pañuelo de cabeza de la vieja, el corte de pelo de un adolescente, etc. Puedo descender aún en detalle, observar que muchos de los hombres (...) llevaban uñas largas: pregunta etnográfica: ¿cómo se llevaban las uñas en tal o cual época? La Fotografía puede decírmelo...”.

¹² Véase, por ejemplo, para el caso de los presos judíos, Ainsztein, R., *Jewish Resistance in Nazi-occupied Eastern Europe*, Londres, Paul Elek, 1974.

¹³ No podemos hacer aquí un estudio exhaustivo sobre esta cuestión, pero todas las investigaciones coinciden en señalar que la eliminación del otro planteada por los nazis tuvo una fase de anulación psicológica del individuo prisionero (el proceso de “musulmanización”; al respecto, véase, por ejemplo, Levi, P., *Si esto es un hombre*, Buenos Aires, Milá, 1988 (1958), Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos,

Así, es indispensable entender la decisión de tomar las fotografías como la voluntad de construir, según Bajtin¹⁴, un sujeto de la enunciación polifónico: en el discurso de Alex están todas las voces de los prisioneros del *Lager*, los vivos y los muertos, que intentan la comunicación con un espacio y un tiempo que queda “más lejos”¹⁵. En estas fotografías se ve claramente la postulación bajtiniana del dialogismo constitutivo de todo enunciado, puesto que la búsqueda de interacción que pretenden las imágenes de Alex es explícita debido a su carácter necesario. El grito desesperado de las fotografías se inscribe en el eslabonamiento infinito de los enunciados, en tanto las imágenes (como enunciados) llevan inscriptas lo más universal y elemental de la humanidad, que es el valor de la vida. “Todo

2000 (1999), Bettelheim, B., *Sobrevivir, op. cit.*, entre otros) para enajenarle su capacidad de reflexión sobre su situación en el campo e, implícitamente, impedir un posible relato *a posteriori* de su trágica experiencia. Frente a esto, se multiplican las (heroicas) voluntades férreas para contar lo que había pasado. En este sentido, es destacable el archivo histórico clandestino creado en el gueto de Varsovia por el historiador Emanuel Ringelblum quien afirmaba que “es indispensable que los historiadores del futuro consigan material acerca del pasado anotado con exactitud” (Michman, D. *et. al.*, *El Holocausto. Un estudio histórico*, unidad 6, Universidad Abierta de Israel, Ramat Aviv, 1987, p. 33). (Dos partes del archivo, que relatan la vida cotidiana en el gueto, lograron ser recuperadas. Una tercera, que explicaba la organización del movimiento clandestino, está perdida, al parecer para siempre.) También existen abundantes testimonios de la *necesidad de contar* de los prisioneros en el *Lager*; Dow Paisikovic habla de “un tal León, cocinero, un judío polaco que había vivido en París, destinado a la cocina de las SS. (...) Éramos muy amigos y así supe que León había ido tomando notas desde el momento en que se lo destinó al *Sonderkommando*. Llevaba una especie de diario en el que anotaba los crímenes de las SS, así como los nombres de algunos criminales. Además, recogió documentos, pasaportes, etc., hallados junto a las ropas de los asesinados y que le parecían importantes” (citado en Poliakov, L., *Auschwitz, op. cit.*, pp. 144-145); un adolescente de catorce años, a su llegada como prisionero a Auschwitz, recuerda su avidez por conocer las instalaciones: “Éramos jóvenes, y cualquier cosa nos interesaba (...) Les pregunté a los miembros del *Sonderkommando* cómo funcionaba todo aquello. Les decía ‘explícadmelo. Es posible que salga algún día de aquí. Entonces, escribiré sobre vosotros’. No hacían más que reír, y decían que nadie saldría de allí. Pero, a pesar de todo, me contaban muchas cosas” (citado en Poliakov, L., *Auschwitz, op. cit.*, p. 149).

Los miembros del *Sonderkommando* buscaron activamente conformar un archivo del campo elaborando listas, registrando nombres, describiendo procesos y guardando objetos. La mayoría fue enterrado “para que el mundo pueda encontrar pruebas tangibles de los millones de seres humanos que han sido asesinados. En cuando a nosotros, hemos perdido toda esperanza de vivir la Liberación” (citado en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo, op. cit.*, p. 164). Pocos de estos testimonios han llegado hasta nosotros, porque al finalizar la guerra los campesinos polacos arrasaron el campo (y destruyeron los preciosos archivos), convencidos de que los judíos habían enterrado allí sus “tesoros”. Los que sí se recuperaron fueron compilados en los llamados *Rouleaux d'Auschwitz*.

¹⁴ Bajtin, M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982; Menguenau, D., *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 (1996).

¹⁵ La resistencia colectiva que se propone desde las imágenes es, además, la voluntad de crear una memoria alternativa a la de la formación discursiva (cfr. Foucault, M., *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1983) nazi: “Estalinismo y nazismo emprendieron justamente el proyecto de expropiar, de alienar la dimensión política de la subjetividad. (...) Así, el totalitarismo ha clausurado el libre acceso a la pluralidad de las memorias colectivas para procurar fundar una única completamente funcional al poder dominante” (Montesperelli, P., *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004 (2003) p. 55).

hablante es de por sí un contestatario” (Bajtín 1982, p. 258): Alex responde a la muerte absoluta de los nazis con la fuerza doblemente vital y tanática de la fotografía (Barthes 1989, p. 44): la imagen es resurrección, y esa resurrección obliga al enunciatario a generar un nuevo enunciado a partir de las imágenes. Así, el eslabonamiento de enunciados en el que se inscriben los textos de Alex es la constitución misma de la memoria, porque en estas condiciones “el testimonio ya no es tan sólo una ‘cuestión de vida o muerte’ para el propio testigo: es simplemente una cuestión de muerte para el testigo y de eventual supervivencia para su testimonio” (Didi-Huberman 2004, p. 161), gracias a la participación activa del *otro* que recibe y decodifica las imágenes.

Con estas cuestiones en mente, pasemos, ahora, a analizar en detalle cada una de las fotografías. En la n° 1, vemos que Alex se ha colocado detrás de la oscuridad protectora de la cámara de gas. Vaya paradoja: el fotógrafo, para preparar la cámara y tomar las imágenes tuvo que meterse dentro de la misma cámara de gas. Los bordes de la ventanilla que parecen enmarcar la foto son un deíctico contundente: el “aquí” desde el cual el “yo” hace la toma es un grito desde la muerte (la cámara de gas) hacia la vida (la resistencia polaca que recibirá el negativo y, más tarde, la humanidad que convertirá en memoria al Holocausto). Alex no tuvo posibilidades amplias para elegir alternativas estéticas para las fotografías, pero las marcas de enunciación que el texto-imagen ofrece revelan mucho más que el horror que transmite la incineración de los cuerpos: el eje, levemente oblicuo y la imagen movida de los presos del *Sonderkommando* y los cuerpos muestran a la vez el miedo, el peligro y la urgencia con que esta fotografía fue captada, sentimiento que, además, era parte constitutiva y cotidiana de la psiquis de los prisioneros.

La fotografía n° 2 es más clara y ligeramente más cercana (¿un esfuerzo sobrehumano por llevar a cabo la tarea de manera “profesional” y desafectada, con voluntad estrictamente ilustrativa? ¿Un momento de inconsciencia ante el peligro? ¿Una declaración de principios y resistencia, como la de un hombre libre que puede tomar fotografías libremente?), a la vez que la imagen de la incineración se ve surcada por un humo más abundante que en la n° 1. Aquí, esta humareda se convierte en objeto activo del discurso fotográfico, puesto que su

opacidad, al tiempo que oculta lo que hay detrás de él, nos permite inferir que la escena del infierno no termina en la imagen que Alex captura: ¿cuántos muertos más habrá detrás del humo?, ¿qué otras imágenes inimaginables pero reales, imposibles pero dolorosamente históricas oculta?

La tercera fotografía (“3”) no deja de recordarnos lo extremo de la instancia de enunciación (Filinich 1998, p. 39) en que las imágenes fueron obtenidas. En este caso, ya sin la “seguridad” de la cámara de gas, Alex capta, al aire libre y con SS a su alrededor, un grupo de mujeres desnudas a punto de ser gaseadas. Aquí no hay posibilidad de enfocar: la toma se hace, probablemente, mientras Alex va caminando. Esto explica la falta de ortogonalidad y lo borroso de la fotografía, aunque claramente se advierte la desnudez, el movimiento, el impúdico amontonamiento físico al que estas mujeres fueron sometidas. Aquí hay un deslizamiento interesante en el papel de Alex como sujeto de la enunciación. Si bien más arriba caracterizamos al “fotógrafo desconocido” como un sujeto necesariamente colectivo (aquel que tiene, en su voz, todas las voces del campo), en esta imagen particular se une a la cualidad colectiva un elemento individual. Estas mujeres que se ven a través de los árboles nunca podrán ser el “yo” que toma la fotografía: *ellas* irán a la cámara de gas y jamás podrán ser fotografiadas allí, porque *yo* jamás compartiré su muerte. Como señala Roland Barthes, esa fotografía muestra un inevitable “aplastamiento del Tiempo: esto ya ha muerto y esto va a morir” (Barthes 1989, p. 147), pero nadie podría dar cuenta de esa muerte particular. El sujeto del Holocausto es colectivo y por eso muy poderoso, pero al mismo tiempo es dolorosamente indiferente a la cuestión de la muerte individual tal como la plantea la modernidad¹⁶.

La imagen n° 4 muestra algunas ramas superiores de árboles. Es una foto “en la que no se ve nada”: el sol, de frente al fotógrafo, quema la imagen, pero permite que surja la pura enunciación que, con sorprendente capacidad de síntesis metafórica, nos permite conectarnos (de manera elusiva) con la experiencia más visceral de Auschwitz. En la foto 4 aparecen el miedo, el heroísmo, la resistencia, la desesperanza y la imposibilidad de la

¹⁶ Cfr. Bettelheim, B., “Comportamiento del individuo y de la masa en situaciones límite”, en *Sobrevivir*, op. cit.; Ariès, P., *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1999 (1977).

salvación: hay un pesimismo notable en la visión del sol que tapa y anula la imagen (y no hay nada que el hombre pueda hacer para tapar el sol).

Nos eluden las razones por las que la riqueza del testimonio de las cuatro fotografías del *Sonderkommando* ha sido cercenada por los retoques¹⁷. Sin embargo, el falseamiento producido sobre las imágenes, a pesar de tener como objetivo aparente intentar asignar a las fotografías una función más claramente explicativa, genera un aberrante efecto de traición moral al mandamiento que los prisioneros habían formulado de guardar y difundir la memoria, de llegar “más lejos” a través de las tomas.

En primer lugar, se han descartado dos imágenes. La foto 1, que muestra “lo mismo” que la nº 2 pero con peor “calidad”, ha sido resumida en la imagen 2’, que además presenta otro tipo de intervención, a la que nos referiremos enseguida. La fotografía 4 también ha sido dejada de lado: en ella, simplemente, “no se ve nada”¹⁸.

La importancia de la síntesis explicativa hace que se priorice lo captable fácilmente y en la medida justa: que no se “sobrediga” (dos fotos “iguales”), pero que tampoco deje de decirse *algo* (foto 4). Esta misma directiva parece guiar el trabajo realizado sobre las fotos 2’ y 3’, que busca borrar toda la instancia de la enunciación que daba un matiz verídico a las imágenes. En primer lugar, se ha borrado todo espacio “negro” que enmarcaba las

¹⁷ Ésta es una cuestión que investigamos en el presente. Varias hipótesis se juegan a la hora de intentar explicar por qué se decidió eliminar el marco de enunciación original de las imágenes. Desde una simple voluntad de “embellecimiento” de la fotografía, heredera de toda la tradición del retoque en el arte fotográfico que comienza con los trabajos de Isenring en 1839 (cfr. Gubern, R., *Mensajes icónicos...*, *op. cit.*) hasta la hipótesis de violencia intrínseca de la foto que “cada vez llena a la fuerza la vista, porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (Barthes, R., *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 141), por lo cual el retoque sería una vía de escape para la angustia insoportable que las imágenes de Alex provocan (el falseamiento haría las fotos más “potables” para el gran público), las explicaciones sobre las modificaciones sobre la serie original son complejas y aún no agotadas. Si seguimos la tesis de la necesidad de mostrar Auschwitz de manera más “civilizada” (cfr., entre otros, Williams, R., *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000), podría pensarse que el retoque se hace indispensable para lograr la comunicación entre las imágenes y receptores con competencias comunicacionales insuficientes para decodificar el mensaje de las fotografías originales (cfr. Kerbrat Orecchioni, C., *La enunciación*, Buenos Aires, Hachette, 1986).

¹⁸ Es interesante otra cuestión respecto de esta fotografía: el sol fulminante que domina la imagen se contradice con las representaciones convencionales (en particular las cinematográficas) sobre la vida en los campos de concentración, puesto que en éstas ganan los cielos plomizos, la niebla, la lluvia y el clima frío. Parece imposible imaginar un *verano* en Auschwitz.

fotografías originales (la cámara de gas y el bosque que “protegían” al “fotógrafo desconocido”) y se ha buscado ortogonalizar los ejes para facilitar la mirada. El peligro y el terror que transmitía la serie original se trastoca en la asepsia de la cuasi-pose. Es imposible recuperar en 2' y en 3' la urgencia y desesperación de la situación del *Sonderkommando* de Auschwitz, puesto que la imagen sugiere que Alex tomó la fotografía al aire libre. Es importante advertir que la anulación de las marcas del sujeto de la enunciación en el retoque modifica dramáticamente la posición del objeto fotografiado. Como afirma Barthes, “cuando me siento observado por el objetivo todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes 1989, p. 37). Así, la aparente transparencia del objeto de la serie retocada (frente a la opacidad de la original), anula, paradójicamente, cualquier pretensión de veracidad de la fotografía. Cuando hay pose, el *yo* está escindido de mi imagen, por lo que el intento de encontrar una secuencia explicativa real en 2' y 3' es una empresa destinada al fracaso. Más aún, si se observa el detalle del retoque en 3', vemos que el falseamiento trasvasa la voluntad informativa para generar una pretensión estética que es fríamente inmoral por lo frívola (se levantaron los pechos caídos y se inventaron rostros).

Debemos, en este punto, dejar algo en claro: la modificación de la enunciación de las fotografías originales no *anula* el carácter dialógico de la serie retocada, pero el cambio en el mensaje es imposible de remontar. Las fotos 2' y 3' no impiden *ver* el horror, pero las preguntas que éste despierta son de otra índole. 2' y 3', con su falta de marco de situación de enunciación, pueden generarnos preguntas como cuánta gente era incinerada o gaseada en Auschwitz, pero nunca nos invitarán a pensar qué sintió aquel que tomó la fotografía (es decir, una persona que era como cualquiera de nosotros) o cómo la obtuvo, porque la materialidad de 2' y 3' muestran una transparencia directa entre sujeto que fotografía y objeto que es fotografiado. No hay obstáculos que generen distancia real entre ellos, las fotografías remiten a una “normalidad” en la situación que sólo puede ser superada por un ojo muy entrenado en la decodificación de imágenes. La serie original, por las “imperfecciones” y dificultades que impone a la mirada, activa inmediatamente el esfuerzo del que percibe para intentar interpretarlas, mientras que la serie retocada exige una mirada

“a contrapelo”, mucho más forzada que en el caso de las originales, para constituirse en documento de fuerza vital análoga a las originales.

Por otra parte, al eliminar las marcas del sujeto de la enunciación, la segunda serie pierde mucho de su capacidad de transmisión emocional (en términos warburgianos). La serie original nos permite un lazo humano con Alex (y, puesto que el Holocausto escapa a la comprensión racional, el contacto visceral es lo más cercano a la verdad que podemos aspirar), mientras que la retocada apunta a un estudio asociado más a la historia *événementelle*.

Así, como ya indicamos, la cualidad dialógica de las imágenes no se anula, pero se transforma negativamente, ya que al manipular la enunciación se modifica la organización interna del lenguaje de estas fotografías de manera tal que la comunicación, en cierta forma, se ve reificada por la transparencia que se pretende por parte del objeto (después de ver la serie retocada, *no hay nada más que decir*).

Por supuesto, es un error epistemológico intentar ver *todo* Auschwitz en las fotografías de Alex, ya que ese horror es irreal en términos de la lógica que estructura nuestra capacidad de comprender¹⁹. Sin embargo, el infierno es a la vez irreal e inolvidable (no se *puede* olvidar lo que vemos, no se *debe* olvidar) a partir de los múltiples testimonios, necesariamente fragmentarios, de los sobrevivientes y los contemporáneos. Como señala Hannah Arendt, “A falta de verdad [sobre el Holocausto] encontraremos, sin embargo, *instantes de verdad*, y esos instantes son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden en este caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas, y en su brevedad revelan de qué se trata”²⁰. Y, siguiendo a Barthes, “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”²¹.

¹⁹ “Existe una gran tentación de desembarazarse de lo intrínsecamente increíble por medio de racionalizaciones liberales. En cada uno de nosotros acecha un liberal que nos halaga con la voz del sentido común” (Arendt, H., *Los orígenes del totalitarismo*, vol. 3, Alianza, Madrid, 1987 (1951), p. 655).

²⁰ Citado en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, op. cit. p. 57.

²¹ Barthes, R., *La cámara lúcida*, op. cit., pp. 28-9. En este sentido, las fotografías reproducen un hecho puntual del verano de 1944, pero, al mismo tiempo, se inscriben en un movimiento de resistencia que apunta al futuro. Como escribe Didi-Huberman, “(...) he mirado estas imágenes como *imágenes hechos*, es decir, a la

Estos límites que impone la imagen (fragmentación y unicidad del testimonio) no significan un límite para la difusión y la aprehensión de la memoria del Holocausto; más bien al contrario: la imposibilidad de ver la totalidad en la captación perceptiva “moviliza al sujeto y le hace desplegar estrategias diversas de captación” (Filinich 1998, p. 74). De esta manera, la opacidad que impone la enunciación de la serie original de fotografías obliga al receptor a ser explícitamente activo a la hora de construir memoria, mientras que el efecto de “sutura” que alcanzan las imágenes retocadas apunta más bien a la pasividad del observador. Hay que insistir en que el retoque no significa solamente “facilitar” la visión para el público poco entrenado en la percepción; por el contrario, esas decisiones estéticas conllevan posturas morales y políticas a la hora de elegir qué y cómo recordar²². Primo Levi lo expresa claramente cuando afirma:

Quizá no se pueda comprender todo lo que ocurrió, o quizá *no se deba* comprender, porque comprender casi es justificar. Me explico: ‘comprender’ una proposición o un comportamiento humano significa (incluso etimológicamente) contenerlo, contener al autor, ponerse en su lugar, identificarse con él. (...) No podemos comprenderlo; pero podemos y debemos comprender dónde nace [el odio nazi] y estar en guardia. Si comprender es imposible, conocer es necesario, porque lo sucedido puede volver a suceder, las conciencias pueden ser seducidas y obnubiladas de nuevo: las nuestras también (Levi 1988, p. 208).

En este sentido, una imagen “explicativa” y “transparente” implica la pretensión de comprender en términos racionales: *todo* está expresado en las fotografías, por lo que no

vez como una tentativa de representación visual llevada a cabo por los miembros de los *Sonderkommando* respecto de su experiencia en ese mundo infernal en el que se saben condenados, y como un gesto concreto, político, el acto de tomar clandestinamente, desde el interior del campo, cuatro fotografías del exterminio para transmitir las al exterior a través de la Resistencia Polaca. Desde esta perspectiva, los clisés de agosto de 1944 son a la vez *imágenes* de la Shoah en acto –aun cuando sean extremadamente parciales, como lo son en general las imágenes- y un *hecho* de resistencia histórica que tiene la imagen como envite” (*Imágenes pese a todo, op. cit.*, p. 114).

²² En este sentido, las imágenes son parte de formaciones ideológicas particulares (véase Pêcheux, M., *Análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos, 1980).

existen preguntas que puedan quedar sin respuesta. No obstante, como indica H. Arendt, “no existen paralelos para la vida en los campos de concentración. Su horror nunca puede ser abarcado completamente [...] por la simple razón de que permanecen al margen de la vida y la muerte” (Arendt 1987, p. 660). En este sentido, uno de los valores de la serie original de fotografías es que contiene, en su materialidad, la pregunta sin respuesta, porque la enunciación nunca puede ser captada más que como simulacro (Filinich 1998, p. 24), pero, al mismo tiempo, transmite ese instante de verdad inextricablemente humano, que nos permite conectarnos con la voz que expresa Alex desde un espacio visceral (y no racional) de conocimiento.

Si estos instantes (inextensos e inasibles) de verdad son la verdadera patria del hombre en tanto son el espacio de real libertad de la humanidad²³, entonces las fotografías de Alex son el medio honesto para aproximarnos al horror de Auschwitz. Los cuatro instantes arrancados al infierno nos obligan a pensar y sentir activamente para descifrar el pasado y crear memoria para el futuro. Son un “punto de *contacto* posible, con ayuda del medio fotográfico, entre la *imagen* y lo *real* de Birkenau en agosto de 1944” (Didi-Huberman 2004, p. 116). Como afirma Didi-Huberman, “para saber hay que imaginarse (...) Para recordar hay que imaginar” (*op. cit.*, p. 17 y ss.). La imaginación, estimulada por lo inasible de la enunciación, es la clave de la memoria, y las fotos de Alex son invitación directa a la imaginación²⁴, una potencialidad y una acción que, más allá de competencias y diferencias, liga a la humanidad en su capacidad de creación triunfante sobre ese infierno irreal, pero inolvidable.

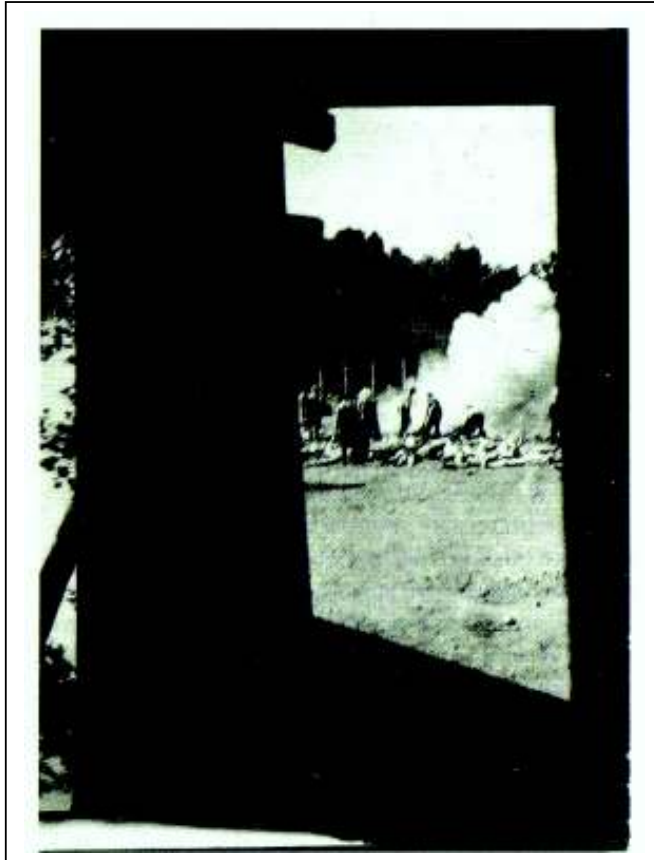
²³ Véase Agamben, G. (retomando a W. Benjamin), “Tiempo e historia”, en *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001 (1978).

²⁴ “Hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad, de su dinámica” (Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, *op. cit.*, p. 170).

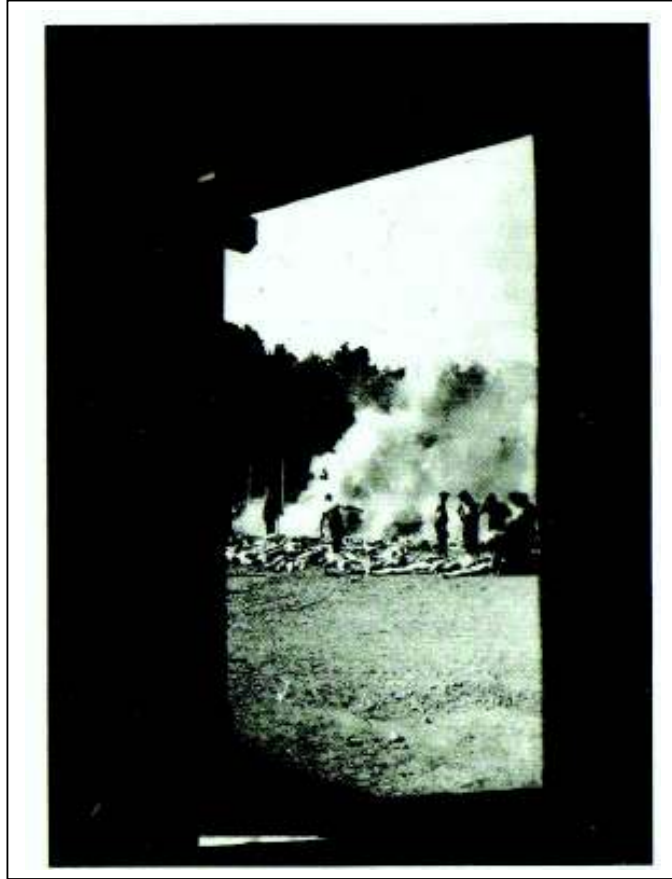
ANEXO: LAS FOTOGRAFÍAS DEL SONDERKOMMANDO DE AUSCHWITZ

(Según se aparecen en Didi-Huberman 2004)

Serie original de fotografías.



Fotografía 1



Fotografía 2

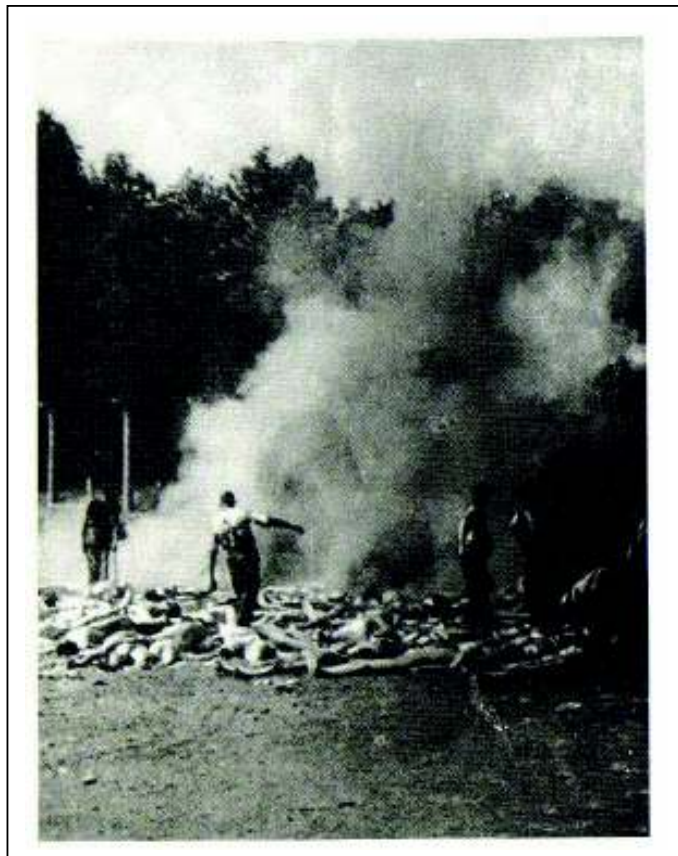


Fotografía 3

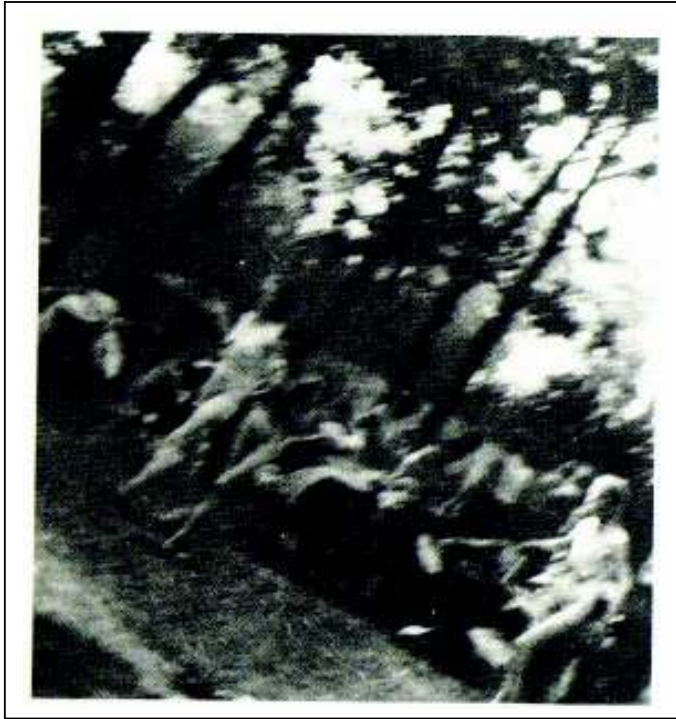


Fotografía 4

Serie retocada de fotografías.

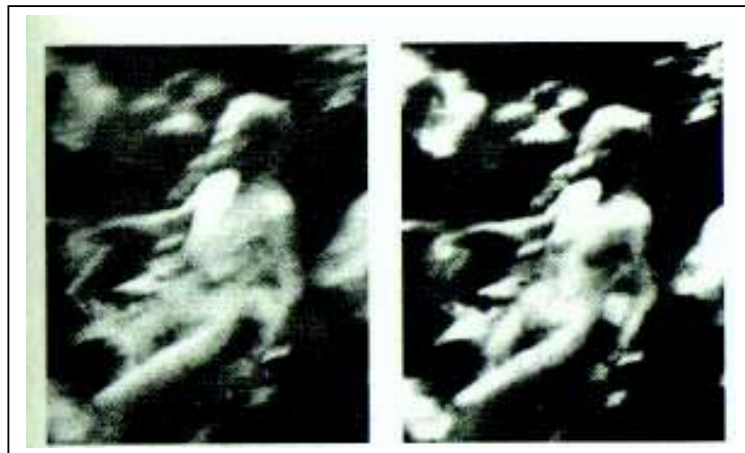


Fotografía 2'



Fotografía 3'

**Detalle del retoque en
Fotografía 3'**



Bibliografía

- Adam, J. M. (1992), *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan.
- Adam, J. M. (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, París, Nathan.
- Agamben, G. (2001, orig. 1978), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2000, orig. 1999), *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos.
- Ainsztein, R. (1974), *Jewish Resistance in Nazi-occupied Eastern Europe*, Londres, Paul Elek.
- Arendt, H. (1987, orig. 1951), *Los orígenes del totalitarismo*, vol. 3, Madrid, Alianza.
- Ariès, P. (1999, orig. 1977), *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus.
- Bajtin, M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Barthes, R. (1989, orig. 1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- Bettelheim, B. (1981, orig. 1952), *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Barcelona, Crítica.
- Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Filinich, M. I. (1998), *Enunciación*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Foucault, M. (1983), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Gubern, R. (1988, orig. 1974), *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- Kerbrat Orecchioni, C. (1986), *La enunciación*, Buenos Aires, Hachette.
- Levi, P. (1988, orig. 1958), *Si esto es un hombre*, Buenos Aires, Milá.
- Menguenau, D. (2003, orig. 1996), *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- Michman, D. *et al.* (1987), *El Holocausto. Un estudio histórico*, Universidad Abierta de Israel, Ramat Aviv.
- Montesperelli, P. (2004, orig. 2003), *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pêcheux, M. (1980), *Análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.
- Poliakov, L. (1965, orig. 1964), *Auschwitz. Documentos y testimonios del genocidio nazi*, Barcelona, Ediciones de Occidente.
- Steiner, J. F. (1969, orig. 1967), *Treblinka*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Williams, R. (2000), *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión.