

**¿PUEDE LA FOTOGRAFÍA MOSTRAR LO INIMAGINABLE? EL  
DEBATE EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DE LA SHOAH**  
**CAN THE PHOTOGRAPHY SHOW THE UNIMAGINABLE? THE  
DEBATE ON THE REPRESENTATION OF THE SHOAH**

**Ainara Miguel Sáez de Urabain**

Universidad del País Vasco UPV/EHU, España  
[ainara.miguel@ehu.es](mailto:ainara.miguel@ehu.es)

**Resumen:**

Durante años, las imágenes fotográficas de la guerra y el horror han sido acusadas de los peores pecados: de ser incapaces de representar el dolor; de provocar una fascinación fetichista y *voyeur*; de simplificar el sufrimiento, de volverlo hermoso, de perpetuarlo; de prolongar la vergüenza de las víctimas, de explotarlas; de herir la sensibilidad de los espectadores, de anestesiarnos, etc.

Este trabajo sale en su defensa, para lo que propone profundizar en el debate en torno a la representación del Holocausto y la legitimidad de mostrar lo inimaginable que comenzó Theodor Adorno, avivaron Georges Didi-Huberman, Gerard Wajcman y Claude Lanzmann, y perpetuaron muchos otros.

**Palabras clave:**

Fotografía; representación; Holocausto; *Shoah*; Miller; Bourke-White.

**Keywords:**

Photography; representation; Holocaust; *Shoah*; Miller; Bourke-White.

**Abstract:**

For years, the photographic images of war and horror have been accused of the worst sins: of being unable to represent the pain; of causing a fetishistic and voyeuristic fascination; of simplifying the suffering, of making it beautiful, of perpetuating it; of prolonging the embarrassment of the victims, of exploiting them; of hurting the sensibility of their viewers, of anesthetizing them, etc.

This work comes to their defense, for which it proposes further debate on the representation of the Holocaust and the legitimacy of showing the unimaginable started by Theodor Adorno, fueled by Georges Didi-Huberman, Gerard Wajcman and Claude Lanzmann, and perpetuated by many other.

“¿Puede ser que la realidad no sea sino el dolor y  
que la representación haya nacido de ahí?”  
Friedrich Nietzsche

## 1. Introducción: la violencia, el horror

La violencia, el horror han sido representados en las artes visuales y audiovisuales desde mucho antes de Goya hasta después de Tarantino. Quién no ha visto *La decapitación de San Juan Bautista* de Caravaggio, *Las grandes miserias de la guerra* de Jacques Callot, *Los desastres de la guerra* de Goya, *El fusilamiento de Maximiliano* de Édouard Manet, el *Guernica* de Picasso; las fotografías de Timothy O’Sullivan, Robert Capa, James Nachtwey, Brassai, Weegee, Diane Arbus o Sebastião Salgado; las películas de Serguéi Eisenstein, D.W. Griffith, Stanley Kubrick, Robert Aldrich, Pier Paolo Pasolini, Quentin Tarantino, Robert Rodríguez, Michael Haneke...

Si uno piensa en el modo en que la pintura, la fotografía y el cine han mostrado la violencia y el horror a lo largo de la historia reciente, no puede menos que concluir, como Susan Sontag (2003: 105), que el mundo está saturado no, hipersaturado de imágenes atroces. Y si bien es cierto que, a veces, la atrocidad no está en aquello que se mira sino en la forma en que lo miró el autor o, incluso, en el pensamiento del espectador -como si la violencia residiera en el modo de ver-, otras muchas veces el tema es tan violento, tan espeluznante que sigue siéndolo, se aborde como se aborde. Y eso es, precisamente, lo que sucede con las imágenes fotográficas que ocupan este trabajo, las imágenes de la *Shoah*.

Porque hay violencias y violencias, horrores y horrores. La violencia, un concepto tan complejo como resbaladizo, puede ejercerse contra personas – contra los cuerpos dóciles de los que habla Michel Foucault– o contra colectivos; puede ser física o, como explica Pierre Bourdieu, simbólica; puede estar controlada o descontrolada –Norbert Elias–; puede ser legítima – crimen y castigo– o ilegítima... Y el Holocausto fue fruto de la peor violencia: una violencia contra un enorme colectivo de personas, un genocidio, una masacre tanto física como simbólica, institucionalmente planeada,

controlada y financiada, e intolerablemente ilegítima. Por eso, quizá, el horror que provoca es absoluto.

Por eso y porque, durante muchos años, la violencia que acabó con las vidas de seis millones de judíos fue y ha sido vista como una violencia gore, como una violencia pura, vacía, sin objetivos ni centro, como el epítome de la violencia por la violencia, de la violencia no como medio sino como fin en sí misma. Una violencia sin sentido, mucho más insoportable que aquella que sí parece tenerlo, como la desatada en las guerras o en la conquista de nuevos territorios.

No hay que olvidar, sin embargo, que los nazis sí tenían un fin –un “Nuevo Orden” libre de personas que consideraban inferiores- y también un plan para llevarlo a cabo -la destrucción total de los judíos europeos-. No hay que olvidar tampoco que los nazis no eran monstruos, al menos no en el sentido literal de la palabra. Eran hombres; hombres y mujeres como nosotros y como los que fueron aniquilados ni tan lejos de nosotros ni hace tanto tiempo.

La distancia física que nos separa de los horrores del Holocausto no es tan grande: setenta años, dos mil kilómetros. Tampoco la distancia social, al fin y al cabo, también nosotros somos parte de la civilización occidental y vivimos en una sociedad moderna, culta, racional. Lo que sucede es que, consciente o inconscientemente, hemos manipulado esa distancia para sentirnos a salvo. Así, la *Shoah* es para nosotros algo lejano, ajeno, un problema judío, una violencia impensable, inimaginable, una violencia sin sentido, un horror irrepresentable sobre todo porque da mucho miedo. Lo explica el sociólogo Zygmunt Bauman:

El terror no expresado sobre el Holocausto que impregna nuestra memoria colectiva, relacionado con el deseo abrumador de no mirar el recuerdo de frente, es la sospecha corrosiva de que el Holocausto pudo haber sido algo más que una aberración, algo más que una desviación de la senda del progreso, algo más que un tumor canceroso en el cuerpo saludable de la sociedad civilizada; que, en resumen, el Holocausto no fue la antítesis de la civilización moderna y de todo lo que ésta representa o, al menos, eso es lo que queremos

creer. Sospechamos, aunque nos neguemos a admitirlo, que el Holocausto podría haber descubierto un rostro oculto de la sociedad moderna, un rostro distinto del que ya conocemos y admiramos. Y que los dos coexisten con toda comodidad unidos al mismo cuerpo. Lo que acaso nos da más miedo es que ninguno de los dos puede vivir sin el otro, que están unidos como las dos caras de una moneda (Bauman, 1989, p. 9).

Lo de la violencia ajena, sin sentido, no es pues más que una mentira piadosa tantas veces contada que resulta muy fácil de creer. Para los nazis aquel horror tenía sentido; para muchos, muchísimos judíos dar sentido al horror, al trauma vivido, fue el único modo de sobrevivir<sup>1</sup>. Para nosotros, mirar, ver las fotografías del Holocausto podría ser una forma, una de tantas, de no seguir tan peligrosamente ciegos.

De ahí el propósito de este trabajo: profundizar en el debate en torno a la representación del Holocausto y la legitimidad de mostrar lo inimaginable que comenzó Theodor Adorno, avivaron Georges Didi-Huberman, Gerard Wajcman y Claude Lanzmann, y perpetuaron muchos otros.

## **2. Marco teórico: la irrepresentabilidad del holocausto**

Todo empezó con una frase sacada de contexto que el filósofo alemán Theodor Adorno escribió en el ensayo “Cultural Criticism and Society”, escrito en 1949 y reimpresso años después en *Prisms*: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno, 1983, p. 34)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta es la conclusión que se desprende de la lectura del libro de Victor Frankl, *El hombre en busca de sentido*.

<sup>2</sup> La frase ha sido muy utilizada, pero raramente aparece en su contexto y más raramente aún correctamente citada. De ahí que reproduzca aquí el párrafo completo al que pertenece, en la traducción inglesa de Samuel y Shierry Weber: “The more total society becomes, the greater the reification of the mind and the more paradoxical its effort to escape reification on its own. Even the most extreme consciousness of doom threatens to degenerate into idle chatter. Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely. Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation”.

La oración es tan rotunda, tan sugerente, como difícil el pasaje que la acompaña, pero de la lectura del ensayo completo se desprende una importante matización: escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie porque sirve para perpetuar la misma cultura bárbara capaz de producir Auschwitz; escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie porque vuelve la crítica fundamental de esa cultura literalmente impensable. Porque para el filósofo Adorno Auschwitz es un producto de nuestra cultura, igual que para el sociólogo Bauman, años después, Auschwitz será el producto de nuestra sociedad:

El Holocausto sí fue una *tragedia judía*. (...) Pero, a pesar de ello, el Holocausto no fue simplemente un *problema judío* ni fue un episodio sólo de la historia judía. *El Holocausto se gestó y se puso en práctica en nuestra sociedad moderna y racional, en una fase avanzada de nuestra civilización y en un momento álgido de nuestra cultura y, por esta razón, es un problema de esa sociedad, de esa civilización y de esa cultura* (Bauman, 1989, p. XIII).

Ambos llegan, por diferentes caminos, a un destino parecido. Para Adorno, el exterminio de millones de personas merecería también, si no la destrucción, sí el olvido de la cultura a la que pertenecieron, puesto que ese mismo exterminio ha vuelto impensable la crítica de esa cultura. Para Bauman, es precisamente el exterminio de millones de personas en el seno de la sociedad moderna lo que hace imprescindible la crítica de esta sociedad.

Pero quizá no haga falta pasar por la no perpetuación de una cultura para criticarla. Quizá puedan criticarse la cultura, la sociedad, desde dentro. El mismo Adorno llegó a considerar una exageración la idea de dejar de escribir poemas y diecisiete años después, en *Negative Dialectics*, una obra tardía publicada en 1966, escribió: “El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a expresarse como un hombre torturado a gritar; por lo que puede haber sido un error decir que después de Auschwitz no se podría escribir poemas nunca más” (Adorno, 1973, p. 362)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Traducción propia de la traducción al inglés de E. B. Ashton: “Perennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems”.

Así que después de Auschwitz ha habido mucha poesía, mucho arte cuyo objetivo es, precisamente, dar a conocer, mostrar el Holocausto en todo su horror. Ahí están, por ejemplo, la extraordinaria trilogía literaria de Primo Levi -*Si esto es un hombre, La tregua y Los hundidos y los salvados*- y la arrebatadora película de Claude Lanzmann, *Shoah*. Y, cómo no, las imágenes de Lee Miller, Margaret Bourke-White y otros fotógrafos que asistieron a la liberación de los campos de concentración.

*Shoah* es quizá, como escribió Marcel Ophüls, la película más importante sobre el Holocausto jamás realizada. Un film clave, que llevó a Lanzmann a recorrer catorce países durante once años y acabar montando una película de más de nueve horas de duración; una obra de arte cuyo objetivo era, en palabras de su autor, comunicar a la audiencia algo de la degradación y el horror experimentado por millones de inocentes.

Arrancamos con la película de Lanzmann porque fue este autor quien, tras hacer una inusual apuesta estética, llevó el debate sobre la representabilidad del Holocausto a su punto más álgido. Y es que Lanzmann, al contrario que Adorno, no reniega del arte pero sí de los fragmentos de películas de archivo y de las fotografías históricas de la *Shoah*, que no aparecen en su película.

La sonora ausencia de imágenes de la *Shoah* en una larguísima película sobre, precisamente, la *Shoah*, contribuyó a extender entre los expertos la idea de que estas imágenes, más que ayudar a entender, lo que hacían era provocar un abismo ético. Para el director, y para muchos de sus seguidores - Gérard Wajcman, Élisabeth Pagnoux-, esas imágenes sólo pueden funcionar como velo o escudo, incitando un falso sentido de conocimiento, a la vez que protegen al espectador del verdadero horror. Otros críticos, como Georges Didi-Huberman, se sitúan en el polo opuesto y, apoyándose en los escritos de Hannah Arendt o Walter Benjamin, insisten en defender las imágenes, “pese a todo”.

En *Imágenes pese a todo* (Didi-Huberman, 2003), el profesor francés ofrece una atenta lectura de cuatro fotografías que miembros del *Sonderkommando*

tomaron en Auschwitz en agosto de 1944 y, al tiempo, va desmontando una a una las tesis de Lanzmann y sus discípulos.

La primera, que el Holocausto es inimaginable y, por tanto, irrepresentable e incomunicable. “El Holocausto es único porque creó un círculo de llamas a su alrededor, un límite que no puede cruzarse puesto que el horror en grado absoluto no puede ser comunicado” (Liebman, 2007, p. 54), argumenta Lanzmann, y para él, el único modo de comunicar lo incomunicable, el único modo de representar lo inimaginable, supone resistirse a utilizar las fotografías de los campos de la muerte. Ningún problema, si no fuera porque lo que en principio no eran más que las opciones formales de un director cinematográfico, perfectamente válidas, por otra parte, sirvieron de coartada a todo un discurso sobre la representabilidad del Holocausto basado en mentiras o medias verdades.

Pero ¿cómo va a ser Auschwitz inimaginable?, ¿cómo va a ser impensable si fue pensado?, ¿cómo va a ser indecible e irrepresentable si ha sido dicho, contado y representado mil veces? Para Didi-Huberman el horror puede y debe imaginarse y las fotografías, de hecho, ayudan. El autor insiste en que los esfuerzos de los prisioneros por arrebatarse esas fotos a la desgarradora realidad nos obligan a mirar y a imaginar Auschwitz por nosotros mismos. En sus palabras, las cuatro fotos son cuatro refutaciones arrebatadas a un mundo que los nazis querían silenciar y oscurecer, dejándolo sin palabras ni imágenes. Son, además, pre-narrativas, formadas antes de que las ideas sobre lo que significaban los campos pudieran formarse siquiera. Porque las imágenes ofrecen la posibilidad de imaginar lo inimaginable y aciertan donde las palabras fallan:

Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos-el lenguaje y la imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación. La ‘verdad’ de Auschwitz, si es que esta expresión tiene algún sentido, no es ni más ni menos *inimaginable* que indecible. Si el horror de los campos desafía

la imaginación, icuán necesaria nos será, por lo tanto, *cada imagen* arrebatada a tal experiencia! (Didi-Huberman, 2003, p. 49).

Pero “pese a todo”, hay críticos que siguen prefiriendo cerrar los ojos a esta realidad. El psicoanalista francés Gérard Wajcman, por ejemplo, sigue convencido de que la *Shoah* es algo “sin rastros visibles e inimaginable” (Wajcman, 1998, p. 23), el “objeto invisible e impensable por excelencia” (ib., p. 236), la “producción de algo Irrepresentable” (ib., p. 239), etc. Incluso se atreve a decir que “la *Shoah* existió y permanece sin imagen” (ib., p. 21).

Esta es la segunda tesis que Didi-Huberman se apresura a dismantelar, sin demasiada dificultad, por cierto, puesto que en el mismo Auschwitz funcionaron dos laboratorios de fotografía y, a pesar de que al acercarse el final de la guerra los nazis trataron de destruir el mayor número posible de fotografías, los prisioneros hicieron lo posible por salvarlas, de modo que hoy en día quedan alrededor de cuarenta mil imágenes de Auschwitz.

Los nazis, además, mantenían en cada campo de concentración y exterminio, bien resguardados de la mirada pública, archivos fotográficos como los de Auschwitz. Es famosa la historia de Francesc Boix, un republicano barcelonés cautivo y destinado a los laboratorios de fotografía de las SS en Mauthausen que consiguió escapar del campo con dos mil negativos que después, en los juicios de Núremberg, sirvieron para condenar a varios jefes del Tercer Reich.

Aparte de los archivos ocultos, estaban las fotos de propaganda nazi como las de los miembros de la Propaganda-Kompanie 689 Albert Cusian y Erhard Josef Knoblock, destinadas a hacer creer al mundo que los prisioneros de los campos vivían protegidos y ocupados en trabajos productivos. Estas imágenes se publicaban en las páginas de *Signal*, una revista de propaganda nazi editada en más de veinte idiomas.

Otro grupo de fotografías también producidas institucionalmente pero desde el otro lado fueron las que tomaron los aliados al final de la guerra. A medida que los campos fueron liberados, fotógrafos militares y reporteros de prensa, americanos y británicos sobre todo, fueron tomando más y más fotografías.



Sólo el ejército americano realizó más de un millón de instantáneas. Aún hoy seguimos recordando las de Margaret Bourke-White, Lee Miller o George Rodger, el británico que después de retratar la liberación de Berger-Belsen prometió no cubrir una guerra nunca más.

Bourke-White entró en Buchenwald en marzo de 1945, con el Tercer Ejército del general George Patton. Sus fotografías aparecieron publicadas en la revista *Life* y, posteriormente, en 1946, en su propio libro sobre la liberación de Alemania, el devastador *Dear Fatherland, Rest Quietly. A Report on the Collapse of Hitler's Thousand Years*.

Miller, por su parte, viajó con las 42 y 45 Divisiones de Infantería americanas durante la liberación de Francia y Alemania; estuvo en Saint Malo, París, Buchenwald, Dachau... todos esos lugares donde la guerra hizo estragos. Sus reportajes, imágenes y textos publicados en las ediciones británica y americana de la revista *Vogue* junto a fotografías de moda, anuncios de maquillaje e imágenes de las casas de los ricos y famosos, fueron reunidos por su hijo, Antony Penrose, en un libro titulado *Lee Miller's War* y publicado en 2005.

Será a algunas de las imágenes fotográficas de estas dos autoras a las que aplicaremos el análisis textual para validar nuestras hipótesis (nos aferraremos al texto, a las imágenes, y a su trasfondo cultural y artístico), pero todavía hay más... como las fotografías, más personales, tomadas en el interior de los guetos tanto por soldados alemanes como por quienes malvivían en ellos. Ahí están las enigmáticas imágenes que el soldado alemán Heinz Jöst hizo en el gueto de Varsovia el día de su cumpleaños y que no vieron la luz hasta 1983; las de otro soldado alemán, Joe J. Heydecker, tomadas en el mismo gueto entre febrero de 1941 y noviembre de 1944 y publicadas en 1981. Y también las fotos que el judío Mendel Grossman se atrevió a hacer en el gueto de Lodz, donde vivía cautivo.

Está claro, pues, que la *Shoah* ni es algo “sin rastros visibles”, ni “permanece sin imagen”. Pero tampoco hay que caer en la tentación de entender las palabras de Wajcman y Lanzmann de forma literal. A pesar de sus frases tan

rotundas, ellos saben que sí hay imágenes, millones de imágenes, de la *Shoah*. Si deciden evitarlas es porque, a su juicio, son sospechosas e inadecuadas; no valen nada. En su opinión, la mayoría son fotos institucionales realizadas por los nazis o por los aliados, y estas últimas, como las de Bourke-White, Miller y Rodger, fueron tomadas cuando todo había acabado, por lo que sólo pueden retratar algunos de los resultados de la brutalidad nazi, pero jamás la brutalidad en sí.

No entienden su valor y acusan a las imágenes de dos terribles pecados: el primero, el de provocar una fascinación fetichista y *voyeur*. Sostiene Wajcman que la pasión de Didi-Huberman por la imagen, su fe en ella, es “íntimamente cristiana”, pero es él quien recuerda a san Bernardo, el místico del siglo XII que, al condenar los monstruos esculpidos en las columnas o en los capiteles de las iglesias románicas –representaciones que consideraba moralmente reprobables–, no daba sino muestra de sucumbir a su fascinación (Eco, 2004, p. 12). El segundo, el de la simplificación. Según estos críticos las fotografías del Holocausto tienen el inconveniente, de ser “imágenes sin imaginación” (Liebman, 2007, p. 76), imágenes inexactas que, con intención o sin ella, transforman la masacre de los judíos en algo mucho menos trascendental y mucho más comprensible de lo que fue.

Y hay un tercer pecado que, aunque ni Lanzmann ni Wajcman mencionan, es preciso traer aquí: el de la estetización. Ese que condena a la fotografía por estilizar, por estetizar el sufrimiento humano, por distraer la atención del horror mostrado y centrarla en la calidad de la imagen. Como si la belleza formal de una imagen ofreciera un placer que oscureciera el significado del dolor mostrado; como si la belleza formal de una fotografía impidiera el compromiso crítico del espectador. Si así fuera bastaría, como sugiere Frank Möller (2009), con hacer malas fotografías; fotografías desenfocadas, por ejemplo, que aumentarían la empatía del espectador. Pero claro, estas malas fotos del dolor de los demás tendrían también que enfrentarse con la imposibilidad de representar el dolor en imágenes. Pero, si no puede representarse en imágenes, ¿puede representarse en palabras?, ¿porqué Lanzmann sí y Miller o Bourke-White no? Volveremos sobre este asunto.

Por el momento, interesa resaltar que ninguna de estas tres acusaciones es nueva. La primera, la de esa ambivalencia que provoca rechazo a la vez que fascinación, se remonta a un pasaje del libro cuarto de *La República*, en el que el Sócrates de Platón cuenta una historia que oyó sobre un tal Leoncio:

Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido por su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: “¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!” (Platón cit. por Sontag, 2003)

Y las otras dos, aparecen ya ampliamente desarrolladas en una tesis de 1978 escrita por la antropóloga Rochelle Kolodny. Kolodny, que concebía la fotografía como un medio profundamente cultural –veía al fotógrafo como alguien que transformaba la realidad en arte, en fenómeno estético, y se declaraba a favor de una actitud crítica ante los procesos de creación e interpretación fotográficos– propuso tres modelos, tres marcos culturales y estéticos, que corresponderían a las tres formas en que se ha interpretado el medio fotográfico desde los tiempos de su invención:

El primero, el marco romántico, es el más ingenuo de todos. Supone que la fotografía es capaz de revelar el invisible mundo de esencias que yace entre la superficie y la realidad observable; una especie de superrealismo que revela la esencia vital de las cosas.

Cuando el pensamiento postdarwiniano, cuenta Kolodny, obsesionado con el deseo de conocer los orígenes de la humanidad, llevó a los europeos a otros continentes con la esperanza de hallar los secretos del hombre en estado “puro”, éstos creyeron tener en la cámara un compañero fiel. Aquellos primeros exploradores no sospecharon siquiera que fotografiando las nuevas culturas lo único que hacían era observar el mundo a través de un espejo que incansablemente está reflejándose a sí mismo.

La creencia en la habilidad de la cámara para revelar la “esencia” de las cosas no es sino un reflejo del deseo de ver en la imagen una revelación sobre la

naturaleza de las cosas. Pero, evidentemente, el significado no deriva de la fotografía, sino de un coro de presuposiciones culturalmente determinadas.

No obstante, los fotoperiodistas siguen sintiendo una cierta gratitud por la habilidad de la cámara para transformar el caos en orden y para proveer “distancia” con respecto al sujeto investigado. La necesidad de fijar la escena lleva a una tendencia a la simplificación de la realidad, o a su generalización iconográfica, que puede convertir la foto en un símbolo de referencia universal. De este modo, no es que la fotografía revele la esencia del Holocausto sino que, al transformar su complejidad en una estructura mucho más simple, lo convierte en algo mucho más asequible para el espectador.



F1. Supervivientes de Buchenwald en abril de 1945; Margaret Bourke-White para *Life*<sup>4</sup>.

Hay fotos, como ésta en la que un puñado de supervivientes de Buchenwald miran a la fotógrafa y a sus liberadores americanos en abril de 1945 –o las también famosas *Migrant Mother* (1936) de Dorothea Lange o *Accidental*

---

<sup>4</sup> Así es como la revista *Life* titula la imagen: “Survivors gaze at photographer Margaret Bourke-White and rescuers from the United States Third Army during the liberation of Buchenwald, April 1945”.

*Napalm* (1972) de Nick Ut– que se consideran icónicas. Los iconoclastas las odian y todos los demás las aman.

Es cierto que simplifican, puesto que igual que la palabra Auschwitz significa no sólo ese campo de exterminio sino todos los demás; esta foto de Bourke-White no se refiere sólo a estos dieciocho supervivientes, sino a los millones de judíos muertos por el genocidio nazi durante toda la Segunda Guerra Mundial. Una sinécdoque que, a pesar de haberse utilizado durante años<sup>5</sup> contra sí misma –fuera de sus marcos históricos e ideológicos– como cliché e incómodo icono, no deja de atestiguar con igual elocuencia la depravación y la resistencia de los hombres.

El segundo modo interpretativo es el realista, un marco con raíces y con efectos sobre los sistemas culturales y filosóficos de las sociedades occidentales. El positivismo de Auguste Comte fue el modelo por medio del cual los europeos de mediados del siglo XIX comenzaron a interpretar la realidad. De pronto, la realidad existía objetiva y absolutamente, y los artistas debían observarla e inscribirla con científica exactitud. Producto de la tecnología científica, la cámara se convirtió en el “soporte natural” de la nueva estética, el realismo.

La imagen fotográfica fue tomada como el grabador objetivo de los hechos y, además, gracias a ella pareció realizarse la democratización del arte. Tras la revolución de 1848, los fotógrafos comenzaron a retratar a los pobres, pensando que así transformaban el arte en un medio objetivo, libre de las antiguas convenciones, haciéndose la ilusión de estar reproduciendo la realidad.

Sin embargo, como escribió André Malraux, el poder de la fotografía radica más en su habilidad para crear “realidades”, que para reproducirlas. Además, la democratización de la fotografía, de la *carte de visite* a Lewis Hine, llevó al pueblo a la fotografía, al tiempo que lo transformaba en arte, relegándolo a

---

<sup>5</sup> No tantos porque, aunque pocos lo sepan, esta fotografía no se publicó hasta quince años después de ser realizada, el 26 de diciembre de 1960, en un especial de la revista *Life* titulado “25 Years of Life”.

una invisibilidad de diferente orden. Tratando de sacar el pueblo a la luz, los realistas lo transformaron en arte, condenándolo a otra forma de oscuridad.

Malraux inaugura así los contradictorios sentimientos de cercanía y distancia que provocan las imágenes fotográficas. Como escribe Dan Stone en un artículo sobre la misma serie de cuatro fotografías que analiza Didi-Huberman –las tomadas por uno o dos miembros del Sonderkommando de Auschwitz en el verano de 1944–, “justo cuando pensamos que estamos más cerca de la realidad del genocidio, de pie al borde de una fosa común, estamos más lejos que nunca” (Stone, 2001, pp. 142, 143)<sup>6</sup>.

Si los primeros dos modelos de interpretación fotográfica suponen que una foto es capaz de revelar la esencia de las cosas y reflejar el mundo real, el tercero, el modo documental, va más allá, asegurando que además puede cambiarlo. Así, la fotografía pasó a ser una fuerza, los espectadores empezaron a creer que la cámara podía hacer del mundo un lugar mejor, y los fotógrafos comenzaron a mostrar su preferencia por temas “difíciles”: culturas diferentes, crisis económicas, masacres y genocidios. En vez de negar la brutalidad, comenzaron a mostrarla cada vez más, y los cadáveres amontonados, los cuerpos quemados o mutilados, los niños hambrientos, los campos de refugiados invadieron diarios y revistas.

Se extendió la percepción de que la fotografía podía cambiar el mundo de mil maneras: educando al pueblo mediante la reproducción de las obras de arte, aclimatando a los europeos a los lugares y gentes que irán incorporándose a su mundo, mostrando a la gente lugares como el norte de África o regiones poco vistas de su continente, registrando los sucesos de actualidad o los edificios en vías de destrucción en tiempos de cambio, o agitando las conciencias de los espectadores ante los desastres de la guerra. Unas palabras del fotógrafo Eugene Smith resumen mejor que nadie esta idea:

Mi cámara, mis intenciones, no pueden hacer que un hombre no caiga, ni le ayudan después de haber caído. Se podría decir: “malditas sean las fotografías,

---

<sup>6</sup> La cita original, en inglés: “If the language of representation, challenging as it does our easy dependence on simply determined notions of mimesis, has a benefit, it is to make us realize that, with the Sonderkommando photographs, just when we think we are closest to the actuality of genocide, standing on the edge of a mass grave, we are farther away than ever.”

puesto que no curan heridas”. Sin embargo, pensé, si mis fotografías son capaces de causar horror compasivo al espectador, también podrían hacer que el espectador tomara conciencia y se pusiera en acción (Smith, 1969)<sup>7</sup>.

Ante estas palabras de Eugene Smith, Kolodny vuelve a la carga, argumentando que los horrores, la pobreza o las diferencias culturales, al convertirse en protagonistas de un mundo fotográfico, se transforman en objetos estéticos, perdiendo realidad social y propiciando que nadie se ocupe de ellos.

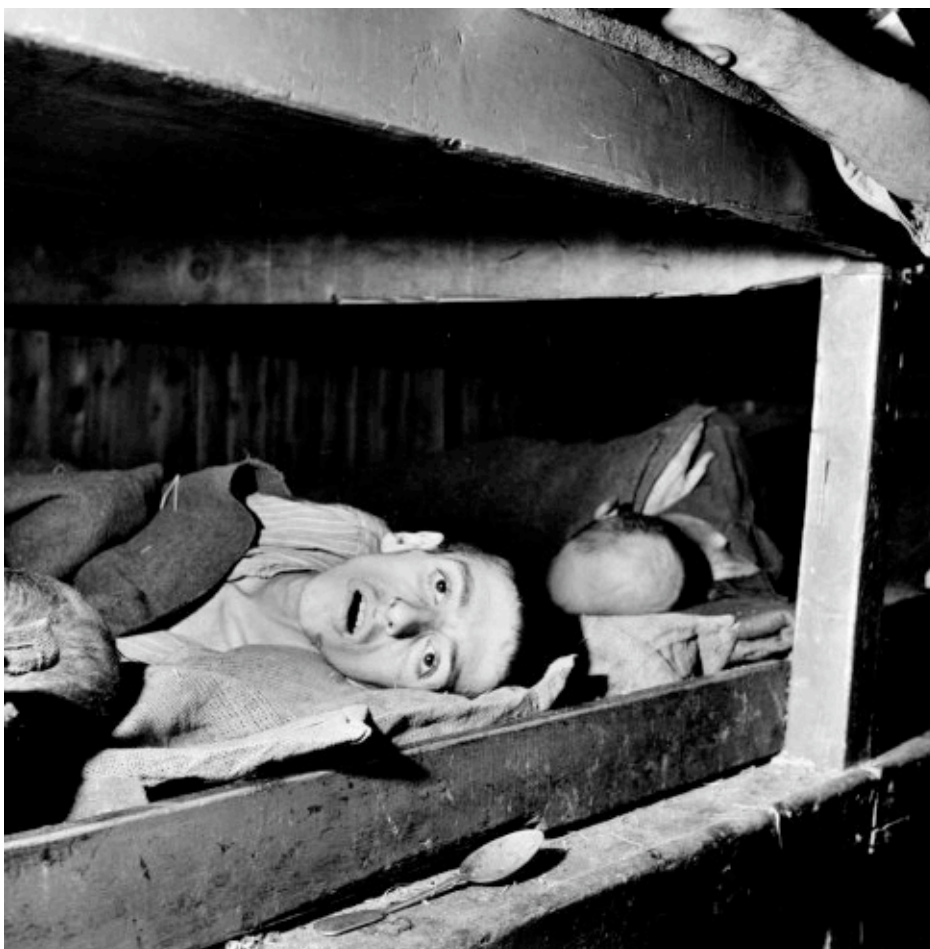
En opinión de Kolodny, los hechos que se hacen “visibles” se convierten en fenómenos estéticos, con su peculiar invisibilidad. De este modo, convirtiendo a las víctimas de la *Shoah* en fenómenos estéticos, la fotografía refleja su posición marginal al tiempo que los aleja de nuestra existencia cotidiana. Distanciados de nosotros, los cadáveres de las fotos pueden provocar dolor, compasión o reverencia, pero de ningún modo amenazan con cambiar el orden establecido.

En resumen, el primer modelo, el romántico, concierne al mundo de las esencias; está traducido al arte y soportado por una filosofía idealista que funciona como una ideología de la redención. El segundo, el modo realista, concierne al mundo de los hechos; en este modelo la realidad empírica influye en la ciencia con una tendencia positivista o empírica; y su función es analógica, la de una verdadera representación que sustituye a la realidad - “así es como es”-. Finalmente, está el modo documental, perteneciente al mundo de la acción, a la creencia de que las fotografías pueden tener un efecto práctico en la vida diaria o, más dramáticamente, pueden inspirar la acción para cambiar el mundo presente a mejor o, al contrario, salvar los remanentes de un mundo cambiante que se percibe más infame cada día que pasa. Se refiere a las ciencias sociales y a la tecnología, cree en el progreso, e implica compromiso social y político.

---

<sup>7</sup> Traducción propia. La cita original: “My camera, my intentions, stopped no man from falling, nor did they aid him after he had fallen. It could be said that "photographs be damned, for they bind no wounds." Yet, I reasoned, if my photographs could cause compassionate horror in the viewer, they might also prod the conscience in the viewer into taking action”.

Estos tres modelos interconectados que propuso Kolodny, aunque de algún modo problemáticos, al menos sirvieron para procurar un punto de partida a la discusión sobre la disposición de la realidad en las fotografías y para recordarnos que a las imágenes fotográficas, sobre todo cuando tratan de temas terribles como el Holocausto, se les pide demasiado.



F2. Superviviente de Buchenwald en abril de 1945; Margaret Bourke-White para *Life*<sup>8</sup>.

A una imagen de Margaret Bourke-White como la anterior, el retrato de un prisionero demasiado débil para caminar, por ejemplo, un romántico le pediría que revelara el alma del prisionero; un realista, que mostrara al prisionero real –cuando, evidentemente, lo único que una foto puede mostrar es su imagen bidimensional y puramente visual, una imagen sin olor, textura ni temperatura, encuadrada y tomada a una cierta distancia, desde un único

---

<sup>8</sup> Así es como *Life* titula la imagen: “Prisoners too emaciated to walk, at Buchenwald during the camp's liberation by American forces, April 1945”.



punto de vista y en un momento determinado–; y un partidario del modo documental, que cambiara su situación –sabe que la foto no puede aliviar el sufrimiento del prisionero, ni tampoco, como dicen algunos críticos, perpetuarlo, pero espera que la foto cambie las conciencias y con ellas, el mundo–.

Lanzmann, por su parte, pediría a la foto de Bourke-White todo lo anterior: que revelara la esencia del genocidio –modo romántico–, que mostrara la verdad del Holocausto –modo realista– y, al tiempo, que agitara las conciencias de los espectadores para que algo así no volviera a suceder jamás –modo documental–. Pero la fotografía no es la realidad, sino su representación, es un producto mediado. Delante de ella, hubo primero un autor y habrá, después, muchos espectadores; entre ambos, se sitúa el modelo; en su interior, en el interior del texto, los elementos formales y compositivos se ordenan siguiendo las convenciones de su género. Por último, está el paso del tiempo que, sin querer, va cargando la imagen de significado.

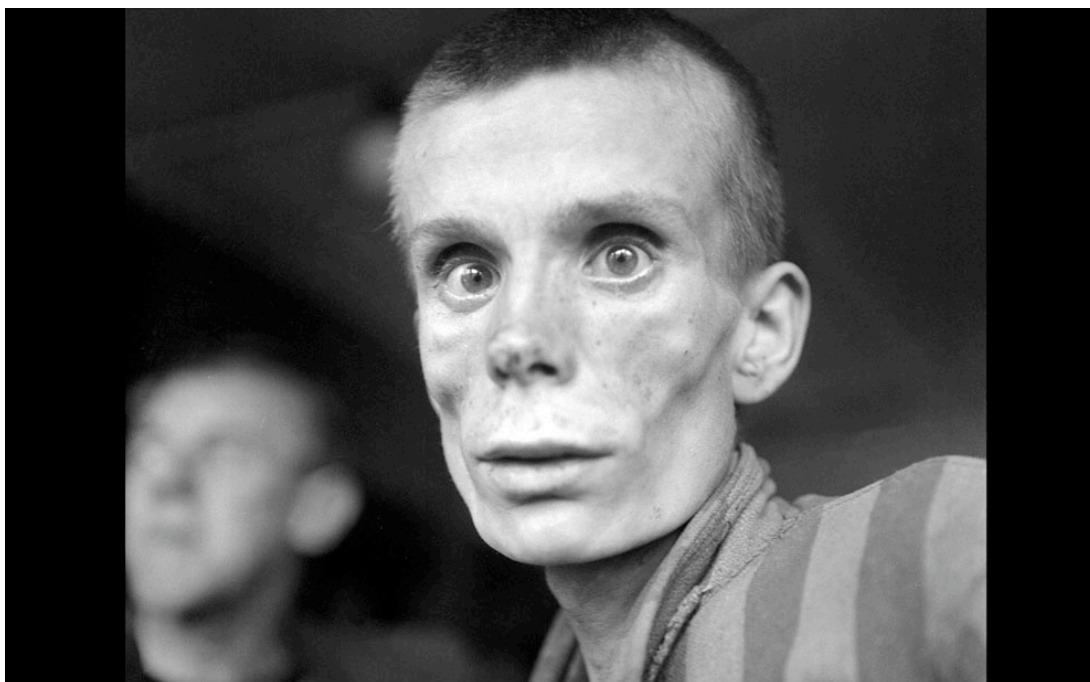
### **2.1. El autor**

La autora, en este caso, es Margaret Bourke-White, una neoyorkina que había estudiado en la Universidad de Columbia y se había convertido en corresponsal de *Life*, una mujer valiente y decidida que, sin embargo, necesitó protegerse de alguna manera del horror de Buchenwald. No fue la única, por supuesto. Todos aquellos que participaron en la liberación de los campos nazis hablaron del impacto que supuso lo que vieron; soldados curtidos en mil batallas simplemente estallaban en llanto o vomitaban incontroladamente, y la propia Bourke-White, en sus memorias de 1946, agradeció que su cámara le sirviera de escudo:

Me decía a mí misma que creería la indescriptiblemente horrible visión del patio delante de mí sólo cuando tuviera la oportunidad de ver mis propias

fotografías. Usar la cámara fue casi un alivio; interponía una ligera barrera entre mi persona y el desnudo horror (Bourke-White, 1946, p. 73)<sup>9</sup>.

Por eso, si en la primera foto de este trabajo las alambradas del campo llevaban al espectador a lo desconocido, a lo prohibido, en ésta serán los umbrales de los barracones los que cumplan esa función. Parece claro, pues, que la “ligera barrera” interpuesta por la cámara no era suficiente para Bourke-White, necesitada de una mayor distancia, de una mayor protección. Por eso, tendió a representar espacios liminales que sitúan tanto a la fotógrafa como al espectador al borde mismo de la existencia humana, en un espacio entre la vida y la muerte, pero permaneciendo siempre en el espacio de la vida, al otro lado de la alambrada, fuera de los barracones.



F3. Superviviente de Dachau en abril de 1945; Éric Schwab para *Life*<sup>10</sup>.

El autor de esta otra fotografía es Éric Schwab, un judío capturado por los alemanes y fugado tras seis semanas de internamiento. Schwab siguió el avance del ejército norteamericano y descubrió los campos de Buchenwald y

---

<sup>9</sup> “I kept telling myself that I would believe the indescribably horrible sight in the courtyard before me only when I had a chance to look at my own photographs. Using the camera was almost a relief; it interposed a slight barrier between myself and the white horror in front of me”.

<sup>10</sup> Así es como *Life* titula la imagen: “An emaciated 18-year-old Russian girl looks into the camera lens during the liberation of Dachau concentration camp in 1945”.

Dachau a la vez que Miller o la propia Bourke-White, de ahí que el tema, el tiempo y el espacio representados en esta imagen sean muy parecidos a los de la foto de la americana; con la salvedad de que el retrato de Bourke-White fue tomado en Buchenwald y el de Schwab en Dachau. Hasta los modelos se repiten: en ambos casos se trata de supervivientes que aún con vida estaban cerca de la muerte.

Pero las imágenes son diferentes. El retrato de Schwab es un empático primer plano, y no hay distancia ni alambradas ni barracones que señalen los límites de la representación y protejan al espectador de la mirada de esta joven rusa prisionera en Dachau. Es evidente que el reportero judío se identificaba con los cadáveres andantes, a los que, como escribe Didi-Huberman, “supo sostener la mirada y donde, sin duda, veía su propio destino, así como el destino de los suyos” (Didi-Huberman, 2003, p. 49).

## **2.2. Los espectadores**

Así como las intersubjetividades entre el fotógrafo y lo fotografiado, también es preciso tener en cuenta las intersubjetividades entre lo fotografiado y el espectador. Porque el espectador, consciente o inconscientemente, no podrá evitar proyectar sobre las imágenes sus propios prejuicios, sus propias convicciones. De ahí que no sea lo mismo que el espectador sea un superviviente de los campos de concentración, el hijo de un superviviente, un nazi, un colaborador, el hijo de un nazi o de un colaborador, un joven alemán que no ha conocido el Holocausto, un joven judío que lo ha conocido sólo de oídas, o alguien como nosotros, que nos sentimos relativamente lejos de todo aquello. Cualquiera de estos espectadores interpretará de forma diferente fotografías idénticas, por mucho que se informe sobre sus autores, su contexto, su género o la escuela artística a la que pertenecen.

### 2.3. Los modelos

Hasta ahora sólo habíamos visto prisioneros; escuálidos prisioneros que, como escribió Elie Wiesel al final de su *Trilogía de la noche*, no eran supervivientes, sino muertos vivientes, mutilados del alma<sup>11</sup>, pero esta fotografía de Lee Miller nos muestra a tres guardias capturados vistiendo la ropa de los prisioneros en un desesperado intento de escapar de Dachau. Ya no se trata de víctimas, sino de asesinos, así que la cosa cambia.



F4. Guardias de Dachau en abril de 1945; Lee Miller para *Vogue*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> “Si le hubiera hablado en voz alta, habría comprendido la trágica condición de aquellos que volvieron, perdonados a cuenta, muertos vivientes. Hay que mirarlos atentamente. Su apariencia es engañosa. Son contrabandistas. Dirán que se parecen a los demás. Comen, ríen, aman. Buscan el dinero, la gloria, el amor. Como los demás. Pero es falso: representan, a veces sin saberlo. Quien ha visto lo que ellos han visto no puede ser como los demás; no puede reír, amar, orar, negociar, sufrir, divertirse ni olvidar. Como los demás” (Wiesel, 1961, p. 294).

<sup>12</sup> Así es como el archivo de Lee Miller titula la imagen: “Guards Captured Wearing Prisoners

La imagen se trata de un plano medio. La misma escala, junto con el ligero contrapicado, ya nos dice bastante sobre la distancia que Miller guardaba con respecto a sus odiados alemanes, distancia desde la que obligará también a mirar al espectador.

Pero son las miradas, igual que en el retrato anterior, lo más impresionante de la foto. La mirada de cada uno de los guardias es diferente. La del guardia en primer plano es la más significativa. Es íntima, y su mensaje resulta mucho más ambiguo que el de las otras dos. Porque, si bien las miradas de los otros dos guardias son inequívocamente duras, esta no lo es. La imagen del guardia central, la mirada directa, el gesto serio, la espalda encorvada, es la imagen de un hombre vencido pero hombre al fin. Y el hecho de que uno de los perpetradores de semejante crimen sea un hombre es todavía peor que si no lo fuera. Si los nazis hubieran sido animales, diablos, monstruos, los hombres podríamos estar más tranquilos. Pero eran hombres.

#### **2.4. Las convenciones de género**

Las fotografías que hemos visto hasta el momento –y también las que veremos a continuación– son fotografías de prensa, un género –concepto polémico donde los haya– basado en el modo realista descrito por Kolodny que, además, está muy, muy cerca de otro género, el de la fotografía social, muy cerca, a su vez, del modo documental.

Así, las fotografías de prensa se presentan como un discurso neutro, como si el fotógrafo, limitándose a captar la imagen con su cámara, no interviniera en su proceso de formación. De ahí que, con el objetivo de lograr un efecto de realidad, éste deba respetar una serie de convenciones: el uso de iluminación natural, de encuadres imperfectos, la captación de esos “instantes decisivos” de los que hablaba Cartier-Bresson –los modelos no suelen posar conscientemente–; todo ello para no romper con la espontaneidad o la instantaneidad que se desea conseguir.

---

Clothing for Escape”.

Como el principal efecto que busca la fotografía de prensa es el de la impresión de realidad, como si la toma no fuera premeditada, como si el fotoperiodista nunca hubiera estado allí y fuera el espectador quien asiste a la escena con sus propios ojos, las huellas enunciativas, como, por ejemplo, la presencia del fotógrafo en la foto, es ocultada sistemáticamente, por lo que los personajes no suelen mirar directamente a la cámara. El caso de las imágenes vistas hasta el momento es distinto porque se trata de retratos; en los retratos es habitual que los sujetos miren a la cámara. De este modo, aunque la mirada de la chica rusa de la foto de Schwab no deja de constituir una interpelación desafiante, no lastra la verosimilitud de la representación.

Estas imágenes se ofrecen, pues, como un discurso neutro, pero no lo son. Hoy resulta evidente que muchas de las fotografías captadas por los aliados durante la liberación de los campos cumplieron una clara función de propaganda, limitándose a ver en los *lager* simples historias de vencedores y vencidos. No obstante, las fotos que vemos aquí no son de ese tipo. Estas fotos son fotografías de autor. Margaret Bourke-White, Lee Miller, Éric Schwab... firmaban sus imágenes, admitiendo así una cierta subjetividad. Para ellos, no se trataba tanto de contar la verdad, como de dar testimonio de ella. En su caso, tanto los fotógrafos como los lectores de *Life* y *Vogue* sabían que estaban viendo la guerra “vista por”.

## **2.5. El tiempo**

Lo que no sabían era que estaban viendo el Holocausto. Y es que, aunque estas imágenes sean hoy, sin duda, imágenes del Holocausto, cuando fueron tomadas no eran más que fotografías de guerra. Miller, Bourke-White y los demás fotógrafos aliados fotografiaron el Holocausto sin saber qué demonios estaban fotografiando. Eran conscientes del horror que veían sus ojos, por supuesto, pero todavía no sabían nada del plan de Hitler para aniquilar a todos los judíos europeos. Para ellos, los muertos eran extranjeros: franceses, belgas, rusos, polacos, británicos, americanos, etc. y en parte tenían razón, pues, justo al final de la guerra, cuando las tropas americanas y británicas

liberaron los campos del oeste, sólo uno de cada cinco supervivientes era judío. Los nazis habían apresurado la “Solución Final” al saber que el final de la guerra estaba cerca.

Pero todo esto se ignoraba entonces. Entonces se trataba solamente del final de la Segunda Guerra Mundial, lo que prueba el hecho de que el tiempo va cargando las imágenes de significado, de modo que el espectador de hoy las interpreta a la luz de lo que pasó antes y de lo que pasará después. Las hermosas palabras de Yaffa Eliach ilustran muy bien este punto. Eliach, una niña cuando su madre y su hermano menor fueron asesinados en Ejszyszki el 20 de octubre de 1944, construyó un archivo de cinco mil fotografías de antes del Holocausto, fotos de familia en su mayoría, en las que sus protagonistas celebran bodas, posan, leen o cogen en brazos a sus hijos. Algunas de ellas formaron parte de *We Were Children Just Like You*, una exposición dedicada a los niños europeos que se celebró en Nueva York en 1990. En el prólogo del catálogo, Eliach dice así:

Debido a los acontecimientos que pronto iban a suceder, estas “fotos de supervivientes” adquieren una nueva dimensión en la era post-Holocausto. Mirarlas ahora es saber que detrás de cada imagen pacífica se esconde una trágica historia de muerte y destrucción. Tomadas simplemente como recuerdos de tiempos felices y ocasiones familiares, las “fotos de sobrevivientes” tienen ahora una tarea de mucho más peso: la de restaurar la identidad e individualidad de las de otro modo víctimas anónimas de los nazis... las fotografías “rescatan” a estas víctimas póstumamente, las redimen del incendio que no dejó más que meras cenizas y humo a su paso. Las fotografías se han convertido en la única “tumba” que tendrán estos niños, el único registro de su existencia, y para muchos supervivientes, los únicos restos tangibles de su pasado (Eliach cit. por Liss, 1998, p. 36)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “Because of the events that were soon to transpire, these “survivor photos” take on a new dimension in the post-Holocaust era. To look at them now is to know that behind each peaceful image lurks a tragic tale of death and destruction. Intended simply as mementos of happy times and family occasions, the “survivor photos” now have the much weightier task of restoring identity and individuality to the otherwise anonymous victims of the Nazis... the photographs “rescue” these victims posthumously, redeem them from the conflagration that left behind mere ashes and smoke in their wake. The photographs have become the only “grave” these children shall ever have, the only record of their existence, and for many survivors, the only tangible remnants of their past”.

### **3. Conclusiones: las huellas del horror**

Queda claro, pues, que una fotografía no es más que una representación, ¿como una pintura, entonces? Si es así, ¿por qué una fotografía de desnudo parece más obscena que una pintura?, ¿por qué resulta más fácil calificar de inmoral una representación fotográfica del horror que una representación pictórica?, ¿por qué mientras los grabados de Goya sobre la Guerra de la Independencia Española son obras de arte, las fotos de Miller de la Segunda Guerra Mundial se consideran abyectas?, ¿por qué las fotos son acusadas de ser incapaces de representar el dolor y, a la vez, de provocar una fascinación fetichista?, ¿cómo pueden ser acusadas de simplificar y estetizar el sufrimiento y, al tiempo, de perpetuarlo?, ¿y de prolongar la vergüenza y la victimización de las víctimas, de explotar a los modelos, de anestesiar la sensibilidad de los espectadores?

¿Por qué tanta saña? Porque la fotografía, a pesar de ser una representación, tiene una relación especial con su referente. Sorprende que los expertos de hoy hayan prescindido tan rápidamente de los textos de Barthes, porque las imágenes, debido a su misma naturaleza técnica, son índices, son huellas de lo real: “la fotografía es literalmente una emanación del referente” (Barthes, 1980, p. 142) y, por tanto, “testimonio de que lo que veo ha sido” (ib., p. 145), “certificado de presencia” (ib., p. 151).

La fotografía es una huella de lo real porque implica que, durante un instante –el instante de la exposición propiamente dicha–, lo fotografiado estuvo allí. Es cierto que antes y después de ese instante hay mucho margen para la manipulación, pero durante ese instante el referente tuvo que estar ahí para dejar su huella de luz. Como escribió el mismo Barthes: “la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia” (Barthes, 1980, p. 151).

Por eso Margaret Bourke White se decía a sí misma que creería la horrible visión del patio de Buchenwald sólo cuando tuviera la oportunidad de ver sus propias fotografías. Por eso Lee Miller acompañó su reportaje sobre los campos de concentración –publicado en el especial “Victoria” en junio de



1945– con el titular “Believe it”. Imposible dudar de que las fotos funcionaran como prueba, como testimonio para una población escéptica; eran representaciones, sí, pero también evidencias irrefutables de los crímenes nazis. Y es esa correspondencia entre significante y significado –la fotografía como huella de lo real–, además de sus orígenes realistas, la que otorga a la fotografía parte de su poder y de su autoridad, la que hizo que científicos, gobiernos y policías la utilizaran como prueba.

Como es sabido, los nazis rodearon la “Solución final” de un secretismo total. Querían hacer desaparecer a los judíos, sí, pero también las huellas de sus crímenes, de ahí que se dedicaran a no “dejar ningún rastro”, a “hacer desaparecer cualquier resto” (Didi-Huberman, 2003, pp. 40, 41). Afirma el autor que los alemanes hicieron desaparecer los cuerpos de sus víctimas, las herramientas de desaparición, y también los archivos, la memoria de la desaparición. Pero está claro que no lo consiguieron. Los alemanes, en su desesperada huida, se dejaron testigos, cadáveres, huesos, campos de concentración, cámaras de gas, crematorios, fragmentos de película y millones de fotografías que un tiempo después, si no para hacerlo inteligible, servirían para probar que pasó lo que pasó.

De ahí que Lanzmann exagere al asegurar que empezó su película precisamente con la imposibilidad de contar esta historia. Los rastros, dice, habían desaparecido, no había nada de nada, y tuvo que hacer una película sobre la base de esa nada; construir, como dice un poco más adelante, un acontecimiento originario con “los rastros de los rastros” (Liebman, 2007, pp. 44, 46). Pero ¿qué son las fotografías sino “los rastros de los rastros”?

Esta fotografía es un ejemplo paradigmático. En ella, los vivos dejan el protagonismo no a los muertos, sino a sus huesos reducidos a cenizas, “los rastros de los rastros”.

Es evidente, además, que no estamos ante una fotografía de prensa clásica. El punto de vista, por ejemplo, es poco convencional; Miller mira en picado, negando al espectador la visión de los rostros de los supervivientes recién liberados, al tiempo que lo acerca a los huesos de los muertos apilados en el

exterior del crematorio que ocupan el primer plano de la diagonal inferior de la escena. Y el juego compositivo con las líneas, a su vez, está muy enfatizado: los tres pares de piernas, las líneas de sus pantalones rayados, las dos formas piramidales formadas una por la pila de huesos y la otra por la visión de las piernas de los prisioneros. Ambos nos recuerdan que la autora, Lee Miller, fue discípula de Man Ray en el París de los años treinta y se movió durante toda su vida en los círculos surrealistas.



F5. Huesos calcinados en Buchenwald en abril de 1945; Lee Miller para *Vogue*<sup>14</sup>.

Estamos, pues, ante una fotografía de autor. Lo que sucede es que esta imagen tampoco se parece a las poéticas fotos que Miller hacía antes de la guerra. En palabras de Ramón Esparza:

Sus testimonios del final de aquella locura, los cadáveres del círculo íntimo de Hitler tras el descubrimiento del búnker de la Cancillería o las terribles fotos

---

<sup>14</sup> Así es como el archivo de Lee Miller titula la imagen: “Men Contemplate the Charred Bones of Their Fellow Prisoners”.

de los campos de concentración, chocan frontalmente con su carrera previa. Ya no se trata de mostrar la otra realidad que se esconde en lo cotidiano, sino de reflejar su abrupta subida a la superficie (Esparza, R. & Slusher, K., 2006, p. 9).

Una “abrupta subida a la superficie” que, a pesar de su originalidad, de su estetización, si se quiere, no deja de representar “los rastros de los rastros” del Holocausto.

En su introducción a *Shoah*, Stuart Liebman escribe:

Ningún entrevistado por Lanzmann está en posición de hablar sobre ‘el Holocausto’, esa abstracción global utilizada por los historiadores para referirse a la suma de todos aquellos acontecimientos. Todos son testigos de un único aspecto- pero a menudo un aspecto extraordinariamente revelador- del aterrador conjunto (Liebman, 2007, p. 71).

De acuerdo, pero ¿no es eso precisamente lo que sucede con las fotografías?

Claro que no hay ninguna película, ninguna imagen, ninguna palabra que por sí misma explique “el aterrador conjunto”. Claro que las películas, las imágenes, las palabras dedicadas a la *Shoah* son subjetivas e inexactas, parciales e incompletas. Como los testimonios de los supervivientes, como los testigos de Lanzmann. Pedirle a una imagen que diga “toda la verdad” es, como ya hemos dicho, pedir demasiado.

Llegados a este punto, la única afirmación posible es que la fotografía es un testigo, alguien que estuvo allí pero que recuerda solamente lo poco que pudo ver en un instante, alguien que, además de tener un recuerdo breve y fragmentario, solamente contará su propia verdad, una verdad intencionada, marcada por sus motivaciones, una verdad a medias.

Y claro, ante semejante testigo, uno deberá andar con tiento. Es preciso actuar como el Isidro Parodi que Borges y Bioy Casares inventaron para *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, un libro publicado inicialmente en 1942, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq. Isidro Parodi es un detective singular, “el penado de la celda 273” de la Penitenciaría Nacional, que resuelve seis crímenes sin salir de la cárcel donde está preso escuchando las

diferentes versiones de los testigos que van a visitarlo. Cada uno de los relatos que le son referidos cuenta el mismo hecho de diferente manera, por lo que Parodi enseguida se da cuenta de que ninguno de los testigos reproduce la realidad de forma fiel ni objetiva. Todos estuvieron allí, es cierto, todos fueron testigos de un asesinato que, más o menos, afecta a sus vidas. Por eso, los distintos relatos, tomarán el punto de vista, la distancia, el encuadre y el momento más convenientes, aquellos que permitan a sus protagonistas corroborar su inocencia. Estarán, además, cargados de la historia del narrador, hablarán de sus circunstancias personales y de sus ilusiones. Desmantelar esos relatos orales fue tarea de Parodi, desmantelar estos relatos visuales, la nuestra.

Como escribe Didi-Huberman en un ensayo dedicado a Bertolt Brecht:

Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se toma la molestia de leerlas, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los “clichés lingüísticos” que suscitan en tanto “clichés visuales” (Didi-Huberman, 2008, p. 44).

Así es que hará falta mirarlas bien, respetar su trasfondo cultural y artístico, recabar toda la información histórica posible sobre sus condiciones de producción, sobre su autor, sobre las convenciones que rigen su género. Pero, frente a la desaparición de los supervivientes y las vergonzosas voces de revisionistas como el historiador Robert Faurisson –cuya lógica perversa le lleva a afirmar que las cámaras de gas no existieron porque nadie ha podido encontrar un solo testigo que lo confirme–, la necesidad de testificar es cada vez más urgente. Como reveló Benveniste, entre las palabras latinas que significan “testigo” –*testis*– está *superstes*, superviviente (Benveniste cit. por Ginzburg, 1993, p. 96). No dejemos, pues, de preguntar a los testigos de papel que sí consiguieron sobrevivir al horror.

### **Referencias bibliográficas**

Adorno, T. W. (1973). *Negative Dialectics*. New York: Seabury Press.

- Adorno, T. W. (1983). *Cultural Criticism and Society*. En *Prisms* (pp. 17-34). Cambridge: MIT Press.
- Arendt, H. (1951). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Bourke-White, M. (1946). *Dear Fatherland, Rest Quietly*. New York: Simon and Schuster.
- Burke, C. (2007). *Lee Miller: A Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia 1*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Esparza, R. & Slusher, K. (2006). *Lee Miller*. Bilbao: BBK.
- Frankl, V. (1946). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 2004.
- Ginzburg, C. (1993). Just One Witness. En S. Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* (pp. 82-96). Cambridge: Harvard University Press.
- Kolodny, R. (1978). *Towards an Anthropology of Photography: Frameworks of Analysis*, unpublished MA thesis. Montreal: Department of Anthropology, McGill University.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. Francia: Les Films Aleph et Ministère de la Culture de la République Française.
- Levi, P. (1957). *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 1995.
- Liebman, S. (2007). An Introduction to Claude Lanzmann's Shoah. En *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Liss, A. (1998). *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, L. (2005). *Lee Miller's War*. New York: Thames & Hudson.
- Möller, F. (2009). The Looking/Not Looking Dilemma. *Review of International Studies*, 35, pp. 781-794.
- Sim, L. (2009). A Different War Landscape: Lee Miller's War Photography and the Ethics of Seeing. *Modernist Cultures*, 4, pp. 48-66.
- Sliwinski, S. (2010). Visual Testimony: Lee Miller's Dachau. *Journal of Visual Culture*, 9, 3, pp. 389-408.
- Smith, W. E. (1969). *W. Eugene Smith: His Photographs and Notes*. New York: Aperture.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

Stone, D. (2001). The Sonderkommando Photographs. *Jewish Social Studies*, 7, 3, pp. 131-181.

Wajcman, G. (1998). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Wiesel, E. (1961). *Trilogía de la noche*. Barcelona: El Aleph, 2008.

**Cómo citar:** Miguel Sáez de Urabain, A. (2015). “¿Puede la fotografía mostrar lo inimaginable? el debate en torno a la representación de la *shoah*”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 233-262. Disponible: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=280](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=280)