

El rescate de la mirada del testigo. La “fotografía testimonial” como forma de exposición del trauma del Holocausto

Cora Cuenca¹

Recibido: 18 de febrero de 2022 / Aceptado: 13 de mayo de 2022

Resumen. En este artículo proponemos una reflexión en torno a las posibilidades representacionales del sufrimiento que el Holocausto trajo consigo, partiendo del argumento de que, tras la Shoah, se produjo en las sociedades occidentales una ruptura con los dispositivos tradicionales (eminentemente artísticos) de exposición de los afectos. El dolor causado por el exterminio era tal que se había quedado enquistado, causando un trauma que degeneró en una crisis de representaciones. Sin embargo, ante esa supuesta incapacidad del arte (en un sentido normativo o “estetizante”), existen otras formas de dar salida al sufrimiento. Una de ellas fue el testimonio, el relato de la experiencia individual de los supervivientes, que buscaban narrar su experiencia para denunciar el exterminio y, consecuentemente, impedir su reedición. Argumentamos que existe un tipo de fotografía, a la que hemos llamado “testimonial”-frente a la “artística”, la “propagandística” y la “circunstancial”- que constituye la forma más honesta de representación/exposición del trauma. Un ejemplo claro de esta “imagen testimonial”, alejada de la concepción de la fotografía como arte, lo constituyen las instantáneas tomadas en Auschwitz-Birkenau en agosto de 1944 por un grupo de prisioneros que formaban parte de la resistencia judía. Empleando los conceptos barthesianos de *studium* y *punctum* como herramienta metodológica, accedemos a estas imágenes y comprobamos que suponen una subordinación total del deseo de producir un objeto estético a la necesidad de (de)mostrar –aunque ello supusiese jugarse la vida– lo que estaba ocurriendo en los campos, y, por ende, al intento de detener la masacre.

Palabras clave: “fotografía testimonial”; representación; trauma; Holocausto

[en] Rescuing the gaze of the witness. “Testimonial photography” as a way of exposing Holocaust trauma

Abstract. In this paper, we dive into the possibilities that exist when trying to represent the profound pain the Holocaust caused, assuming that, after the Shoah, occidental societies underwent a rupture with the traditional ways (mainly artistic) of exposing people’s feelings or fears. The extermination caused such suffering that it became deeply embedded in the cultural imaginary, causing a trauma that led to a crisis of representations. However, next to this alleged incapacity of art (in a normative or aestheticizing kind of way), there are other approaches that emerge to deal with the exposing of the suffering. One of them was the testimony, the narrative of a survivor’s individual experience, who were determined to tell their story to prevent the disaster from happening again. We suggest that there is also a type of photography, that we called “testimonial”- opposite the “propagandistic”, the artistic” and the “circumstantial”-, that constitutes the most honest way of representing/exposing trauma. We can find a clear example of this “testimonial image”, which is far away from the conception of photography as art, in the series of pictures taken by a group of Jewish prisoners in Auschwitz-Birkenau, in August of 1944. Through the barthesian concepts of *studium* and *punctum*, we analyze the images to prove that they involve the total subordination of the desire of producing an aesthetic object to the need of showing/giving proof –even if that meant putting their own lives at risk– of what was happening in the camps, and thus, stopping the massacre.

Keywords: “testimonial photography”; representation; trauma; Holocaust.

Sumario. 1. Introducción 2. Europa responde al dolor del Holocausto 3. Representar el horror después de Auschwitz 4. El testimonio y el (no) arte de la fotografía. 5. Acceso al Holocausto desde la óptica barthesiana 5. Conclusiones 6. Bibliografía

Cómo citar: Cuenca, C. (2022). El rescate de la voz del testigo. La “fotografía testimonial” como forma de exposición del trauma del Holocausto en *Documentación de Ciencias de la Información* 45(2), 191-199.

¹ Universidad de Sevilla, ccuenca@us.es, ORCID: 0000-0001-8795-2220. Twitter: @Cora_Cuenk

1. Introducción

“To bear witness is to take responsibility of the truth”, escribió Shoshana Felman. Podemos acceder a esta máxima a través de un episodio narrado por el psiquiatra Dori Laub a principios de la década de los noventa (Feldman y Laub, 1992). En él, una superviviente del Holocausto contaba su experiencia durante el levantamiento de Auschwitz de octubre de 1944. La mujer afirmaba que había presenciado la explosión de cuatro chimeneas de los hornos crematorios; sin embargo, la labor de investigadores ya había revelado que solo una de las chimeneas había sido destruida en la revuelta. Según un colega historiador de Laub, esto invalidaba el testimonio de la superviviente, debido a que no era preciso –era empíricamente falso– en un momento en el que la academia estaba volcada en acumular pruebas suficientes con el objeto de impedir que el movimiento revisionista continuara ganando relevancia. Pero, para el psiquiatra, fue precisamente ese lapsus de la mujer lo que dotó de autenticidad a su relato. Así, serían los elementos fenomenológicos del relato de la experiencia del sujeto traumatizado los encargados de dar testimonio de la autenticidad de ese relato, ya que señalan que el contenido relatado ha contaminado hasta la forma de relatarlo (Zizek, 2009).

Después de la catástrofe que fue el Holocausto, supervivientes e investigadores contemporáneos al desastre y pertenecientes a generaciones posteriores hicieron patente la necesidad de encontrar la manera de abandonar la dinámica de ocultación del dolor que había predominado en el relato oficial –ilustrado– durante siglos (Reyes-Mate, 2013). Para lograr este objetivo, el testimonio de quienes experimentaron el horror se alzaba como una fórmula narrativa excepcional, preñada de experiencia y susceptible de análisis desde distintos ámbitos como el comunicativo, el sociológico o el historiográfico. Por ello, hacemos aquí un breve recorrido por la Europa post-Holocausto, por el férreo silencio que predominaba y que se fue rompiendo paulatinamente.

Además, en este artículo, incidimos en la potencia de un tipo de fotografía a la que llamamos “testimonial” como fuente inagotable de información acerca de un evento de las características del Holocausto. Si la extensión de lo visual alcanza, además de a los objetos textuales tradicionalmente explorados por la semiótica de la imagen, también a la experiencia visual (Abril, 2007), interesa estudiar las fotografías como textos visuales que trascienden lo mostrado (Bech, 1995) y acumulan subjetividades, a través de una metodología fenomenológico-hermenéutica que también bebe de esa semiótica de la imagen (Barthes, 1980; Hébert, 2011). A través de estos acercamientos metodológicos, pertenecientes al ámbito de la investigación cualitativa y los estudios visuales, nos planteamos un doble propósito.

Por una parte, reivindicar la potencia testimonial que entraña la serie de fotografías de Auschwitz-Birkenau tomadas en agosto de 1944 mediante la propuesta metodológica de cuatro categorías gradientes bajo las que agrupar distintos tipos de fotografías. Nuestra hipótesis radica en que, atendiendo principalmente a la intencio-

nalidad (Abell et al., 2018; Scrutton, 1981) de la persona que fotografía –impregnada del contexto en el que se inserta–, esas imágenes a las que hemos llamado “testimoniales”, constituyen la vía de acercamiento al evento traumático más ética y honesta. Así, si la persona investigadora añade a su interpretación la subjetividad del testigo que fotografía –sus sensaciones, su propósito–, emergerán automáticamente nuevas informaciones y detalles que la pura materialidad de la imagen había mantenido ocultas. En esta línea, “el testigo capaz de ofrecer una narrativa serena y clara acerca del campo de concentración se estaría descalificando a sí mismo” (Zizek, 2009, p.144). Habría, pues, que trascender lo que se muestra en la imagen, en una operación que convierte en interdependientes las actividades emisiva y receptiva (Abril, 2007). En este sentido, podríamos equiparar un lapsus como el de la testigo de Laub en lo oral a un encuadre torcido, un fondo quemado o una figura borrosa en lo visual-fotográfico.

Llegamos, de esta manera, al segundo objetivo: complementar la lectura que el filósofo Georges Didi-Huberman realizó acerca de la serie de imágenes de Auschwitz-Birkenau tomadas en agosto de 1944 empleando los conceptos barthesianos de *studium* y *punctum*. Vamos a tomarlos como lentes a través de las cuales mirar las imágenes y ganar acceso a realidades a priori invisibles o intangibles.

Ambos propósitos responden a esa necesidad de incorporar la emoción –el dolor, la urgencia, el miedo, la angustia– al análisis para poder comprender plenamente el suceso traumático. Tanto los testimonios (Lanzmann, 2009) como esta fotografía testimonial albergan de manera intrínseca oleadas de información que necesitan de un enfoque epistemológico cercano a la arqueología foucaultiana para ser interiorizadas. El afán de profundización y consiguiente desvelamiento a través de la exposición de lo que no se muestra de forma explícita, permite comprender el dolor de quienes padecieron el horror del Holocausto, y, en última instancia, poner en práctica lo apre(he)ndido mediante comportamientos ético-políticos que impidan su reedición.

2. Europa responde al dolor del Holocausto

Auschwitz² supuso un despertar violento del “sueño moderno”, un punto de inflexión y de reflexión –principalmente en occidente– que trajo consigo la obligación de “repensar la verdad, la política y la moral teniendo en cuenta la barbarie” (Reyes-Mate, 2008, p.170). Para comprender lo que había sucedido en Europa había que replantearse la idea de progreso, atendiendo, en primer lugar, a las llamadas de atención de aquellos que habían procurado avisar del desastre antes de que este se materializara. A ellos, se les dio el nombre de “sismógrafos” (Didi-Huberman, 2014). Historiadores, literatos y filósofos como Aby Warburg, Bertolt Brecht o Walter Ben-

² A lo largo de este artículo se emplearán las palabras Auschwitz, Holocausto y Shoah para referirnos al exterminio de minorías a manos de los nazis que tuvo lugar en diversos puntos de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, principalmente en el periodo comprendido entre enero de 1942 y mayo de 1945.

jamin que presentaron una sensibilidad especial a las transformaciones que se estaban operando en el Viejo Continente, entre las que destacaron el violento ascenso de ideologías totalitarias o la parasitación de todos los ámbitos por parte de la técnica y la ciencia. No en vano, “basta con que los hombres sean considerados como cosas para que resulten manipulables sin piedad, sometidos a la dictadura racionalizada moderna que encuentra su apogeo en el campo de concentración” (Morin, 1984, p.300).

Estos “avisadores” apostaron por una razón preñada de experiencia, por una concepción de la historia desde el margen, alejada de universalismos, concreta, que tuviera en cuenta la memoria de las víctimas del progreso. Por tanto, el sufrimiento se sitúa en el origen de una forma más justa de concebir el pasado que permite interrogar al presente desde puntos de vista diferentes a los tradicionalmente aceptados y exponer elementos deliberadamente ocultos capaces de arrojar luz sobre la naturaleza misma del ser humano. Siguiendo este razonamiento, Auschwitz habría sido el resultado de todo aquello que no se contó y no se representó, atrapado como estaba bajo el bloque homogeneizador del mundo moderno (Bauman, 1997; Reyes-Mate, 2013). Las alertas de los “sismógrafos” avisaron de que todo lo reprimido se estaba preparando para abandonar la oscuridad y salir a la luz de la mano de personas al servicio de concepciones particulares de “progreso” de las que no todos podían formar parte. “Auschwitz se convierte así en un origen del pensar que solo puede poner en marcha un nuevo proceso de reflexión en la medida en que se hace presente la reflexión por la memoria” (Reyes-Mate, 2013, p.18), pero también por las decisiones ético-estéticas que tomamos a la hora de trasladar dicha memoria.

El hecho traumático está necesariamente ligado a la capacidad de recordar que nos define como especie. La Shoah dejó una herida en la historia que aún hoy no ha conseguido sanar y, para comenzar el proceso de curación, se hacía necesario exponer el trauma. No obstante, tras la liberación de los campos, hicieron falta casi dos décadas para que la población civil comenzara a atisbar la magnitud del desastre de la mano de los supervivientes y los investigadores.

“La aparición de una memoria colectiva está relacionada con los contextos socioculturales y políticos que posibilitan que el recuerdo fuera evocado a escenarios presentes” (Baer, 2006, p.64). El escenario y la voluntad (o no) de escucha son los elementos que permiten la exposición de la información y la emoción. Esto justificaría que, durante los años posteriores al Holocausto, los estados adoptaran una política del silencio. Dicho en otras palabras, “la reconciliación del continente suponía la neutralización de sus memorias” (Traverso, 2013, p.298). Cuando las estructuras de poder y las industrias culturales comenzaron a interesarse por la memoria de los supervivientes, –y los documentos fueron liberándose de forma paulatina– se hizo prioritario darles voz para comprender el exterminio, lo que inevitablemente llevó a la pregunta por el sufrimiento en general y por el trauma de la Shoah en particular, nociones que permitían repensar los referentes y hacer que el pasado emergiera

en lugares donde los límites del entendimiento se habían visto superados.

3. Representar el horror después de Auschwitz

Después de todo lo acaecido durante el siglo XX, se hacía imposible que la razón quedara libre de sospecha, ya que, gracias a ella, el ser humano había sido capaz de justificar y vincular espantosos crímenes a objetivos lejanos (Todorov, 2011, p.219).

La esencia y la tendencia histórica de la modernidad, la lógica del proceso civilizador, las esperanzas y obstáculos de la progresiva racionalización de la vida social se suelen estudiar como si no se hubiera producido el Holocausto. [...] El Holocausto da fe del avance de la civilización, una civilización que ahora incluye campos de la muerte y *Muselmänner* entre sus productos materiales y espirituales. (Bauman, 1997, p.207),

Es a partir de Auschwitz cuando comienza el gran problema de la representación en todos los ámbitos –en el audiovisual, esto va de la mano del avance tecnológico y de la existencia y popularización paulatina de dispositivos de captación de la imagen–. Para quienes sufrieron los campos de exterminio, el traslado del horror a la fotografía, la literatura o el cine suponía, en muchas ocasiones, un ataque que vulneraba su memoria y la de quienes murieron asesinados (Wiesel y Semprún, 1995). Tras el Holocausto, se hizo necesario reformular el pensamiento y el sentir artístico como vehículo de expresión que había predominado en la modernidad. Repensar el arte atendiendo a la barbarie.

En lo que respecta a la Shoah, antes de la representación artística, vino el testimonio de los que sobrevivieron. Regresar a los campos ya parecía inconcebible, pero retornar con voluntad de hacer arte a partir de ellos podía llegar a ser considerado un acto de cinismo y una falta de respeto hacia los muertos y los supervivientes. Sin embargo, antes incluso de plantear esta posibilidad, surgía una pregunta fundamental, previa a cualquier propuesta: ¿era posible representar el Holocausto? (Didi-Huberman, 2004; Wajcman, 2001).

Según Lyotard, el trauma no supone la imposibilidad de la narración, sino la posibilidad de admitir narraciones alejadas de la normatividad (Friedlander, 1992). El testimonio de un superviviente va a estar inevitablemente teñido de trauma, y es quien lo recibe el que debe descifrarlo, libre de prejuicios y de exigencias. Esta conflictiva relación entre testigo e interlocutor puede resumirse así: “(Los testigos) viven además un profundo temor a que los receptores del testimonio ignoren el foso que separa los dos mundos y realicen una comprensión precipitada, que estetice o funcionalice dicho testimonio” (Zamora, 2002, p.298).

Según esta lógica, existe una necesidad de interiorizar las palabras de las víctimas, interpretarlas, y devolverlas al entorno procesadas en forma de comportamientos y procederes que les hagan justicia. Así, se producirá un intercambio constante que favorecerá

la comprensión del hecho traumático e impedirá que episodios semejantes tengan lugar de nuevo. El superviviente se desvela en su testimonio y se expone al mundo a través de sus interlocutores, que escuchan desde el otro lado.

Esto supondría una utilización del pasado con vistas al presente, aprovechando las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y “separándose del yo para ir hacia el otro” (Todorov, 2000, p.32). Tras el suceso traumático, la exposición y el *working through*³ serían la clave de la cura, de la reparación, mientras que el silencio podría degenerar en enfermedad y represión a nivel particular, y en una crisis de representaciones a nivel general. Si la memoria es historia mediada, elegir callar en lugar de expresar simbolizaría la anti-memoria. “Cuando los acontecimientos vividos por el individuo son de naturaleza trágica, el derecho a recordar se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (Todorov, 2000, p.18); así, la necesidad de testimoniar queda asimilada directamente al trauma (Martín-Sanz, 2022, p.13).

Ante el silencio y el vacío, la representación y la comunicación de un pasado doloroso se alzan como opciones legítimas a la hora de exponer el trauma, pero siempre con cuidado, asumiendo que hay unos límites que no se deben exceder. Si el arte mayúsculo que Hegel loaba como dispositivo de exposición de afectos no sirve debido a las características del suceso traumático y a la dificultad que entraña la puesta en el mundo del sufrimiento que provocó, puede que haya que recurrir a formas de representación desvinculadas de una modernidad ya enterrada. Parece que la única forma de enfrentarse al enigma de la representación del Holocausto es acudiendo, desde el respeto absoluto, a aquellos que dejaron testimonio, para no caer en una estetización del horror, que ocurre cuando las víctimas son hechas insignificantes e invisibles (Reyes-Mate, 2008, p.172).

4. El testimonio y el (no) arte de la fotografía

La representación artística del Holocausto entraña por sí misma un conflicto de partida, independientemente de la forma en que se manifieste. Parte fundamental del debate es que, pese a lo perturbador, desgarrador y conmocionante que puede llegar a ser el arte, este incluye siempre una dimensión de despliegue del placer (Zamora, 2002, p.280). Se trata de un momento catártico que nos invade cuando los ojos se llenan de lágrimas debido a los mecanismos que los recursos estéticos activan en nosotros. El arte como fuerza redentora estaría reñido con la plena asunción e interiorización de la memoria del desastre, en parte debido a que la gran mayoría de los que perecieron carecieron de esa posibilidad de redención. Así, mientras nosotros nos liberamos a través de

la catarsis, las víctimas continuarían sufriendo con cada representación del dolor.

Ciertamente, los productos culturales –materiales y espirituales (Bauman, 1997)– llevan impresos en sí mismos las circunstancias de su creación y de su alumbramiento al mundo. Se pueden interpretar fenomenológicamente los trabajos de artistas como Christian Boltanski, las fotografías de August Sander o la música de Shönberg para entender su naturaleza, sus referentes y sus razones de ser. Hablamos de lo que nos evocan las piezas, que no son más que mediaciones entre el sentir o el pensar de una persona, llamémosla “artista”, y la materialidad de los objetos. Lo ausente que se concreta para que lo concreto evoque la ausencia.

Sin embargo, con materializaciones de realidades como las que propone la p “fotografía testimonial” –la que no recrea la realidad acorde a las exigencias de un fotógrafo– se produce una operación diferente, ya que “ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo, sino la de la certidumbre. La esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa” (Barthes, 1980, p.149). Por tanto, empezamos a vislumbrar una “decidida apuesta por la imagen de archivo y su articulación con el testimonio” (Sánchez-Biosca, 2021, p. 5). En este caso, lo concreto remite a lo concreto, es decir, que “la fotografía no es una ‘emanación’ mágica, sino un producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos. Requiere, por tanto, no una alquimia, sino una historia” (Tagg, 2005, p.10).

La fotografía juega un importantísimo papel a la hora de comprendernos como sociedad (Lury, 1997) debido a que permite objetivar realidades que constituyen puertas de acceso a momentos inevitablemente pasados. Así, las fotografías podrían formar parte de esas “figuras de la memoria” (Assmann, 1995) depositarias de información sobre numerosas casuísticas y dimensiones de la vida que crean relatos, recuerdos y legados. Debido a que detrás de ella siempre vamos a encontrar un dispositivo tecnológico en manos de alguien que ejecute la captura, establecemos cuatro categorías gradientes de imágenes extraídas atendiendo a la intencionalidad de la persona que fotografía, de aquello que perseguía (o no) al recoger una realidad⁴, e, inevitablemente, al espacio-tiempo que habitó.

En primer lugar, la *fotografía artística* implica recreación de un instante acorde con las exigencias de un artista, al estilo de las del propio Sander (Figura 1) o Diane Arbus, que situaban a los sujetos delante de la cámara con la idea de mostrar algo oculto a través de la imagen obtenida. Se trata de fotografías que llevan grabado un conocimiento del lenguaje visual y un componente estético.

³ Cuando se trata de *working through*, “la persona intenta ganar distancia crítica sobre el problema, y distinguir entre el pasado, el presente y el futuro”, y añade LaCapra (1998) que es mediante este mecanismo que se adquiere la posibilidad de ser un agente ético y político (144). Existe, pues, una clara asociación entre este concepto de LaCapra y la “memoria ejemplar” de Todorov.

⁴ Cabe apuntar dos matizaciones. En primer lugar, las categorías propuestas son gradientes y pueden fácilmente hibridarse, no son estancas. En segundo, esta clasificación no busca emitir juicios ni evaluar las imágenes, sino estudiarlas atendiendo a la relación entre ética y estética presente en la fotografía del horror. Por ello, empleamos como criterio fundamental la intencionalidad de quien fotografía (que queda impresa en la imagen), que se puede extraer hermenéuticamente a través de la observación del lenguaje visual, del contexto histórico en el que se inserta la imagen o de las acciones o pareceres que, tras su difusión, esta generó.



Figura 1. Retrato de la pintora Marta Hegemann (fotografía artística). August Sander (1925).

En segundo, en la *fotografía propagandística* encontramos una realidad modificada de acuerdo con un propósito propagandístico, como la de los soldados norteamericanos alzando la bandera en Iwo Jima (Figura 2). Aunque de forma menos evidente que en la fotografía artística, también pueden albergar un importante componente estético. Con estas imágenes, el autor pretende promocionar y difundir ideas o sentimientos concretos. En nuestro ejemplo, Rosenthal buscaba

exaltar la victoria del ejército norteamericano en Japón y, por tanto, la supremacía de Estados Unidos como potencia mundial y guardiana de la democracia frente al fascismo.

Tanto para la fotografía artística como para la propagandística, el instante se pone al servicio de la cámara. Se modifica el entorno, se le da forma, se manipula. Existe una preparación acorde con una idea madurada y un conocimiento de previo de lo que se quiere mostrar.



Figura 2. Soldados norteamericanos levantando la bandera en Iwo Jima (fotografía propagandística). Joe Rosenthal (1945).

En tercer lugar, la *fotografía circunstancial*, concebida gracias a que la persona que fotografiaba se encontraba en “el lugar adecuado, en el momento preciso”, asociada al reporterismo y al fotoperiodismo (Caple, 2013). Las fotografías de guerra serían un buen ejemplo, como las instantáneas de Robert Capa en la playa de Omaha el 6 de junio de 1945 (Figura 3), la serie que recoge *La ejecución de Saigón* captada por Eddie Adams en 1968 o la portada de la revista

TIME de 1992 (Figura 4), donde se observa un grupo de prisioneros musulmanes desnutridos en un campo de concentración serbio durante la guerra de los Balcanes. No se da una preparación previa, ni tienen necesariamente un valor estético elevado, aunque siempre hay un motivo ideológico o profesional que vehicula la captura de la imagen. En el caso del último ejemplo que traíamos a colación comprobamos cómo la visualidad imperante nos remite a las imágenes de los

campos de concentración y exterminio nazis durante la Segunda Guerra Mundial, algo que puede añadir potencia al componente de denuncia de la imagen. En este caso, se elimina la jerarquía y se da una simetría

entre el instante retratado y el dispositivo, de manera que se necesitan el uno al otro. Aunque existe esa ideología subyacente, en principio, el fotógrafo no manipula su entorno.



Figura 3. Soldados desembarcando en la playa de Omaha, en Normandía, en el Día D (fotografía circunstancial). Robert Capa (1944).

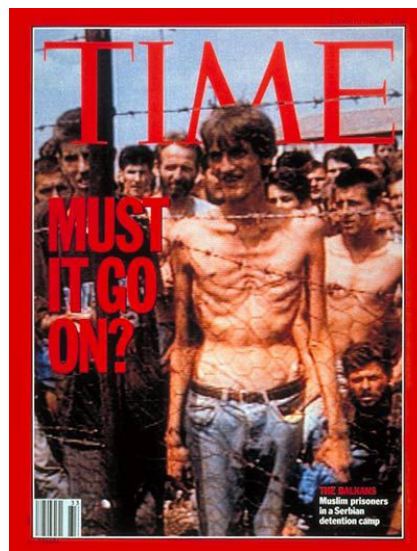


Figura 4. Prisioneros musulmanes bosnios en un campo de concentración durante la Guerra de los Balcanes (fotografía circunstancial). J.F.O Mcallister (1992).

Por último, existen *fotografías testimoniales* que nacen totalmente “forzadas” por el instante. Si en su *Sobre la fotografía*, Susan Sontag compara la cámara con un arma de fuego, estas fotografías reivindicarían, paradójicamente, la vida con cada disparo. La cámara como dispositivo salvador en unas manos que no tienen por qué ser diestras⁵, que se encuentran en un escenario fortuitamente, que no han acudido por voluntad propia a robar la foto. El dispositivo se convierte en testigo de una realidad terrible que nece-

sita ser expuesta, cueste lo que cueste. Es este el caso de la serie de fotografías tomadas en Auschwitz en el verano de 1944 (Figura 5). Aquí, la cámara está completamente subordinada al instante, incontrolable, caótico, casual. No hay preparación previa, y, desde luego, no existe una ideología detrás de la foto o un deseo artístico o de alcanzar la gloria profesional⁶. Encontramos la imperiosa necesidad de salvar la vida y la urgencia absoluta de transmitir un hecho, la fotografía como acto reflejo.

⁵ Un caso pertinente y digno de estudio es el del fotógrafo catalán Francesc Boix, nacido en Barcelona en 1920 y deportado en 1941 al campo de concentración de Mauthausen. Allí, ejerció como fotógrafo del campo, pero, perteneciendo al mismo tiempo la resistencia, pudo ocultar los negativos de las imágenes que tomaba, que posteriormente serían usados como prueba incriminatoria contra los jefes nazis del campo en los Juicios de Núremberg. Atendiendo a nuestra clasificación, en la obra de Boix, se daría una hibridación entre lo circunstancial y lo testimonial, aunque, finalmente, se impondría el segundo.

⁶ Entendemos que la principal diferencia entre la fotografía circunstancial y la testimonial radica en que, en la segunda, la persona que fotografía es testigo del horror en calidad de víctima directa, no se trata de una persona formada acudiendo deliberada y conscientemente al espacio en el que se está produciendo la catástrofe. Se trata de personas anónimas cuya intención no puede ser más lejana a la búsqueda de reconocimiento profesional. Fotografían para demostrar el sufrimiento que ellas mismas están atravesando.



Figura 5. Fotografías tomadas por los miembros de la resistencia en Auschwitz-Birkenau (fotografía testimonial). Alex Errera (1944).

Tabla 1. Clasificación de fotografías.

	Componente ideológico	Componente estético-estetizante	Preparación de la imagen	Relación cámara-entorno
Primer grupo (Fotografía artística)	Medio-Alto	Alto	Alta	Entorno subordinado a la cámara
Segundo grupo (Fotografía propagandística)	Alto	Medio-Alto	Alta	Entorno subordinado a la cámara
Tercer grupo (Fotografía circunstancial)	Medio-Alto	Bajo	Baja	Igualdad cámara-entorno
Cuarto grupo (Fotografía testimonial)	Bajo	Bajo	Baja	Cámara subordinada al entorno

5. Acceso al Holocausto desde la óptica barthesiana

En agosto de 1944, durante los últimos meses antes de la destrucción de Auschwitz, un grupo de prisioneros, parte de la resistencia, introdujo en el campo una cámara fotográfica. Ellos, en particular un judío griego llamado Alberto Errera (conocido como Alex), arriesgaron su vida para capturar imágenes del momento exacto en que los prisioneros eran conducidos a su muerte y quemados sus cadáveres. Estas fotografías –se hicieron cuatro, en este artículo estudiamos dos de ellas (Figura 5)–, que desbordan información y emoción, constituyen la única prueba visual del exterminio tal y como lo hemos conocido a través de las palabras de los supervivientes. Empleamos aquí como ejemplo de la “fotografía testimonial” esas imágenes que solo tienen un objetivo: atestiguar para hacer creer.

Siguiendo el razonamiento que hemos ido construyendo, la extracción forzosa de un componente estético –como sinónimo de bello– en las fotografías tomadas por Alex constituiría un acto de cinismo extremo. En todo caso, no se trata de romper completamente con el antiguo motivo estético-filosófico que equipara lo bello a lo justo y lo verdadero, sino que debemos realizar un ejercicio de abstracción y contemplar las fotografías como puro testimonio, como un grito de ayuda que no

alberga más pretensión que la de salvar la vida. Las fotografías de Alex ruegan al observador que se desembarace de esa enfermiza necesidad de dotarlas de un elemento estético, que se atenga meramente a la dimensión de la verdad mayúscula. No en vano, “las fotografías pueden angustiar, pero la tendencia estetizante de la fotografía es tal que el medio que transmite la angustia termina por neutralizarla” (Sontag, 1977, p.158). No ocurre esto con las imágenes de Auschwitz.

La serie de Alex pertenece a esa cuarta categoría de fotografías en las que no hay ideología ni pretensiones estéticas, en las que la cámara se convierte en un mero dispositivo al servicio de una situación extrema. En este caso, la cámara reniega de la “tendencia estetizante” que puede darse en fotografía y se limita a cumplir con su cometido desde una perspectiva puramente pragmática, mecánica. Aquí, “una pipa siempre será una pipa” (Barthes, 1980, p.33), pero no por ello va a ser menos valiosa.

Las fotografías de Auschwitz supondrían más bien lo anti-estético, en la medida en que “solo atestiguan”, están destinadas exclusivamente a demostrar, no a mostrar. Imposible situarlas en la categoría de “arte”. Sin embargo, laten bajo la superficie de la imagen violentas oleadas de información, tanto acerca de lo fotografiado

como de la intención de quien fotografía. Ansel Adams escribió que una gran fotografía debía ser “una expresión cabal de lo que se está fotografiando y eso, por tanto, una expresión auténtica de lo que el individuo siente sobre la vida en su totalidad” (en Sontag, 197, p.170).

Los miembros de la resistencia, que enviaron las instantáneas a un comité clandestino de ayuda a los prisioneros de campos de concentración, explican el contenido de las fotografías en una nota que transmite, al igual que las imágenes, la urgencia absoluta del momento.

Urgente. Enviad lo más rápido posible dos rollos de película de metal para un aparato fotográfico 6 x 9. Podemos hacer fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detenidos enviados a la cámara de gas. Una foto representa una de las hogueras al aire libre donde 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 [...] Enviad los rollos lo más rápido posible. Enviad estas fotos inmediatamente a Tell. (en Didi-Huberman, 2004, p.33)

Si nos remitimos a la frase de Adams, estas fotografías, al igual que el texto arriba citado –hacemos referencia a los adjetivos, adverbios y locuciones que expresan urgencia–, bien pueden constituir un medio de expresión del estado del fotógrafo en el momento de la captura. Se trata de imágenes “robadas” a un momento terrorífico de la historia a través de una puerta entreabierta, lo que evoca angustia y miedo a ser descubiertos. Pero también expresan verdad, una verdad que se cuele por el orificio gracias a la cámara y a un pulso que se supo mantener estable. El acto de fotografiar la verdad en una subordinación absoluta de la estética a la ética. Como mantenían Felman, Laub y Žižek, un testimonio es, al igual que estas fotografías, un artefacto transmisor de información, pero también de emoción. Y esta se encuentra más a menudo en lo no expresado explícitamente, en todo aquello que, a simple vista, pasa desapercibido.

Por ello, Barthes estableció una diferencia entre dos aspectos de la fotografía: el *studium* y el *punctum*⁷. Si el primero se refiere a los elementos de la imagen que el autor ha buscado de forma activa plasmar, el segundo se trata de una cualidad inconsciente, algo que, sin haber planeado el autor, está en la fotografía y atrae vivamente la atención de un observador. En este caso, el *studium* abarcaría el plano que vemos a través de la abertura de la puerta. La presentación del Holocausto, sin más mediación que una cámara ni más intención que la de mostrar al mundo lo que estaba sucediendo en Auschwitz-Birke-

nau. El impacto visual que produce es tan potente que no es necesaria una explicación. Por otro lado, consideramos que el *punctum* se encuentra en el encuadre forzado que constituye la puerta entreabierta para la fotografía. No se trata del marco en sí, sino de lo que supone, de los sentimientos y los pensamientos que evocan esas cuatro esquinas que delimitan la imagen.

Igual que el testimonio necesita de una escucha activa, situarse delante de una imagen de estas características exige una observación profunda y consciente, ya que la información “está ahí” y corresponde al que está al otro lado asimilarla y aprehenderla. El *punctum* de estas dos imágenes se encuentra en la urgencia, en ese miedo a ser descubiertos, en la certeza de que la muerte anda cerca; sensaciones que se reflejan en ese marco artificial y oscuro. No hay peligro de estetización del horror por parte del fotógrafo ni de que el observador experimente sentimientos placenteros –más relacionados con la observación del arte–, porque no hay pretensión de estética, solo imagen cruda. Si “la historia solo se construye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella” (Barthes, 1980, p.118), los miembros de la resistencia artífices de estas imágenes se autoexcluyeron de la historia en la que estaban insertos para robarle una fotografía. Como testigos, sintieron la responsabilidad de trasladar su historia, de contar lo que estaba pasando en Polonia para intentar detener la barbarie. “La difusión de la información permite salvar vidas humanas” (Todorov, 2000, p.13) y, aunque en los meses sucesivos, desde el momento en que se tomaron las fotografías hasta la liberación de los campos, aún se perdieron millones de vidas, ese era el objetivo.

6. Conclusiones

Después de los sucesos acaecidos a lo largo del siglo XX y el retroceso de libertades que supusieron, se hacía imposible dejar de lado el dolor, no integrarlo en el acceso al conocimiento y a la historia. La ciudadanía europea fue consciente de la necesidad de desechar el relato ilustrado para así recuperar e instaurar el sufrimiento como condición ineludible a la hora de comprender nuestro pasado más reciente.

En una operación de naturaleza hermenéutica, la memoria consigue desvelar lo que estaba forzosamente oculto, interpretando e infiriendo para exponer las injusticias. Permite rescatar nuevas realidades y discursos ubicados en los márgenes del relato hegemónico, protagonizados por quienes sufrieron, e incorporarlos a la reflexión en torno al pasado. Esto, entendemos, implica resituar a las víctimas y a los oprimidos en el centro del recuerdo y constituye el primer paso para restablecer la justicia que les fue arrebatada en aras de un avance político-social.

En este escrito analizamos la potencia testimonial de las fotografías robadas al horror. Establecemos una nueva tipología fotográfica atendiendo, principalmente, a la intencionalidad de la persona que captura la imagen e, inevitablemente, al contexto en el que se mueve, ya que este siempre resultará decisivo. Así, nos aventuramos a

⁷ A propósito del *studium* y el *punctum* en una fotografía, Barthes escribe lo siguiente: “He aquí una familia negra norteamericana fotografiada en 1926 por James Van der Zee. El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una buena foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo). El espectáculo me interesa, pero no me “punza”. Lo que me punza, es curioso decirlo, es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija) –oh negra nodriza–, sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus zapatos con tiras” (Barthes, 1979, p. 89).

afirmar que las imágenes capturadas por un testigo que se encontraba sufriendo en su propio cuerpo la barbarie del exterminio suponen la forma más ético-estética de representar el Holocausto. En este sentido, esta ética testimonial surgiría, por un lado, de una anulación absoluta del deseo de conferir cualquier elemento generador de placer estético a la fotografía; por otro, y están profundamente relacionados, de la intención por parte de la persona que fotografía de prestar testimonio de los crímenes cometidos, de demostrar y, en última instancia, denunciar el horror para evitar su repetición.

Para acceder a estas fotografías tan sumamente excepcionales y con el propósito de complementar, fundamentalmente, el estudio que el filósofo francés Georges Didi-Huberman les dedicó, proponemos el empleo de los conceptos barthesianos *punctum* y *studium* como herramientas metodológicas cualitativas. A través de ellas, podemos profundizar en elementos de la fotografía ocultos en principio,

En un mundo post-Holocausto que no cesa de acumular eventos traumáticos, el debate acerca de cómo representarlos sigue vigente. Acudir a esas fotografías

testimoniales, realizadas por personas anónimas que documentaron gráficamente con la cámara su naturaleza simultánea de víctima y testigo, nos permite acercarnos al exterminio desde el respeto hacia quienes sufrieron. Las imágenes de agosto de 1944 fueron un ejemplo de honestidad absoluta, de una ética desgarradora que reivindica su papel a la hora de representar realidades dolorosas o traumáticas. De esta forma, dejamos de lado el rol de la fotografía en el arte para adentrarnos en un mundo de posibilidades representacionales que otorga un papel protagónico a los testimonios y los documentos de archivo en detrimento de representaciones artificiosas o estetizantes que corren peligro de banalizar el dolor. Buceando en estas imágenes, nos topamos con informaciones y emociones difícilmente localizables en otras. Es ese impacto que producen en quienes las observan lo que debe ser concretado en conductas ético-políticas orientadas a detener cualquier simulacro de inhumanidad. Las fotografías de Auschwitz-Birkenau constituyen una fractura profunda, una prueba irrefutable del asolador corrimiento de tierra sobre el que muchos habían avisado previamente.

6. Bibliografía

- Abell, C., Atencia-Linares, P., McIver, D. y Diarmuid Costello, L. (2018). The New Theory of Photography: Critical Examination and Responses. *Aisthesis*, 11(2), 207-234.
- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de los textos visuales*. Síntesis.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 125-133.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Losada.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bauman, Z. (1997). *Modernidad y Holocausto*. Sequitur.
- Bech, J.A. (1995). Notas acerca de una hermenéutica de la imagen. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 40(61), 9-29.
- Caple, H. (2013). *Photojournalism: A Social Semiotic Approach*. Palgrave Mcmillan.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada.
- Felman, S. y Laub, D. (1992). *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge.
- Hébert, L. (2011). *An Introduction to Applied Semiotics. Tools for Text and Image Analysis*. Routledge.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Parallax.
- Lanzmann, C. (2009). *La liebre de la Patagonia*. Seix Barral.
- Lury, C. (1997). *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*. Routledge.
- Martín Sanz, A. (2022). Construir desde el trauma. Representación y testimonio en La imagen perdida (2013) de Rithy Panh. *Doxa Comunicación*, 34, 121-138.
- Mate, R. (2008). *La herencia del olvido*. Errata Naturae.
- Mate, R. (2013). *La piedra desechada*. Trotta.
- Morin, E. (1983). *Ciencia con consciencia*. Anthropos.
- Sánchez-Biosca, V. (2021). "Por sus obras los conoceréis". Documentos de perpetrador y voces de víctimas en Retratos de Identificação (Anita Leandro, 2014). *Papeles del CEIC*, 21(2), 1-19.
- Scruton, R. (1981). Photography and Representation. *Critical Enquiry*, 7(3), 577-603.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Gustavo Gili.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu.
- Wiesel, E. y Semprún, J. (1995). *It's Impossible to Remain Silent*. Indiana University Press.
- Zamora, J. (2002). Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz. En R. Mate (Ed.). *La filosofía después del Holocausto* (pp. 277-302). Riopiedras.
- Zizek, S. (2009). Description without a place. On Holocaust and Art. *Inaesthetik: Politics of Art*, 1, 142-161.