

EL EXTRAÑO ÁLBUM FAMILIAR DEL SIGLO XX*

El cine y la televisión frente a las fotografías de Auschwitz

Durante cerca de cuarenta años, las fotografías han sido utilizadas para realizar películas sobre los campos de concentración y el genocidio del pueblo judío sin que nadie se preocupase por su origen, por las condiciones en que fueron tomadas ni el punto de vista que revelan.

Después de dos decenios, nuestra percepción sobre estas imágenes ha cambiado: los trabajos históricos se emplean en restablecer estas fotografías a su estatus de fuente documental, se ha reunido en parte el corpus de la representación gráfica, las imágenes han sido etiquetadas y puestas en su contexto y se ha reflexionado sobre las prácticas fotográficas en los guetos y en los campos¹. Esta exigencia historiográfica ha creado una nueva configuración

de demandas memoriales, sociales y simbólicas dirigidas a las imágenes por nuestras sociedades iconómanas.

Al mismo tiempo, debates y discusiones sobre las *imágenes de la Shoah* se han abierto camino en la posteridad con la película de Claude Lanzmann. Están centradas en las matanzas de judíos en las cámaras de gas de los campos de Polonia, que se perpetraron en el más absoluto de los secretos. De hecho, no conocemos ninguna fotografía o plano que muestre el asesinato de las víctimas en el interior de las cámaras de gas. De este modo, el corazón del proceso de *Destrucción de los judíos de Europa* aparece como un punto ciego. Esta economía de lo invisible y esta destrucción del rastro, pretendida y organizada por los nazis, explican la importancia y el estatus singular que hoy se otorga a dos series fotográficas

realizadas en la periferia del suceso: los cuatro clichés tomados clandestinamente en agosto de 1944 por miembros del *Sonderkommando* de Birkenau y la serie fotográfica, conocida como el *Álbum de Auschwitz*, tomada por los nazis a la llegada de un transporte de judíos húngaros, en mayo de 1944.

Con *Auschwitz, el álbum, la memoria* (Auschwitz, l'album, la mémoire, 1984), Alain Jaubert fue el primer cineasta que se hizo preguntas sobre este segundo conjunto de imágenes. Su reflexión sobre el acto fotográfico y la singularidad del *álbum* encuentra su prolongación, cuatro años después, en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo y epígrafe de la guerra] (1988), de Harun Farocki. Estas dos obras pueden relacionarse con una producción televisiva reciente de la BBC, *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution* [Auschwitz, los nazis y la solución final] (2005) que pone en juego de manera radicalmente distinta el conocimiento de las fotografías de los campos para inscribirlo en una nueva economía de lo visible².

El álbum

El *Álbum de Auschwitz* está formado por un reportaje de cerca de doscientos clichés tomados en Birkenau con ocasión de la llegada de un convoy de judíos proveniente de la región de Bilke³. Reunidas, pegadas y etiquetadas —por motivos aún oscuros— en un álbum de fotos ordinario⁴, estas imágenes fueron a parar, por una casualidad tan milagrosa como inquietante, a manos de Lili Jacob, una de las supervivientes de ese convoy⁵.

A partir de 1946, fecha de su primera copia para el museo judío de Praga, las fotografías del álbum fueron utilizadas aisladamente para obras, exposiciones y películas. En 1964, con ocasión del proceso de Frankfurt, donde fueron juzgados veintidós criminales nazis que habían ejercido en Auschwitz-Birkenau, Lili Jacob fue a testificar y su álbum permitió identificar y condenar al SS Stefan Baretzki, cuya presencia en la llegada del convoy de húngaros quedó demostrada

por una de las fotos. Fue en este mismo proceso donde surgió la pregunta sobre la identidad de los fotógrafos; los nombres de Bernhard Walter y de Ernst Hoffmann, dos SS empleados en el servicio de identificación del campo, se mencionaron en la audiencia⁶.

En 1979, Serge Klarsfeld tuvo conocimiento de las placas sobre cristal que se conservaban en el museo de Praga; «con la intuición de un historiador» (WIEVIORKA, 2005: 94), se interesó de inmediato en recuperar el álbum original, que consideraba tan precioso como los manuscritos del Mar Muerto. De hecho, como apunta Anette Wieviorka, la importancia de este conjunto se encuentra menos en cada fotografía tomada por separado —y que permite «ilustrar tal etapa del genocidio» o «probar la culpabilidad de tal SS»—, que en el efecto que da la serie del reportaje que construye un relato y permite «visualizar una historia» (WIEVIORKA, 2005: 94). En 1980, en Miami Serge Klarsfeld encuentra a Lili Jacob —ahora Meier— y consigue convencerla de depositar su «álbum de familia» en el museo Yad Vashem; el mismo año, la fundación Beate Klarsfeld publicó la primera reproducción, de la que Alain Jaubert tuvo conocimiento por mediación de

la psicoanalista y superviviente de Auschwitz Anne-Lise Stern. La aparición de este reportaje fotográfico —así como la historia y el destino misteriosos del álbum— se prestaba a una forma y un relato cinematográficos.

Esta serie de instantáneas está cortada en secuencias (WIEVIORKA, 2005: 94) que muestran las etapas de la llegada de los judíos húngaros: el transporte llega al andén, la espera en la rampa, la *selección*, la entrada al campo de los *aptos* para ser llevados a trabajar, la selección de los efectos personales, las miradas a la otra fila —la de los que son declarados *no aptos*— agrupados para una última parada en el bosque de Birkenau.

Estas imágenes tienen una doble característica. Al contrario que otras fotografías hechas por los nazis —sobre todo en los guetos de Polonia—, no revelan una mirada antisemita. A este respecto, Alain Jaubert apunta que el fotógrafo «no utiliza su cámara como si fuera un fusil, tiene una mirada sobre la gente que no es monstruosa»⁷ (LINDEPERG, 2000: 188). Estas fotografías no muestran, por otra parte, ningún acto de violencia o de coerción; muestran menos las acciones que los estados y las etapas (un tren que llega; las puertas abiertas de un vagón;

Imagen del *Álbum de Auschwitz*. Cortesía del Museo Yad Vashem, Jerusalén



las filas formadas; la rasurada, significada en sus efectos por una fila de mujeres con el cráneo afeitado...).

Es, por lo tanto, nuestro conocimiento sobre estos hechos lo que restituye a las imágenes su violencia oculta, que nos permite imaginar la cámara de gas fuera del encuadre, comprendiendo que esos mayores, mujeres y niños se encuentran a las puertas de la muerte. En este sentido, las fotografías del álbum de Auschwitz dan vida a otro tipo de propaganda que las de los guetos, ya que pueden dar pie a una estrategia de lectura literal, descontextualizada, que permita sostener que nada de particular sucedía en la rampa o en el propio Birkenau, nada fuera de lo común en la organización material e higiénica de la entrada en un campo, estrategia de lectura que conlleva la negación del acto genocida.

Al mismo tiempo, una interpretación diferente puede dar luz sobre la terrible lógica del exterminio. Así, la fila de seleccionados para la cámara de gas, visible en muchas fotografías, permite aproximarse a la aniquilación ya que *«no entrar en el campo era como entrar hasta el final, hasta morir»*⁸.

El indicio y el margen

Esta segunda lectura es la que propone la película de Alain Jaubert, cuya banda de imágenes la forman las fotografías del álbum y la banda sonora, una amalgama de voces: la del director, proponiendo una reflexión sobre el acto fotográfico; la de Anne Wiazemsky, leyendo un montaje de citas tomadas de Charlotte Delbo, Elie Wisel, Miklós Nyiszli, Viktor Frankl, Peter Hellmann, Jean Cayrol y

Adelaïde Hautval; las de cuatro ancianas judías deportadas, íntimamente ligadas, reaccionando ante las fotografías, voces anónimas cuya sola identidad ofrecida es el nombre de pila y sus números tatuados que se presentan en un cartón al principio de la película. Las cuatro mujeres no son filmadas durante su lectura de las imágenes, que hacen que la película cree al final «un testimonio sin testigos», como apunta Anne-Lise Stern, una de las cuatro protagonistas de este coro polifónico⁹.

Es nuestro conocimiento sobre los hechos lo que restituye a las imágenes su violencia oculta, lo que nos permite imaginar la cámara de gas fuera del encuadre

El comentario de Alain Jaubert y su trabajo de montaje con las instantáneas que explora por medio de *travellings* y de *zooms* privilegian la búsqueda de indicios y la reflexión sobre los márgenes de la fotografía. Un poco a la manera del fotógrafo de *Deseo de una mañana de verano* (Blow up, Michelangelo Antonioni, 1966), Jaubert procede mediante encuadres y ampliaciones de los

clichés con el objeto de construir una narración, de proponer una puesta en escena intrigante del suceso; excepto que, al contrario que en la búsqueda del personaje de Antonioni, su examen de las fotos no desvela en ningún modo la escena del crimen, sino el doble discurso de su ausencia en la imagen y de su presencia, muy cercana, en lo que hay fuera del encuadre. Para Alain Jaubert, precisamente se trataba «de percibir cómo estas fotografías, que no reflejan para nada la realidad más brutal de los campos, abren al menos la puerta a descifrar la fotografía en sus márgenes. [...] Porque es en los márgenes donde tiene lugar el horror, es en el antes y en el después donde sucede la violencia verbal y física, y es en el después donde sobreviene el exterminio que se adivina con la separación de las filas. Ciertos detalles permiten entrever la realidad del exterminio: por ejemplo, al mirar estas fotografías, a menudo se ven, puestos unos junto a otros, vagones que llevan las siglas de la SNCF [Sociedad Nacional de Ferrocarriles Franceses] y de la Deutschbahn, vagones húngaros y vagones checos. Y de golpe se siente un vértigo extraordinario: si un vagón de la SNCF llega a Auschwitz transportando deportados húngaros, eso quiere decir que hubo una circulación de trenes por todo el Gran Reich, a lo largo del mapa de Europa. Las pequeñas siglas en los vagones, a veces con inscripciones de tiza, atestiguan la existencia de un formidable jefe de estación, un formidable jefe de agujas que se llama Eichmann. Auschwitz aparece de este modo, en los indicios y en los márgenes



de la fotografía, como la mayor estación de Europa» (LINDEPERG, 2000).

La voz del narrador que se pregunta sobre el estatus de la fotografía y el contexto en que las fotos fueron tomadas se encuentra con el coro de deportadas que comentan las imágenes, las interpretan, descubren huellas que apenas se notan (las ropas deshilachadas de los deportados, sus zapatos desemparejados, la colada tendida que señala el campo de los gitanos...). A veces rechazan las instantáneas, a menudo las completan dándose cuenta ellas también de la invisibilidad de los muertos y de lo que hay fuera del encuadre. Esta fuga a cuatro voces se organiza asimismo en torno al motivo central de la exterminación, el *crematorio*, un edificio cercano donde se encontraban la cámara de gas y los hornos crematorios, lugar inaccesible de la puesta en escena de la muerte acercado por el relato de un deportado de los *Sonderkommandos*, por la vista y el olor de las grandes chimeneas, porque se constata la desaparición de los próximos y de los menos próximos (la colonia de gitanos eliminada a lo largo de una mañana). Gauguin afirmaba que lo que no está en el cuadro no está por eso ausente, sino sencillamente fuera de la tela (HUPPERT, 1990: 151).

Así, la imagen cambia de régimen: más que como una prueba, aparece como un elemento que dispara la mirada, un cristizador del recuerdo, un operador de la memoria. A cambio, la no coincidencia entre los recuerdos y las fotografías produce una reflexión implícita sobre el estatus del testimonio. Con lucidez, las antiguas deporta-

das se cuestionan sobre las diferencias entre su experiencia y las fotografías que ojean, pero también sobre la fragilidad de los recuerdos, sobre su migración y sus interferencias con el paso de los años. Como vuelve a señalar Alain Jaubert: «Después de tantos años, estas deportadas habían leído muchos libros, recompusieron su pasado por sí mismas, vieron películas [...]. Es en el momento en el que incluso las certidumbres más férreas —ciertos deportados estaban muy cerca del punto negro del campo, es decir, la cámara de gas y los crematorios— comienzan a desmoronarse en sus recuerdos bajo los golpes de la negación. Por lo que la idea consistía en poner a estas cuatro antiguas deportadas frente a sus propios recuerdos, con este fondo de negación, y mostrar que no solo los recuerdos pueden no coincidir con las fotografías, sino que las fotografías no pueden traducir la realidad» (LINDEPERG, 2000).

Al interrogarse sobre la instantaneidad del acto fotográfico y su relación con la destrucción, la película de Alain Jaubert vuelve a poner en solfa la cuestión del tiempo del suceso. Las imágenes de Auschwitz tienen la esencia de su fuerza en que captan las miradas y los rostros de los que están a punto de desaparecer, y ofrecen el «último instante de las vidas de esta gente, justo antes de su muerte. [...] En la fotografía, hay un instante que se fija en el que hay gente, en el que sabemos que están mirando algo, a menudo al fotógrafo. Un poco a la manera de esos cuadros renacentistas en los que se aprecia el reflejo de la ventana del taller en el ángulo más

luminoso del óleo, imaginamos que podríamos entrar en los ojos del personaje y ver lo que él veía en ese momento, el suceso histórico o el no suceso, en definitiva, el instante. Y evidentemente, nos decepcionamos porque la fotografía no tiene ese poder de registro, la fotografía solo recoge los envoltorios más externos, no penetra en el pensamiento y cuando entramos en la mirada de la gente, entramos en el grano de la fotografía. Pero estos granos son interesantes y por eso he filmado planos con mucho detalle que son borrosos, porque nos encontramos en el grano de la imagen. Estos granos de luz, estos fotones que han impreso la película, nos proponen un mensaje que no se puede descifrar, que a lo mejor no tiene sentido, pero que no es más que las caras de mujeres, hombres y niños que se han fijado así, por última vez antes de ser desintegrados, ya sea inmediatamente o un poco después» (LINDEPERG, 2000).

La cuestión de la instantaneidad se prolonga en el comentario de una de las antiguas deportadas: al evocar la ley del campo, insiste sobre la pulverización de la duración y la perspectiva temporal, sobre el poder total del instante, sobre el vaivén implacable de los destinos que se burlan/juegan, literalmente, un segundo después. Esta crisis del tiempo también se origina en el agujero negro de la muerte, del que tanto el relato como la duración están ausentes; como escribió Michel Deguy, para los judíos lanzados a las cámaras de gas «cuando creían estar entrando en el campo de trabajo, lo increíble no tuvo tiempo de suceder» (HUPPERT, 1990: 41).

Imágenes del *Álbum de Auschwitz*, de izquierda a derecha, fotografías 189, 183, 185, 113, 7, y 65 del álbum. Cortesía del Museo Yad Vashem, Jerusalén



«Un pensamiento en imágenes»¹⁰

La reflexión de Alain Jaubert sobre las fotografías del álbum de Auschwitz encuentra un eco y una prolongación en la película de Harun Farocki *Bilder der Welt uns Inscript des Krieges*. En la manera de la repetición y de la filmación, del encuadre y del encuadre, el motivo central de esta obra consiste en interrogar y en reabrir el horizonte de lectura de las fotografías aéreas de Auschwitz efectuadas desde abril de 1944 por los pilotos de los bombarderos americanos que sobrevolaban Silesia con el fin de localizar las fábricas IG Farben de Monowitz. La proximidad preocupante entre los actos de conservación y de destrucción, la relación entre la violencia de la guerra y los dispositivos tecnológicos de registro y de reconocimiento, la inestabilidad del sentido adscrito a la imagen en función de los contextos de lectura, constituyen los temas centrales de la película de Farocki. Desde esta perspectiva, el cineasta convoca más instantáneas del álbum de Auschwitz. También rinde cuentas a la singularidad del reportaje fotográfico y a la materialidad del álbum del que hojea algunas páginas. Mientras describe el proceso implacable de la *selección* (*Aussortierung*), Farocki apunta los efectos del eufemismo del etiquetado de las instantáneas. Aclara el sentido oculto de las imágenes relacionándolas con otras fuentes: los dibujos del deportado Alfred Kantor; el informe de Rudolf Vrba y Alfred Wetzler, los dos

internos evadidos de Auschwitz cuyo testimonio proporcionó a los aliados un conocimiento preciso del proceso de exterminación en este agujero de muerte. La película de Farocki subraya así, con fuerza, la necesaria «complicidad de la imagen y del texto en la escritura de la historia» (FAROCKI, 2002: 37), y propone una nueva articulación entre la fotografía y el testimonio. El saber constituido por los testigos se trata como medio de releer y descifrar los elementos captados por la imagen. Allí donde Jaubert privilegia la manera del contrapunto, el cineasta berlinés insiste más bien sobre la travesía de lo visible; la experiencia de los testigos presentes en el lugar permite reconocer y, por lo tanto, ver lo que hay inscrito en la fotografía, pero que no podía ser leído ni interpretado. La puesta en relación de una imagen con las demás, pero sobre todo la conjunción del ver y del saber, permiten recoger lo impensado de la fotografía en el momento en que fue tomada. Esta nueva lectura aparece como el producto de un reencuentro entre el conocimiento histórico, el dominio de la memoria, el imaginario social y la cultura popular (el éxito del folletín *Holocaust*), que condicionan la exhumación de las fotos, las preguntas que les son dirigidas y la manera de descifrarlas.

Harun Farocki se demora en algunas instantáneas del álbum, preguntándose por el contexto en que fueron hechas, la posibilidad para el sujeto fotogra-

fiado de «enfrentarse a la cámara», su fragilidad ante el ojo armado del fotógrafo. Bajo el signo del intercambio de miradas, se detiene en la imagen mostrada en esta página.

La composición de esta instantánea (que también aparece en la película de Jaubert) resalta la contigüidad de dos escenas extraídas de dos universos bien distinguidos y separados en el tiempo: el segundo plano de la fotografía donde se decide, por el gesto de la *selección*, el destino de un deportado; la mirada que lanza al fotógrafo la joven mujer que está en primer plano y el movimiento de su cuerpo que la mantiene por un momento en el mundo *de antes*, a distancia de la implacable máquina de destrucción.

Ampliando y encuadrando la imagen, Farocki la comenta de esta manera: «Una mujer acaba de llegar a Auschwitz; la máquina de fotos la atrapa en movimiento. El fotógrafo ha montado la máquina y cuando esta mujer pasa por delante de él, dispara —del mismo modo que la miraría por una calle, porque es guapa—... La mujer se pone de acuerdo para girar la cabeza, lo suficiente para captar esta mirada fotográfica y rozar los ojos del hombre que la mira. Si sucediera en un bulevar, sus ojos esquivarían a un señor atento para ir a posarse en una vitrina, y con esta mirada furtiva, ella busca transportarse a un mundo de bulevares, señoras y vitrinas, lejos de aquí. El campo, dirigido por las SS, la destruirá y el fotógrafo

Fotogramas de la película *Bilder der Welt uns Inscript des Krieges*, de Harun Farocki, en los que se encuadra la instantánea del *Álbum de Auschwitz* titulada "Birkenau, Poland, Geza Lajtos from Budapest during a selection on the ramp in front of an SS physician", Yad Vashem Photo Archive



que fija, que eterniza su belleza, forma parte de esas mismas SS. Conservar y destruir, ¿cómo se pueden combinar las dos cosas?»

La idea de una conjunción y de una contigüidad de contrarios se vuelve a encontrar en el comentario de Farocki sobre la ambivalencia del concepto de *Aufklärung* considerado «en el sentido de las *Luces* (intelectuales), pero también en el sentido militar y policial de *reconocimiento*» (BLÜMLINGER, 2002: 14), un reconocimiento que lleva en sí mismo el germen de la destrucción. De nuevo, esta reflexión está conectada con la de Alain Jaubert, ya que éste evoca en su película la *luz de Auschwitz*: «Luz entendida en el sentido metafórico de revelación. La solución final supuso una gran conmoción que hizo a la humanidad consciente de que Kant, Hegel y toda la filosofía ilustrada no habían eliminado de nosotros el mal, la bestia, y que la cultura no nos prevenía contra la barbarie más atroz. Pienso en la paradoja de Steiner cuando dijo que, una vez terminada su dura jornada de exterminio, el director del campo de Auschwitz volvía a casa y escuchaba un quinteto de Schubert. Esa es la revelación de Auschwitz, su luz cegadora. De hecho, juego con la polisemia de la palabra luz: se refiere a la revelación y también a la luz que impresiona la película de estas fotos que, conservadas en el álbum de Auschwitz y luego hechas públicas de golpe, nos llegan con retraso, igual que la luz de las estrellas tarda mucho tiempo en llegar hasta nosotros. Este es el complejo mensaje que emitieron estas gentes justo antes de morir» (LINDEPERG, 2000: 190).

En *Bilder der Welt uns Inschrift des Krieges* y en *Auschwitz, el álbum, la memoria*, el lento descubrimiento de las instantáneas, el camino que han hecho para llegar hasta nosotros y la larga historia de su legibilidad, son tantas invitaciones para meditar sobre el estatus complejo de la fotografía, sobre la fragilidad de la mirada, sobre la dimensión

que hay fuera del encuadre o sobre la ausencia en el seno de lo visible.

Es una aproximación bien distinta la que propone la serie televisiva *Aus-*

Aunque el recurso de la reconstrucción sirve para reforzar la imagen de archivo, al mismo tiempo le niega su fuerza y su valor intrínsecos

*chwitz, the Nazis and the Final Solution*¹¹ al poner el saber histórico al servicio de un discurso omnisciente que ocupa los vacíos, llena los espacios dejados en blanco y reduce los intervalos temporales

La tiranía de lo visible

Este programa de Laurence Rees, escrito en estrecha colaboración con el historiador Ian Kershaw, mezcla los testimonios filmados, los planos y las fotografías de archivo, escenas de ficción interpretadas por comediantes, vistas rodadas en color sobre el sitio de Auschwitz-Birkenau: imágenes de síntesis que permiten reconstruir ciertas instalaciones del campo.

Esta combinación de diferentes registros de lo visible responde a un enfoque didáctico: a los ojos del equipo realizador, debe permitir poner en conocimiento de un amplio público los avances historiográficos más recientes. Este saber se extiende a la historia de las imágenes; al contrario que ocurre con los malos usos del archivo tan frecuentes en los documentales de montaje de los primeros decenios después de la guerra (LINDEPERG, 2007), las fotos y los planos están en este caso perfectamente fechados, etiquetados, a veces aclarados por sus propias condiciones de rodaje. La imagen de la cremación de cuerpos en Birkenau se convirtió así en el objeto del siguiente comentario: «Esta fotografía tomada por un miembro detenido de un *Sonderkommando* arriesgando su vida, muestra los cuerpos yaciendo cerca de las fosas de in-

cineración que empezaron a utilizarse en 1944». Las fotos del álbum de Auschwitz, aumentadas en muchas tomas en el telefilm, también son devueltas a su contexto: «Por regla general, está prohibido tomar fotos en Auschwitz. Pero un SS fotografía la llegada de este convoy proveniente de Hungría. Nadie sabe por qué tomó estas fotos, pero constituyen un valioso testimonio visual de lo que pasó allí». Y ya que el director, al evocar

las siniestras experiencias del doctor Mengele, eligió insertar unos planos de los gemelos de Auschwitz avanzando tras un dédalo de alambradas, el relator tiene el cuidado de precisar que se trata de secuencias rodadas por las tropas soviéticas tras la liberación del campo.

Esta preocupación por el rigor científico va de la mano de la preocupación por los debates y las controversias sobre la cuestión de lo infigurable y *lo irrepresentable*. La concepción de las secuencias ficticias revela sutilmente las barreras que el equipo se ha impuesto. Las escenas de ficción tienen como función principal dotar de cuerpo a los textos de época: procesos verbales de reunión, correos, actos administrativos... ya que la reconstrucción conduce a escenas dramáticas —ejecuciones a tiros, la revuelta de los *Sonderkommandos* de Sobibor, violaciones de mujeres alemanas por los soldados soviéticos—, el realizador se impone como límite ético el no representar a las víctimas y los cadáveres; elige lo que considera *la distancia justa*, desencuadrando a veces a los actores a la altura de las piernas, colocando la cámara en el suelo, utilizando las sombras y los juegos de luz para oscurecer ciertos detalles.

Aunque el recurso de la reconstrucción sirve para reforzar la imagen de archivo, al mismo tiempo le niega su fuerza y su valor intrínsecos. En el episodio consagrado a las matanzas del verano de 1941 en el territorio de la URSS, el director presenta la secuencia filmada de una ejecución de los *Einsatzgruppen* y decide lastrar este

documento con un contraplano ficticio que muestra al actor que interpreta a Himmler asistiendo al espectáculo. Para el equipo realizador, la doble preocupación por la visibilidad y la exactitud histórica —el *SS Reichsführer* asistió a una ejecución cerca de Minsk, el 15 de agosto de 1941— autoriza este singular plano-contraplano que conduce a la nivelación de los estratos de imágenes y a una pérdida de historicidad del documento filmado¹².

La falta de confianza en la imagen de archivo, que debe ser *completada* en sus carencias, vuelve a producirse en el uso de testimonios filmados. Mientras que un anciano deportado político en Auschwitz, Jerzy Bielecki, cuenta haber visto «un suboficial de las SS que daba vueltas alrededor de la fosa con una pistola en la mano», su imagen desaparece

de pantalla para dejar paso a la ficción elaborada para ilustrar sus palabras. Igualmente, el plano *lamido* por las llamas de una hoguera cubre el testimonio de un miembro del *Sonderkommando* de Birkenau mientras evoca la exhumación de cadáveres en Auschwitz y las cremaciones a cielo abierto. El testimonio, recortado sin piedad, no tiene ningún medio de excitar la imaginación del espectador, cuya visión está siendo saturada por una combinación de imágenes redundantes.

El paso incesante de un régimen de lo visible a otro se encuentra en la utilización de las imágenes del álbum de Auschwitz. En el quinto episodio de la serie, varias decenas de fotografías del convoy, acompañadas de música, son puestas en movimiento por medio de *travellings* y *zooms* muy rápidos que

se cierran sobre las caras de las mujeres y de los niños. Estas instantáneas se entrecruzan y se montan, siempre a buena velocidad, con planos en color de Birkenau, el testimonio de una escapada de un convoy de judíos húngaros y de dos antiguos miembros del *Sonderkommando*.

En *Auschwitz, los nazis...*, la articulación del testimonio y de la fotografía pone de relieve menos, por otra parte, la conclusión o el contrapunto que una economía de intercambio por la que se supone que la palabra y la imagen se autentifican, se testimonian y se autojustifican mutuamente. El vaivén entre el documento de archivo y la imagen en el presente no abre ningún debate, aún menos una crisis; funciona como una acumulación de pruebas que validan el discurso histórico.

En cuanto a los planos en color, es ostensible su referencia a la herencia de *Shoah* (1985); sin embargo, reducen esta gesta cinematográfica a la dimensión de una instantánea, como las postales del museo de Auschwitz proponen a los turistas como recuerdo las puestas de sol sobre las alambradas de Birkenau. Tomando nota de la destrucción de restos, Claude Lanzmann construyó su película a partir del vacío, de la desaparición y redefinió la relación entre el lugar y la palabra, entre la agrimensura y el testimonio. En el telefilm *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution* los planos a color del paisaje sobre todo permiten el diseño de los lugares sobre los que colocar el decorado; si dibujan el vacío es para llenarlo mejor al recrear los edificios y las instalaciones de muerte por medio de técnicas numéricas. Desde esta perspectiva, el fuera de campo de la cámara de gas se convierte en un *plano completo*, un espacio recreado donde el espectador-visitante se desplaza como si lo hiciese por un videojuego. Y con esta puesta en escena de la muerte que, sin embargo, no será la suya, observa cómo la puerta se cierra, dejando como único punto de claridad un haz luminoso en el rabillo del ojo...

Esta tiranía del todo visible y esta estética del demasiado lleno aparecen como

Fotogramas de la películadra *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)



un síntoma de las nuevas industrias de programas. En *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution*, la voluntad de insuair y el saber sobre la imagen no van de la mano con el deseo de construir la mirada del espectador. La saturación visual y la rapidez del montaje —que consiste en hacer *zapping* en el interior del programa— impiden a las imágenes existir y ocurrir, aplastando las perspectivas temporales que distinguen cada una de las categorías de lo visible.

Se verifica así el diagnóstico de Marie-José Mondzain (2007: 91), según el cual «en la violencia de los flujos visuales, el tiempo es quien sufre el mayor daño»... el tiempo de una imagen, el tiempo de una mirada, el tiempo del pensamiento. ■

Notas

* El título original de este ensayo, inspirado en un comentario de Alain Jaubert para su película *Auschwitz, el álbum y la memoria*, es *L'étrange album de famille du XXe siècle*. La versión en español es obra de Luis Guillermo de Felipe. *L'Atalante* agradece al museo Yad Vashem de Israel la cesión de las imágenes del *Álbum de Auschwitz* que ilustran este ensayo. (Nota de la edición.)

- 1 Véase en especial Clément Chéroux (2001); Marie-Anne Matard-Bonucci y Edouard Lynch (1995); Janina Struk (2004); Teresa Swiebocka (1993); Barbie Zelizer (1998).
- 2 En estas tres películas se encuentran montadas y comentadas las fotografías tomadas clandestinamente por los miembros del *Sonderkommando* de Birkenau.
- 3 Los deportados judíos venían de la región de Bilke, en los Cárpatos (una región que había pertenecido a Checoslovaquia entre las dos guerras antes de que Hungría se la anexionase en 1939).
- 4 Álbum de 33 cm. por 25 cm., de tapas duras, con las esquinas reforzadas por cuatro remaches de metal, que contiene 56 páginas. Sobre este sujeto, véase el texto de Serge Klarsfeld (2005) en la nueva edición francesa concebida con ocasión del 60 aniversario de la liberación de los campos y Annette Wieviorka (2005: 89-96).
- 5 Quien habría encontrado el álbum en Dora-Nordhausen donde fue transferida en

mayo de 1945. Sobre este descubrimiento, véase S. Klarsfeld y A. Wieviorka, *ibid.*

- 6 Sin que la cuestión se haya zanjado definitivamente; véase a este respecto Klarsfeld (2005).
- 7 Alain Jaubert explica también su película en Philippe Mesnard (2000: 307-313).
- 8 Extracto del comentario de la película.
- 9 Las otras tres eran Violette Jacquet, Louise Alcan y Janine Joffé.
- 10 La expresión es de Christa Blümlinger (2002).
- 11 Este telefilm fue difundido en enero de 2005: en versión integral en el canal Histoire con el título *Auschwitz, les nazis, la «Solution finale»*, y en versión corta (dos partes) en TF1 con el título *Auschwitz, la «Solution finale»*.
- 12 El documento exhibido es la secuencia corta filmada por Reinhard Wiener, un miembro de los *Einsatzgruppen*, que muestra la ejecución en una fosa de un grupo de judíos de Liepaja. Siempre en aras de la exactitud, el comentario precisa a propósito de la ejecución a la que Himmler asistió: «La escena es sin duda muy poco distinta de ésta, rodada en el mismo periodo, en las dunas de arena de Liepaja».

Bibliografía

- BLÜMLINGER, Christa (2002). Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux. En FAROCKI, Harun, *Reconnaître et Poursuivre*. París: Théâtre Typographique.
- CHÉROUX, Clément (dir.) (2001). *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. París: Marval.
- FAROCKI, Harun (2002). *Reconnaître et Poursuivre*. París: Théâtre Typographique.
- HUPPERT, Élisabeth (1990). Ver (Shoah). *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*. París: Belin.
- KLARSFELD, Serge (2005). *L'Album d'Auschwitz*. París: Al Dante/Fondation pour la Mémoire de la Shoah. Edición española traducida por María Martínez del Sol: *Auschwitz: el álbum fotográfico de la tragedia*. Madrid: Metáfora.
- LINDEPERG, Sylvie (2000). *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*. París: CNRS Éditions.
- *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*. París: Odile Jacob.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne; LYNCH, Edouard (dir.). (1995). *La Libération des camps et le retour des déporté*. Bruselas: Complexe.

MESNARD, Philippe (2000). Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations, París: Kimé, 307-313.

MONDZAIN, Marie-José (2007). *Homo Spectator*. París: Bayard.

STRUK, Janina (2004). *Photographing the Holocaust. Interpretations of Evidence*. Londres: I.B. Tauris.

SWIEBOCKA, Teresa (1993). *Auschwitz. A History in Photographs*. Auschwitz, Bloomington, Indianapolis, Varsovia: Museo estatal de Auschwitz e Indiana University Press.

WIEVIORKA, Annette (2005). *Auschwitz, 60 ans après* (pp.89-96). París: Robert Laffont.

VASHEM, Yad. *El Álbum de Auschwitz*. Recuperada de <http://www1.yadvashem.org/yv/es/exhibitions/auschwitz_album/index.html>

ZELIZER, Barbie (1998). *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago, Londres: Chicago University Press.

Sylvie Lindeperg es historiadora y profesora en la Universidad de París I-Panthéon Sorbonne, donde dirige el Departamento de Cine y el Centre d'Etude et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma (CERHEC); también ostenta el cargo de directora adjunta de la escuela de doctorado de Historia del Arte. Lindeperg es autora de *Les Ecrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français* (CNRS Éditions, 1997); *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération* (CNRS Éditions, 2000); *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire* (Odile Jacob, 2007); *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, en colaboración con Annette Wieviorka (Mille et Une Nuits, 2008); *D'Arusha à Arusha*, en colaboración con Thierry Cruvellier y Christophe Gargot (Filigranes, 2011); y *La Voie des images* (Verdier, 2013). Asimismo, es co-autora de la película de Jean-Louis Comolli *Face aux fantômes* (Ina et Ciné-Cinéma, 2009).