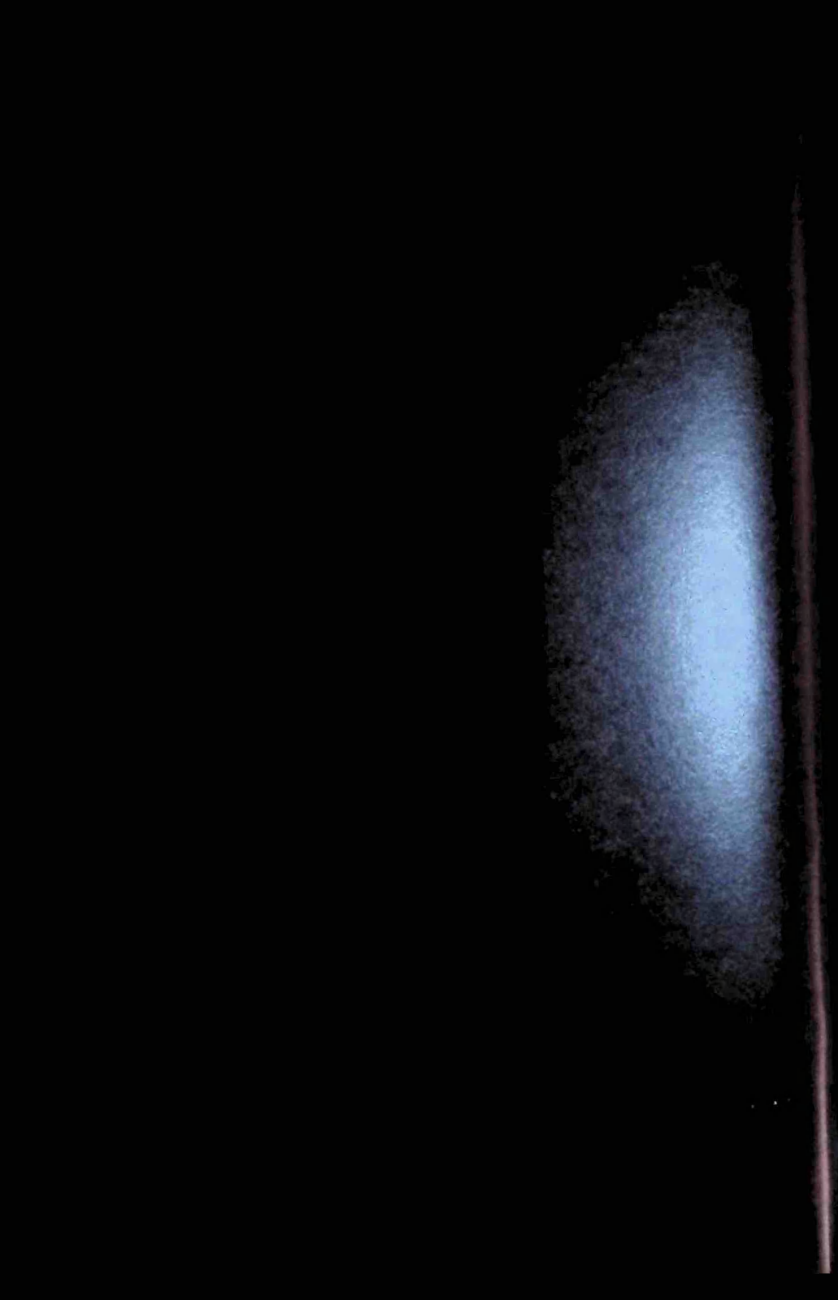


contracampo  
shangrila

# Cortezas

*Georges Didi-Huberman*





## CORTEZAS

CONTRACAMPO LIBROS  
Colección dirigida por Mariel Manrique / Hernán Marturet

*Cortezas*  
Georges Didi-Huberman

Título original: *Écorces*

Copyright © 2011 by Les Editions de Minuit

Copyright © de la presente edición:  
Asociación Shangrila Textos Aparte  
Avenida Reina Victoria, 22, principal A  
39004 Santander - Cantabria  
Tel. 942 078 469  
[www.shangrilaediciones.com](http://www.shangrilaediciones.com)  
[shangrila@shangrilaediciones.com](mailto:shangrila@shangrilaediciones.com)

Copyright © de la traducción: Mariel Manrique / Hernán Marturet

Imagen portada: *Cortezas*

Abril 2014

Impresión  
Todo Print Digital  
Calle Faustino Cavadas, 11  
39011 Santander - Cantabria  
Tel. 942 073 090  
[www.todoprintdigital.es](http://www.todoprintdigital.es)

ISBN: 978-84-941753-9-8  
Depósito legal: SA-145-2014

Todos los derechos reservados.  
Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
escrita de los titulares del "copyright", bajo las  
sanciones establecidas por las leyes, la reproducción  
total o parcial de esta obra por cualquier medio o  
procedimiento, comprendidos la reprografía y el  
tratamiento informático, y la distribución de ejemplares  
de la misma mediante alquiler o préstamo públicos.



# CORTEZAS

Georges Didi-Huberman

TRADUCCIÓN

Mariel Manrique y Hernán Marturet

**shangrila**

textos aparte



## SUMARIO

*Cortezas: 11*

*Abedules: 13*

*Letrero: 15*

*Tienda: 19*

*Alambradas: 21*

*Muros: 23*

*Pisos: 27*

*Mirador: 29*

*Horizonte: 31*

*Puerta: 35*

*Camino: 37*

*Bosques: 41*

*Estelas: 43*

*Ramajes: 49*

*Umbral: 51*

*Flores: 55*

*Lago: 59*

*Cámara: 61*

*Cortezas: 65*



"Estancia donde los cuerpos van buscando, cada uno, su despoblador. Demasiado amplia para permitir buscar en vano. Demasiado reducida para que sea vana una fuga [...] Entonces todos se paralizan. Su estancia, tal vez, terminará. Al cabo de unos segundos, todo recomienza. Consecuencia de esta luz para el ojo que busca. Consecuencia para el ojo que, sin buscar más, mira fijamente el piso o se alza hacia el lejano techo donde no puede haber nadie"

Samuel Beckett, *El Despoblador*.







Coloqué tres pedacitos de corteza sobre una hoja de papel. Miré. Miré pensando que mirar me ayudaría, tal vez, a leer alguna cosa que jamás fue escrita. Miré los tres pequeños jirones de corteza como las tres letras de una escritura anterior a todo alfabeto. O, quizá, como el inicio de una carta a escribir, pero ¿a quién? Me doy cuenta de que los he dispuesto espontáneamente sobre el papel en blanco en el mismo sentido de mi lengua escrita: cada "letra" comienza a la izquierda, allí donde hundí mis uñas en el tronco del árbol para arrancarle la corteza. Luego se despliega hacia la derecha, como un flujo desdichado, un camino roto: ese despliegue estriado, ese tejido de la corteza que se desgarró demasiado pronto.

Allí están los tres jirones arrancados a un árbol, hace algunas semanas, en Polonia. Tres jirones de tiempo. Mi propio tiempo en sus jirones: un fragmento de memoria, esta cosa no escrita que intento leer; un fragmento de presente, allí, bajo mis ojos, sobre la página en blanco; un fragmento de deseo, la carta a escribir, pero ¿a quién?

Tres jirones cuya superficie es gris, casi blanca. Ya añosa. Característica del abedul. Se deshilacha en volutas, como los restos de un libro quemado. Del otro lado, es todavía —a la hora en la que escribo— rosa como una carne. Se adhería tan bien al tronco. Ha resistido el mordisco de mis uñas. También a los árboles les importa su piel. Imagino que, cuando pase el tiempo, estos tres jirones de corteza serán grises, casi blancos, de ambos lados. ¿Los conservaré, los ordenaré, los olvidaré? Y si así fuera, ¿en qué sobre de mi correspondencia? ¿En qué estante de mi biblioteca? ¿Qué pensará mi hijo cuando tropiece, y yo ya esté muerto, con estos residuos?



Abedules de Birkenau: son los propios árboles —“abedules” se dice *Birken*; “bosque de abedules”; *Birkenwald*— los que han dado su nombre al lugar que los jerarcas del campo de Auschwitz quisieron —lo sabemos— consagrar específicamente al exterminio de las poblaciones judías de Europa. En la palabra *Birkenau*, la terminación *au* designa exactamente la pradera donde crecen los abedules. Es pues una palabra para el *lugar*, en cuanto tal. Pero sería también, hoy, una palabra para el *dolor* en sí mismo, como me lo hizo notar un amigo con quien hablaba de estas cosas: la exclamación *au!*, en alemán, corresponde a la marca más espontánea del sufrimiento, como *aïe!* en francés o *¡ay!* en español. Música profunda y a menudo terrible de las palabras abrumadoramente investidas de nuestras obsesiones. Se dice, en polaco, *Brzezinka*.

Los abedules son los árboles típicos de las tierras pobres, desoladas o de silicio. Se los denomina "plantas pioneras" porque habitualmente constituyen la primera formación arbórea mediante la que un bosque comienza a ganar terreno sobre la landa salvaje. Son árboles muy románticos, a la sombra de los cuales se desarrollan, en la literatura rusa, por ejemplo, innumerables historias de amor, innumerables elegías poéticas. A la sombra de los abedules de Birkenau —los mismos que he fotografiado, ya que el abedul, que no vive más de treinta años en los países templados, resiste aquí, en la tierra polaca, hasta cien años y más— tuvo lugar el estruendo de miles de dramas que testimonian solo algunos manuscritos borrados a medias, sepultados en la ceniza por los miembros del *Sonderkommando*, esos prisioneros judíos encargados de la manipulación de los cadáveres y destinados, ellos mismos, a la muerte.

Caminé entre los abedules de Birkenau durante un bello día de junio. El cielo estaba plumizo. Hacía calor, la naturaleza florecía a pleno: inocente, bulliciosa, obstinada en su trabajo de vida. Enjambres que se alborotaban en torno a los árboles. El nombre del abedul, en varias lenguas eslavas, está asociado a la renovación primaveral, evoca la savia que comienza a circular nuevamente en los árboles. En Rusia se festeja, a principios del mes de junio, la "semana verde" que celebra la fecundidad del abedul, el árbol nacional. El abedul es, también, el primer árbol del calendario celta: simboliza, se dice, la sabiduría.

¿Qué consecuencia de esa luz para mi ojo que buscaba?  
¿Qué consecuencia para mi ojo que, sin buscar más, miró fijamente el suelo o se alzó hacia la lejana copa de los árboles?





En la Antigüedad, y luego en la Edad Media, la corteza de los abedules fue utilizada como soporte de escrituras y figuras. Una plancha de madera pintada de blanco y con la estampa de una calavera recibe al visitante de este lugar donde dominan el bosque, el ladrillo, el cemento, el alambre de púas. Desde 1945 —desde que este aviso ya no significa nada en lo inmediato—, la pintura blanca y negra se ha descascarado, como la corteza de un abedul. Pero es bien legible todavía y es legible, con ella, el tiempo que la ha vencido. Algunos clavos originales desaparecieron y han debido ajustar el letrero, recientemente, con un moderno tornillo cruciforme.


Llegué al complejo de Auschwitz-Birkenau un domingo por la mañana, muy temprano, a una hora donde el ingreso es todavía

libre —qué extraño adjetivo, si uno lo piensa, pero es el adjetivo que otorga sentido a nuestra vida de cada instante, un adjetivo del que habría que saber desconfiar cuando se lee en letras demasiado evidentes, por ejemplo en el hierro forjado del famoso portal *Arbeit macht frei*—, más precisamente a una hora donde todavía no es obligatorio hacer la visita bajo la autoridad de un guía. Los molinetes metálicos, exactamente iguales a los del metro, aún estaban abiertos. Los cientos de auriculares, todavía colgados en su exhibidor. El pasillo “discapacitados”, cerrado todavía. Los letreros nacionales —*Polski, Deutsch, Slovensky*...— todavía guardados en su estantería. La sala de *Kino*, aún vacía.

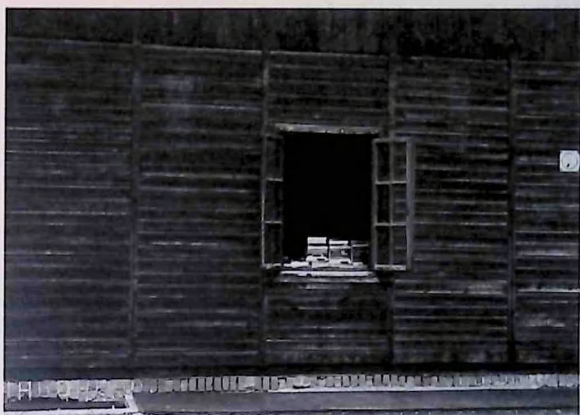
Aquí y allá, otros carteles: la pequeña flecha verde sobre la pared a continuación del molinete, flecha como la conminación a no desviarse del sentido obligatorio, verde como la hoja de los abedules o como una indicación de que el camino está “libre”. Carteles para administrar el tráfico humano, como hay realmente, realmente en todas partes. Leo todavía la palabra *Vorsicht!* (“¡Atención!”) tachada por un relámpago rojo y seguida de las palabras *Hochspannung-Lebensgefahr*, es decir, “Alta tensión” y “Peligro de vida” (con las que se quiere indicar, por cierto, el peligro de la muerte). Pero hoy me parece que esa palabra *Vorsicht* resuena de un modo muy distinto: más bien como una invitación a conducir la vista (*Sicht*) hacia un “delante” (*vor*) del espacio, un “antes” (*vor*) del tiempo, esto es, una causa de aquello que uno ve (como en la expresión *vor Hunger sterben*, “morir de hambre”). Esta causa o “cosa originaria” (*Ursache*) cuya eficacia respecto de la “cosa” de los campos no termina de desentrañarse.

Otros carteles aparecen aún aquí y allá: estelas funerarias, tal como se las denomina, en las que textos escritos en blanco —en las tres lenguas, polaca, inglesa y hebrea— se destacan sobre un fondo negro. O bien, más prosaicas, las señalizaciones tan fa-

miliars de las "conductas prohibidas": guarde silencio; no circule en traje de baño; no fume; no coma, no beba (la imagen muestra, tachada por un trazo rojo, una hamburguesa junto a un gran vaso de Coca); no utilice su teléfono celular; apague su radio portátil; no ingrese con bolsos a este campo, no circule con carritos de bebé; no utilice el *flash* fotográfico o su cámara en el interior de los pabellones; deje su perro en la entrada.







Esta barraca del campo de Auschwitz ha sido convertida en un *stand* comercial: vende guías, casetes, libros de testimonios, obras pedagógicas sobre el sistema concentracionario nazi. Vende inclusive un cómic muy vulgar que parece contar los amores de una prisionera y un guardián del campo. Es, por lo tanto, un poco pronto para ilusionarse por completo. Auschwitz como *Lager*, ese lugar de barbarie, ha sido transformado, sin duda, en lugar de cultura, Auschwitz como "museo de Estado", y tanto mejor así. La cuestión es saber de qué tipo de cultura devino, este lugar de barbarie, el sitio ejemplar.

Parece que no hubiera medida común alguna entre la lucha por la vida, por la supervivencia, en el contexto de un "lugar de barbarie", como lo fue Auschwitz en cuanto campo, y un debate



sobre las formas culturales de la supervivencia, en el contexto de un "lugar de cultura", como Auschwitz es hoy en cuanto museo de Estado. Sin embargo, hay ciertamente una medida común. El lugar de barbarie hecho posible —porque fue pensado, organizado, sostenido por la energía psíquica y espiritual de todos aquellos que trabajaron allí para negar la vida de millones de personas— por una cierta cultura: una cultura antropológica y filosófica (la raza, por ejemplo), una cultura política (el nacionalismo, por ejemplo), e incluso una cultura estética (lo que condujo a decir, por ejemplo, que un arte podía ser "ario" y otro, "degenerado"). La cultura no es la cereza del pastel de la historia: es todavía y en todo caso un lugar de conflictos donde la historia misma cobra forma y visibilidad en el corazón mismo de las decisiones y los actos, no importa cuán "bárbaros" o "primitivos" sean.



Caminaba cerca de las alambradas cuando un pájaro vino a posarse cerca de mí. Exactamente al lado, pero del otro lado. Sin pensar demasiado tomé una fotografía, probablemente conmovido por la libertad de ese animal que disfrutaba de las vallas de encierro. Es probable que el recuerdo de las mariposas dibujadas en 1942, en el campo de Theresienstadt, por Eva Bulová, una niña de doce años que iba a morir aquí, en Auschwitz, a principios de octubre de 1944, me haya atravesado la mente. Pero hoy, al mirar esta imagen, me doy cuenta de una cosa bien distinta: en segundo plano corren las alambradas electrificadas del campo, con su metal ya oscuro de óxido, dispuestas según un "trenzado" bien particular que no aparece en las alambradas del primer plano. El color de estas últimas, gris claro, me indica que fueron instaladas hace poco.

Comprender esto ya me estruja el corazón. Esto significa que Auschwitz, en cuanto "lugar de barbarie" (el campo), instaló las alambradas del fondo en la década de 1940, mientras que las del primer plano fueron colocadas por Auschwitz en cuanto "lugar de cultura" (el museo) mucho más recientemente. ¿Por qué razón? ¿Para orientar el flujo de visitantes utilizando el hilo de los alambres de púa como "color local"? ¿Para "restaurar" un vallado deteriorado por el tiempo? No lo sé. Pero siento con toda claridad que el pájaro se ha posado entre dos temporalidades terriblemente dispares, dos gestiones totalmente diferentes de la misma parcela de espacio e historia. El pájaro se ha posado, sin saberlo, entre la barbarie y la cultura.



El famoso "muro de las ejecuciones" se encuentra, en Auschwitz, entre los pabellones 10 y 11. En la planta baja de este último se había instalado una pequeña "sala de servicio" SS que oficiaba de tribunal penal de la Gestapo de Kattowitz, así como los cuartos donde los detenidos esperaban su ejecución: cuartos que, se nos dice, fueron "reconstruidos". En el subsuelo se encontraban las celdas de la prisión del *Stammlager* o "campo principal" (la palabra *Stamm* designa, en realidad, el tronco de un árbol, y denota así lo esencial de una cosa o su vínculo genealógico, como en la expresión "*der Apfel fällt nicht weit vom Stamm*", que equivale a nuestra expresión "de tal palo, tal astilla"). Aún se ven, en lo alto de las paredes, los restos de las cañerías de calefacción. Se ven las

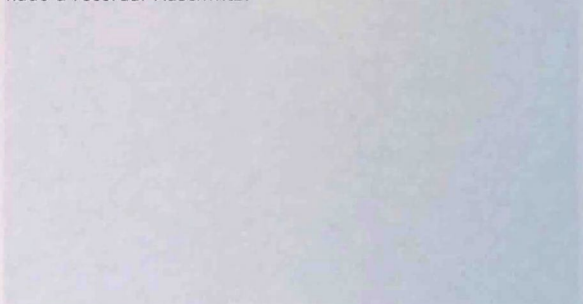
minúsculas mazmorras donde los prisioneros, privados de todo —de alimento, de aire, de luz— morían de hambre y sed.

El "muro de las ejecuciones" (*Erschiessungswand*), también llamado "muro de la muerte", estaba en realidad pintado de negro. Estaba compuesto de placas de cemento, arena y madera, materiales destinados a evitar que rebotaran las balas. El muro que veo ahora —donde algunos han depositado un guijarro blanco, una corona fúnebre, una rosa artificial o una imagen piadosa— está hecho, por su parte, de un conglomerado de fibras grises ahogadas en un enduido, un yeso o un cemento líquido. Se diría que se trata de un material de aislamiento o un muro de teatro. Penosa sensación —ya que aquí ninguna inscripción me informa acerca de la realidad de lo que veo— la de que los muros de Auschwitz no digan siempre la verdad.

Penosa sensación la de ver los pabellones del campo —los pabellones 13 a 21— transformados en "pabellones nacionales", como la Bienal de Venecia que transcurre al mismo tiempo que atravieso estos lugares. Las paredes mienten aquí más que en otra parte: una vez en el pabellón, ya no puedo ver más lo que es un pabellón, porque todo fue "reacondicionado" como espacio de exposición. El pabellón polaco con sus grandes cuadros pedagógicos y su énfasis nacional; el pabellón italiano con su arquitectura salomónica, como si hubiera sido necesaria una fantasía decorativa para transmitir su mensaje histórico; el pabellón francés con su "guion" firmado por Annette Wieviorka, su "escenografía" y su "grafismo", sus inútiles figuras de sombras dibujadas sobre la pared, su instalación que imita una obra de Christian Boltanski y su publicidad del filme *Shoah*, de Claude Lanzmann. Los libros de Annette Wieviorka son más necesarios que nunca en las bibliotecas, el filme de Claude Lanzmann sigue siendo más necesario que nunca en las salas de cine. Huelga decir que todos los



lugares de cultura —las bibliotecas, las salas de cine, los museos— pueden contribuir a construir una memoria de Auschwitz en el mundo. Pero ¿qué decir cuando Auschwitz debe ser olvidado en su propio lugar para constituirse como un lugar ficticio destinado a recordar Auschwitz?



El texto principal de la página, que se encuentra debajo del recuadro vacío, es un párrafo de texto que ha sido desenfocado o borroso. No se puede leer con claridad, pero parece ser un párrafo de texto continuo.

En la parte inferior de la página, hay un párrafo de texto que también ha sido desenfocado. No se puede leer con claridad, pero parece ser un párrafo de texto continuo.

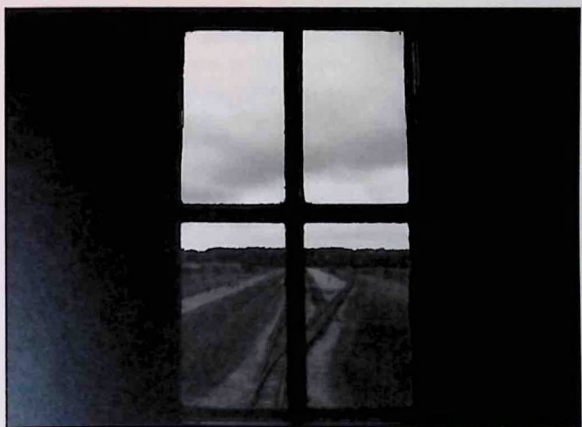




Birkenau es, definitivamente, otra cosa. Aquí las paredes ya casi no existen. Pero la escala no miente y nos alcanza con una fuerza —una fuerza de desolación, de terror— inaudita. El piso tampoco miente. Auschwitz tiende hoy hacia el museo, mientras Birkenau no es mucho más que un sitio arqueológico. Eso es, por lo menos, lo que parece cuando miramos lo que queda para ver, allí donde casi todo ha sido destruido: por ejemplo, esos pisos destrozados, heridos, acribillados, agrietados. Esos pisos cortados, tajeados, abiertos. Esos pisos resquebrajados, hechos pedazos por la historia, esos pisos para gritar.

Un lugar como este exige a su visitante que se interrogue, en algún momento, sobre sus propios actos de mirada. Me di

cuenta, con el tiempo, de que una cierta configuración de mi propio cuerpo —una talla pequeña, ojos que siguen siendo miopes a pesar de todas las gafas, un cierto miedo fundamental— me incitaba a mirar, más que otras cosas, las cosas que están abajo. Camino, por lo general, mirando el piso. Algo ha debido persistir de un miedo muy antiguo —mejor sería decir infantil— a caer. Pero también de una cierta propensión a la vergüenza, de tal modo que mirar a la cara me fue durante mucho tiempo tan difícil —el sentimiento de que era necesario un coraje auténtico— como necesario. De ello resultó, de una manera natural, un conjunto de gestos imperceptibles destinados a concentrar, más que a extender, mi campo visual. Entonces me acostumbré a transformar esta timidez general ante las cosas, estas ganas de huir o de quedarme en un estado de perpetua atención flotante, en observación de todo lo que está abajo: las primeras cosas que se ven, las cosas que tenemos “bajo la nariz”, las cosas terrenales. Como si inclinarse para ver me ayudara a pensar un poco mejor en lo que veo. En Birkenau, sin duda un abatimiento particular ante la historia me hizo inclinar la cabeza un poco más que de costumbre.



Entonces fui a Birkenau. Como tantos otros —los miles de turistas, los miles de peregrinos o algunos cientos de sobrevivientes, los unos tomándose algunas veces por los otros— “visito” esa capital del mal que el hombre supo hacer al hombre. ¿Para qué? ¿Y por qué escribirlo? ¿No estuve seguro, durante mucho tiempo, de que me sería imposible? Sin embargo, es tan fácil tomar el avión a Varsovia, el tren a Cracovia, el autobús a Auschwitz y luego el servicio de traslado a Birkenau. Aunque aproximadamente ochocientas personas apellidadas Huberman estén inscriptas en el registro de los muertos de la Shoah, no estoy en la situación de “regresar” a Auschwitz-Birkenau, como podía decir, legítimamente, Paula Biren, una sobreviviente del campo, ante la cámara de Claude Lanz-

mann: "Lo he deseado, a menudo. Pero ¿qué vería allí? ¿Cómo afrontar aquello? [...] ¿Cómo puedo regresar a eso, de visita?"

Atravesé entonces la puerta de lo que fue, en otro tiempo, el infierno y de lo que estaba, ese domingo por la mañana, tan silencioso y en calma. Subí al mirador principal. Fotografíe la ventana que da a la rampa de selección. Mi amigo Henri, que me acompañaba —y gracias a cuya insistente dulzura había resuelto dar el paso de ese viaje— me dijo que me escuchó decir: "Es inimaginable". Lo dije, seguramente, lo dije como todo el mundo. Pero si debo seguir escribiendo, mirando, encuadrando, fotografiando, montando mis imágenes y pensar en todo eso, es precisamente para pronunciar esa frase incompleta. Sería preciso decir, más bien: "Es inimaginable, entonces debo imaginarlo pese a todo". Para figurarse al menos alguna cosa, lo mínimo de aquello que podemos saber al respecto.

Miré, era inimaginable y tan simple al mismo tiempo. Al descubrir, allí abajo, la rampa de selección —con un grupo de escasos visitantes en el camino de enfrente— experimenté por cierto tanto lo inimaginable de la realidad pasada (la tragedia de las selecciones) como lo inimaginable del punto de vista pasado (la observación, ante la misma ventana, del buen funcionamiento de las cosas por el SS de guardia). Lo inimaginable fue la imposibilidad para las víctimas de acceder a una clara representación de los minutos que iban a seguir, que iban a consumir —consumir— su destino. O bien el rechazo, por el SS de guardia, a imaginar la humanidad de esos hombres, esas mujeres, esos niños, que observaba desde lo alto y de lejos. Pero hoy, para mí, sobre esta página, para no importa quién ante un libro de historia o sobre el territorio de Auschwitz, es la necesidad de no quedarse en ese *impasse* de la imaginación, ese *impasse* que fue precisamente una de las grandes fuerzas estratégicas —vía las mentiras y las brutalidades— del sistema de exterminio nazi.





A partir de ese momento, fotografié prácticamente todas las cosas, a ciegas. En principio, porque una suerte de urgencia me empujaba hacia adelante. Luego, porque no quería transformar ese lugar en una serie de paisajes bien encuadrados. Finalmente, cualquier encuadre preciso me estaba casi prohibido, técnicamente hablando, dado que la pesada luz de ese mediodía, cuya intensidad, o al menos la intensidad de plomo, acentuaban las nubes en el cielo, me impedía verificar lo que fuera en la pequeña pantalla de control de mi cámara digital.

Pero ¿qué es un horizonte en Birkenau? ¿Que es un horizonte en ese lugar concebido para destrozarse toda esperanza? El horizonte son ante todo esos planos de terreno desolados —hoy

desolados, entonces hirvientes de toda una población aterrada— que dominan los miradores. Está, por cierto, en todas partes allí abajo, la línea ondulante de los árboles del bosque. Es menester, por lo tanto, intentar proyectar la mirada lo más lejos posible, más allá de las vallas electrificadas del campo; allí donde, como suele decirse, la naturaleza “retoma sus derechos” y donde, quizá, existe todavía un derecho para los humanos, un derecho cuya negación este lugar, precisamente, administró en forma tan eficaz. Pero el horizonte, aquí, son en principio los trazos horizontales de las alambradas de púa —aproximadamente una veintena de hileras— que, a la altura de los ojos, donde quiera que uno esté, aprisionan tanto la vista como la vida.

Todo el espacio está tachado, rayado, cortado, borrado, rasguñado por las alambradas de púas. Líneas horizontales erizadas, puestas en su lugar no para orientarse, como un aparato óptico de cuadrícula en perspectiva, sino para renunciar a todo. Es, pues, un horizonte más allá de toda orientación o desorientación. Es un horizonte mentiroso, donde la apertura hacia lo lejano tropieza con la valla implacable de las alambradas de. Contrariamente a una prisión —que es, teóricamente, un espacio jurídico, donde el confinamiento se materializa en muros opacos—, el campo de Birkenau es tanto más cerrado en su negación del derecho en la medida en la que está visualmente “abierto” al exterior.

Hoy que casi todo ha sido destruido —especialmente los crematorios, dinamitados por las SS entre el 20 y el 22 de enero de 1945, justo antes de la llegada, el 27 de enero, de los primeros soldados del Ejército Rojo—, el horizonte de Birkenau se sitúa más fuertemente entre las barracas de madera aún allí, el erizamiento de los postes de vallado y los vestigios de todo lo que fue demolido. Por eso el sol reviste una importancia tal para el visitante de estos lugares. Hay que mirar como mira un arqueólogo: en esa ve-

getación reposa una inmensa desolación humana; en esos cimientos rectangulares y esos montones de ladrillos descansa todo el horror de los gaseamientos masivos; en esa toponimia aberrante —“Kanada”, “Mexiko”— descansa toda la lógica demencial de una organización racional de la humanidad comprendida como material, como residuo a transformar; en esas tranquilas superficies pantanosas descansan las cenizas de asesinados incontables.





Entré en las barracas todavía intactas (si puede decirse así). Espacios a la vez desmesurados y confinados. Ahora que ya nadie está allí para sufrir, gemir, morir o sobrevivir, permanecemos golpeados por algo semejante al estado anterior a esta condición humana: me refiero al modo de construcción, su simplicidad, su pobreza cruel, su lógica de establo. El ladrillo y el cemento estaban allí abajo para el piso, las letrinas, los conductos, las chimeneas. Todo el resto era de madera: las vigas, las tablas, y eso es todo. La gastada carpintería de los armazones de las camas. La cáscara negra de las paredes, típica de las construcciones campesinas en Polonia. El sistema de cierre de las puertas.

Fotografiar esto es producir fatalmente imágenes de perspectivas aterradoras: son largas construcciones, donde, por ejemplo, los escuetos agujeros de las letrinas se suceden sin fin. Se comprende por qué la forma cinematográfica más evidente, en un lugar como este, fue el *travelling* adoptado por Alain Resnais en *Nuit et brouillard* [*Noche y niebla*] (del que se diferencian las panorámicas y los planos generales de Claude Lanzmann cuando filmó, en *Shoah*, los "no-lugares" de los sitios de exterminio de los que no quedaba ya ninguna construcción). Además, el *travelling* requiere un riel y se asemeja, de tal forma, al dispositivo ferroviario mismo, ese dispositivo esencial a la "Solución Final" ya que se trataba —como lo mostró Raul Hilberg— de administrar el transporte de las poblaciones judías desde toda Europa hasta esta "rampa" fatal de Birkenau.

El establo de seres humanos, del que solo fotografió la puerta —que es como el punto de detención, el "¡alto ahí!" de todas esas perspectivas—, esta barraca, ¿qué fue, en definitiva, sino un gigantesco vagón de hacienda más? ¿El último vagón, el vagón detenido, el espacio de una vida infernal que espera algo todavía peor?





He aquí, más que en cualquier otra parte, esa perspectiva aterradora. Es el camino —la “ruta del campo” llamada *Lagerstrasse* A por los funcionarios nazis— que conducía ya sea hacia el *Zentralsauna* a los “aptos” a los que se iba a despojar de sus ropas, desinfectar con Zyklon B, tatuar, etc., ya sea hacia los crematorios IV y V a los “no aptos” condenados al gaseamiento inmediato con dosis mortales del mismo Zyklon B. Otro camino, llamado *Hauptstrasse* o “ruta principal”, conducía a los recién llegados “no aptos” hacia los grandes crematorios II y III.

En esa ruta, luego de la “selección” en la *Judenrampe*, se apostó un funcionario nazi, entre mayo y junio de 1944, para fotografiar a los recién llegados en los convoys de judíos húngaros,

y especialmente a esos “no aptos” —mujeres, niños, ancianos— a los que directamente se conducía a la muerte. En este domingo apacible de junio de 2011, la ruta está vacía: ni un solo turista en el horizonte. No hay sino una vía pedregosa para ir de la zona ferroviaria del campo hacia la zona de las cámaras de gas. La imagen que capturo con una discreta puntería y un simple gesto del dedo es en el fondo mucho más sinuosa, a pesar de su gran banalidad, mucho más compleja que todo aquello que se puede decir cuando *se espera todo* de una fotografía (“¡sí, es eso, es eso!”) o, por el contrario, cuando *ya no se espera absolutamente nada* (“no, no es eso, porque eso es inimaginable”).

Basta un punto de vista arqueológico para eliminar las falsas dificultades de esta alternativa. Sí, está allí, sí, es eso que resiste todavía al tiempo: es sin duda esa ruta, ese camino, esas dos hileras de pilares de hormigón provistos de alambradas de púas. Se trata del lugar de nuestra historia. Pero ese lugar está, de ahora en adelante, vacío de todos los actores de su tragedia. El fuego de la historia pasó. Se fue con el humo de los crematorios, está enterrado con las cenizas de los muertos. ¿Es decir que no hay nada que imaginar porque no hay nada —o tan poco— para ver? Ciertamente, no. Mirar las cosas desde un punto de vista arqueológico es comparar lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió, con lo que sabemos que ha desaparecido.

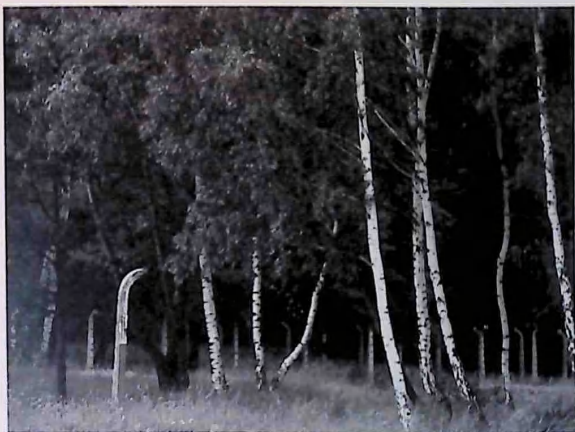
La verdad no se dice con palabras (cada palabra puede mentir, cada palabra puede significar todo y su contrario), sino con frases. Mi fotografía de la “ruta del campo” es, por ahora, una pobre palabra. Exige, en consecuencia, ser situada en una frase. Aquí, la frase no es otra que mi relato íntegro, relato de palabras e imágenes inseparables. Pero una misma palabra solo cobra sentido al ser utilizada en contextos que hay que saber hacer variar, *sentir*: contextos diferentes, frases, montajes distintos. Por ejemplo, el mon-

taje que consistiría, luego de haber recorrido esta ruta en soledad, en escrutar los rostros de aquellos y aquellas que pasaron por ella, un día de mayo o junio de 1944; esos rostros que el oficial nazi fotografió sin mirar, pero que nos miran hoy desde las páginas aterradoras —terrenales y terroríficas, tan simples y vertiginosas al mismo tiempo— del *Album d'Auschwitz*.



Para que cuando el oficial nazi  
se detuvo en la estación de  
Auschwitz, en mayo de 1944,  
y miró a los prisioneros que  
estaban esperando en la estación,  
él no los miró, pero ellos lo miraron.  
Y hoy, desde las páginas aterradoras  
del *Album d'Auschwitz*,  
ellos nos miran a nosotros.  
Y nosotros los miramos a ellos.  
Y así, en un ciclo eterno,  
ellos nos miran y nosotros los miramos.  
Y así, en un ciclo eterno,  
ellos nos miran y nosotros los miramos.





Hay que caminar durante un cierto tiempo. En el extremo de la *Lagerstrasse A*, volvemos a pasar bajo un nuevo pórtico enrejado. Luego, hay que girar a la izquierda y tomar la *Lagerstrasse B* que prolonga —todo está vacío aquí, pero esos topónimos indican claramente que estamos en una ciudad, una inmensa ciudad de fantasmas— la *Ringstrasse*. Allí comienza el *Birkenwald* o bosque de abedules. Aparece en toda su serenidad reverdecida (en invierno debe ser muy diferente), con esa belleza tan delicada de los troncos blancos y sus manchas que evocan los restos de una partitura musical. En algunas de mis fotografías, solo se ven árboles, como si mi mirada hubiera buscado su respiración más allá de las alambradas de púas. Pero las alambradas están allí, con sus

postes de cemento y sus conductores eléctricos. Todo vuelto tan discreto por la fuerza visual de los troncos de árboles alrededor, tan presente no obstante ya que esos troncos indican, en este bosque banal, un lugar de masacre organizada.

Estamos muy cerca de los crematorios IV y V. En las placas del *Album de Auschwitz* reunidas por el fotógrafo nazi en el capítulo de los "inadaptados", se ven decenas de mujeres y niños reagrupados entre los árboles, sentados en la hierba, que una mirada desatenta podría situar en una escena de *picnic* gigante (en realidad no comen, esperan, y aquellos que se ven con la mano en la boca tienen ese gesto debido a la angustia que los mantiene ante el objetivo intimidatorio del SS). Se ven algunas veces, en segundo plano, los postes electrificados. Pero los troncos de los árboles son ya como los barrotes de una inmensa prisión, o más bien como las mallas de una trampa obsidional.





El sitio del crematorio V hace una especie de claro en el bosque de abedules. En noviembre de 1942 comenzaron los trabajos de construcción y, a partir del 5 de abril de 1943, las SS pudieron organizar allí un primer gaseamiento masivo. El visitante de hoy ve casi lo que vieron los soviéticos en enero de 1945: una simple ruina, un amontonamiento de escombros ante los cuales una pequeña señal que indica "contramano" nos incita a no "entrar".

Se sabe que los rusos intentaron limpiar esos vestigios, tal vez con la idea de desenterrar los restos del horno crematorio fabricado —como todos los otros— por la honorable firma *Topf und Söhne*, inicialmente especializada en la provisión de materiales para las cervecerías industriales o la torrefacción de cereales. Pero,

como las cargas explosivas habían sido colocadas justamente en esos hornos, solo quedaron montones informes de ladrillos y chatarra. Los funcionarios de la *Bauleitung*, el servicio de construcción del campo, no hicieron a tiempo, en 1945, para quemar en su totalidad los planos del edificio cuya configuración indica hoy un letrero instalado ante los escombros.

Aquí fueron tomadas, en agosto de 1944, por un miembro del *Sonderkommando* asistido por todos sus camaradas, las cuatro fotografías que constituyen, hoy en día, los únicos testimonios visuales de una operación de gaseamiento en el momento mismo de su desarrollo. Testimonios producidos por los propios prisioneros y destinados a ser transmitidos, como los famosos "manuscritos de los *Sonderkommandos*", más allá del mundo cerrado —implacable acordonamiento del espacio e implacable fatalidad del tiempo— de Birkenau. El carácter excepcional de estos documentos indujo a los conservadores del museo de Estado de Auschwitz-Birkenau a instalar, exactamente frente a la ruina, tres estelas funerarias que reproducen las fotografías y resumen las condiciones en las que fueron tomadas.

Hace ya más de diez años que dediqué a esas fotografías un trabajo de escritura: un ensayo, un intento de mirarlas de cerca, esbozar su fenomenología, situar su contenido histórico, comprender su valor conmovedor para nuestro propio pensamiento.\* No fue fácil: dificultades intrínsecas para afrontar tamañas imágenes, dificultades extrínsecas para afrontar una polémica relativa al hecho mismo de acordarles tamaña importancia. Esas dificultades

---

\* N. de T.: El autor se refiere al libro *Images malgré tout*, París: Les Éditions de Minuit, 2003 [trad. cast.: *Imágenes pese a todo - Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós, 2004].

no son más: acompañan, creo, toda decisión "cultural" vinculada a la transmisión y museificación de un acontecimiento histórico con retos —de memoria, sociales, filosóficos, políticos— considerables.

Resumo pues la situación, en este claro del bosque de abedules: por un lado, un encantador bosque reverdecido y, por el otro, un gran montón de ladrillos y chatarra, o sea, lo que resta del crematorio V de Birkenau donde fueron asesinadas, fuera de todo derecho humano, miles de personas. Entre los dos se alzan las tres "estelas" fotográficas, esos "lugares de memoria", como suele decirse, que completan otras cuatro estelas negras, a algunos pasos de allí: están grabadas en letras blancas, en cuatro lenguas en las que pueden leerse las palabras "memoria", "víctimas", "genocida", "cenizas" y la expresión "descansan en paz". Se ven también, delicadamente colocadas por los peregrinos de paso, rosas rojas o pequeños guijarros funerarios de la tradición judía.

Estoy impactado, evidentemente, dado que ya conocía esas fotografías, por la operación que sufrieron para acceder, en dichas estelas, al estatuto de "lugares de memoria". No quiero hablar aquí en calidad de "especialista" —no lo soy— puntilloso. Solo me viene a la cabeza esta pregunta, la más evidente que existe: ¿es necesario simplificar para transmitir? ¿Es necesario adornar para educar? Se podría decir, radicalizando la cuestión: ¿hace falta mentir para decir la verdad? Entonces, antes estas preguntas, ¿quién se atrevería a responder positivamente? Si recuerdo bien, en el subsuelo del Memorial de los judíos asesinados de Europa, en Berlín, los documentos están presentados con un espíritu de exactitud escrupulosa: las cartas de deportados han sido fotografiadas, transcritas y traducidas para el visitante que recibe de ellas, de golpe, toda la verdad material con toda la fuerza emocional (porque esas cartas son estremecedoras y no es el escrúpulo filológico, sino lo contrario, lo que podría reducir su capacidad de emocionarnos).

Aquí, en cambio, y como en tantos otros libros de historia o "museos de la memoria", las fotografías del *Sonderkommando* fueron simplificadas, un modo de traicionar sus condiciones mismas de existencia. Ante todo, se nos habla de —y se nos muestran— tres fotografías de las cuatro que efectivamente llegaron hasta nosotros. ¿Qué daño hace pues esa cuarta imagen, vuelta invisible, a las otras tres? Conocemos las condiciones de extremo peligro corridas por el fotógrafo clandestino de Birkenau, sobre todo en el momento en el que decidió captar, en el exterior del crematorio —o sea, solo a algunos metros de un mirador que se alza continuamente sobre los lugares— la carrera desesperada de las mujeres conducidas hacia la cámara de gas.

La fotografía ausente en las estelas solo había sido un ensayo para captar esa carrera: ante la imposibilidad de encuadrar, es decir, de sacar la cámara del cubo donde la escondía, ante la imposibilidad de apoyar su ojo contra el visor, el miembro del *Sonderkommando* orientó como pudo su objetivo hacia los árboles, a ciegas. Sin duda no sabía lo que aquello daría a la imagen. Lo que hoy somos capaces de reconocer allí son los árboles del bosque de abedules: precisamente los árboles, sus ramas que se alzan hacia el cielo y la luz sobreexpuesta de ese día de agosto de 1944.

Para nosotros que aceptamos mirarla, esa fotografía "fallida", "abstracta" o "desorientada" testimonia algo que sigue siendo esencial: testimonia el peligro mismo, el vital *peligro de ver* lo que sucedía en Birkenau. Testimonia la situación de urgencia y la casi-imposibilidad de testimoniar en ese momento preciso de la historia. Para el organizador del "lugar de memoria", esta fotografía es inútil porque está privada del referente que persigue: no se ve a nadie en esa imagen. Pero ¿es necesaria una realidad claramente visible —o legible— para que el testimonio tenga lugar?

En cuanto a las tres fotografías restantes, rápidamente me doy cuenta de que han sido reencuadradas para hacer más "legible" la realidad de la que ofrecen testimonio: la imagen de las mujeres que corren hacia la cámara de gas es aquí solo un "primer plano" extraído de la fotografía real en la que el bosque de abedules ocupaba, por su parte, un espacio mucho más grande. Las dos imágenes que muestran la cremación de los cuerpos al aire libre fueron "corregidas" para suprimir aquello mismo que las había hecho posibles: a saber, el ángulo sesgado y la gran penumbra —la de la propia cámara de gas— gracias a los cuales el fotógrafo clandestino pudo sacar su cámara y encuadrar su toma. Necesitaba *escondese para ver* y eso es lo que la pedagogía memorística pretende, curiosamente, hacernos olvidar aquí.









Alcé los ojos hacia el cielo. En esa tarde de junio en la que el azul era plumizo, color de ceniza, sentí la luz implacable como quien recibe un golpe. El ramaje de los abedules por encima de mi cabeza. Tomé una o dos fotos a ciegas, sin saber demasiado por qué —no tenía, en ese momento, ningún proyecto de trabajo, de tema, de relato—, pero hoy percibo, sin duda alguna, que esas imágenes dirigen a los árboles de *Birkenwald* una pregunta muda. Una pregunta formulada a los abedules mismos, los únicos sobrevivientes, si pensamos en ello, que continúan creciendo aquí. Constató, al comparar mi imagen con aquella del fotógrafo clandestino de Birkenau, que los troncos de los abedules son ahora mucho más espesos, mucho más sólidos de lo que eran en agosto de 1944.

La memoria no solo requiere nuestra capacidad de suministrar recuerdos circunstanciados. Los testigos principales de esta historia —David Szmulewski, Zalmen Gradowski, Lejb Langfus, Zalmen Lewental, Yakov Gabbay o Filip Müller— nos transmitieron tanto afectos como representaciones, tanto impresiones fugaces, irreflexivas, como hechos declarados. Es en ese sentido que su estilo nos importa, en ese sentido que su lengua nos estremece. Como nos importan y nos estremecen las opciones de urgencia adoptadas por el fotógrafo clandestino de Birkenau para dar una consistencia visual —donde lo no reconocible está en disputa con lo reconocible, como la sombra está en disputa con la luz—, para dar una *forma* a su testimonio desesperado.



Deambulé mucho tiempo, ignorando el cartel de prohibición, entre las ruinas silenciosas del crematorio V, esa desolación “al aire libre”... una expresión de la que me arrepiento de inmediato, tanto resuena a paradoja inducida por la crueldad, por la capacidad de arrojar a la sombra —y arrojar a la muerte— inherentes a un lugar así. El cielo estaba cargado, la brisa soplaba alrededor. Los cimientos netamente visibles, la persistencia de algunas hileras de ladrillos, todo eso permitía, como por una inversión del paisaje abierto frente a mí, imaginar los muros y los techos de esa construcción donde se ahogaron tantas vidas humanas. Justo enfrente se ve el bosque, que se extiende serenamente más allá del cerco de las alambradas.

La imagen que produce entonces adopta, de hecho, un ángulo que no está tan alejado del punto de vista adoptado hace mucho tiempo por el fotógrafo clandestino de Birkenau (pongo a un lado una cuestión de orientación que intenté elaborar en otra parte y que concierne al sentido, invertido o no, de la hoja de contactos conservada en el museo de Auschwitz en relación con el negativo desaparecido). El formato rectangular de mi imagen corta la toma solo en el ramaje de los abedules, allí donde el formato cuadrado del aparato utilizado por el miembro del *Sonderkommando* dejaba aparecer un poco de cielo por encima de los propios árboles.

A pesar de las vehementes y persistentes negaciones de Claude Lanzmann —debidas ya sea a algún argumento metafísico o a la más simple mala fe de quien quiere tener, o haber tenido siempre, razón— aparece aquí, en el medio de ese montón de escombros y esas filas de cimientos, una terrible evidencia que yo había establecido sobre la base conjunta del análisis de los planos de construcción de los crematorios y el testimonio capital suministrado por David Szmulewski, el único sobreviviente de este episodio, que respondió en 1987 a las preguntas meticulosas de Jean-Claude Pressac. Una terrible evidencia a la que las imágenes aéreas de la RAF, tomadas el 23 de agosto de 1944 pero reveladas hace poco, darán el apoyo de un nuevo punto de vista. Las dos fotografías del *Sonderkommando* donde se ve la cremación de los cuerpos sobre el talud de enfrente fueron tomadas sin duda desde una cámara de gas: su puerta abierta hacia la cara norte, precisaba Szmulewski, tiene fines de ventilación. Esa misma puerta de la que solo se puede, hoy, contemplar el umbral hecho pedazos.

¿Por qué una proposición semejante desencadenó tantas resistencias, cóleras e inferencias dudosas? La respuesta reside sin duda en los diferentes valores de uso asignados a la expresión "cá-



mara de gas" en los discursos que se sostienen, hoy, acerca de la gran masacre de los judíos europeos en ocasión de la Segunda Guerra Mundial. Para un metafísico de la Shoah, "cámara de gas" significa el núcleo de un drama y de un misterio: el lugar por excelencia de la *ausencia de testigo*, análogo si se quiere, dada su invisibilidad radical, al centro vacío del Sanctasanctórum.

Es menester decir, por el contrario, y sin temer la terrible significación que adquieren las palabras cuando se las vincula a su materialidad, que la cámara de gas era, para un miembro del *Sonderkommando*, el "lugar de trabajo" casi cotidiano, el lugar infernal del *trabajo del testigo* (ya sea que ese testigo haya sobrevivido milagrosamente, como Filip Müller, o haya muerto como todos los otros, pero habiendo conseguido hacer sobrevivir el relato de su condición, como Zalmen Gradowski). El gesto del fotógrafo clandestino fue, en definitiva, tan simple como heroico: apostándose en la cámara de gas, allí mismo donde las SS lo obligaban, día tras día, a descargar los cadáveres de las víctimas recién asesinadas, transformó, en unos excepcionales segundos robados a la atención de sus guardianes, el *trabajo en régimen de servidumbre*, su trabajo de esclavo del infierno, en un auténtico *trabajo de resistencia*.

Para nosotros que intentamos hoy, sin lograrlo, mensurar el horror de los asesinatos en masa, la cámara de gas *significa* ante todo el centro *absoluto* de la "Solución Final". Pero las condiciones reales —siempre materiales, triviales, circunstanciales— de un proceso tal no son jamás absolutas, de modo que la cámara de gas *existía* para cada uno en la red *relativa* —cruelmente relativa— de las "selecciones", de las decisiones de las SS y, en general, de las condiciones innumerables donde cada destino podía variar, bifurcarse, por poco que fuera, en el interior mismo de ese implacable horizonte de muerte. El gesto del fotógrafo clandestino de Birke-

nau, al utilizar el umbral de la cámara de gas como refugio momentáneo y marco sesgado para su acto testimonial, ¿no debe ser comprendido, desde entonces, como esa minúscula bifurcación de su trabajo de muerte en trabajo de mirada?





Entonces me aventuré cerca de la valla, en dirección al norte. Se ve aquí, en el ángulo del perímetro establecido para esta zona de Birkenau, el mirador que fue, sin duda, el objeto de todas las inquietudes de los miembros del *Sonderkommando* durante su operación de tomas fotográficas clandestinas. Es allí, cerca de la valla electrificada, donde los compañeros del fotógrafo clandestino —cuyo trabajo este último, literalmente, documentó— arrojaban los cadáveres de las víctimas recién gaseadas en grandes hogueras a cielo abierto, de las que se escapaba una humareda espesa, la misma que se ve, nítidamente, en los negativos aéreos de la RAF.

Se sabe que, hasta el otoño de 1942, los cuerpos de las víctimas judías de los Bunkers I y II eran enterrados. En ocasión de

su visita a Auschwitz el 17 y 18 de julio de 1942, Heinrich Himmler asistió a un gaseamiento en el Bunker II y al entierro de los cadáveres. Pero por otra parte las SS temían la polución, por los cadáveres en descomposición, de la napa freática, lo que provocaba nuevos problemas de logística para el proyecto de internar cien mil prisioneros más en Birkenau. Himmler ordenó entonces que los cuerpos fueran quemados, conforme el modelo —puesto en práctica por el coronel SS Paul Blobel— de las grandes hogueras de Chelmo. Así, desde fines del mes de septiembre hasta fines de noviembre de 1942, cincuenta mil cuerpos fueron quemados al aire libre, en la zona del bosque de los abedules. Filip Müller reportó meticulosamente la excavación de nuevas fosas de incineración frente al crematorio V, en la primavera de 1944, para administrar la enorme empresa de exterminio de los judíos húngaros.

A partir de esa fecha, las fosas se colmaron. Lo que puedo ver, cerca de este cerramiento del campo, se asemeja probablemente a un estado del suelo *anterior* a esos dispositivos aterradoros que tenían cuarenta a cincuenta metros de largo por ocho de ancho y dos de profundidad, dispositivos a los que se adjuntaron cunetas destinadas a recoger la grasa humana. "Absolutamente" hablando, no queda nada para ver de todo aquello. Pero el *después* de esa historia, donde me sitúo hoy, también exigí *trabajar*, trabajar con efectos diferidos, trabajar "relativamente". Es eso lo que advierto al descubrir, con el corazón estrujado, esta pululación bizarra de flores blancas en el lugar exacto de las fosas de cremación.

Georges Bataille escribió, en otro tiempo, un bello ensayo titulado "El lenguaje de las flores". Allí invierte el valor tranquilizador atribuido a las flores cuando pretende ignorarse su relación con la sexualidad, el deshojamiento de todas las cosas o la podredumbre de las raíces. Aquí la paradoja es mucho más cruel toda-

vía. Porque la exuberancia con la que puján las flores de los campos no es otra cosa, en definitiva, que la contrapartida de una hecatombe humana de la que se aprovecha, en su beneficio, esta franja de tierra polaca.



En la página 100, el texto comienza con una línea que parece ser un título o un encabezado, pero es demasiado tenue para leerla con certeza. El resto del texto en esta sección es un párrafo de varias líneas, también muy tenue, que parece describir una situación o un evento. No se puede transcribir el contenido con precisión debido a la baja calidad de la imagen.





No se puede, pues, decir jamás: no hay nada que ver, no hay nada más que ver. Para saber dudar de lo que se ve, es necesario saber ver todavía, ver a pesar de todo. A pesar de la destrucción, la desaparición de todas las cosas. Hay que saber mirar como mira un arqueólogo. Y es a través de una mirada semejante —una interrogación tal— sobre aquello que vemos que las cosas comienzan a mirarnos desde sus espacios sepultados y sus tiempos idos. Caminar hoy en Birkenau es deambular por un paisaje apacible que ha sido orientado discretamente —balizado con inscripciones, explicaciones, documentado, en suma— por los historiadores de este “lugar de memoria”. Como la historia aterradora

de la que este lugar fue el teatro es una historia pasada, uno quisiera creer en lo que se ve en principio, a saber, que la muerte se fue, que los muertos ya no están allí.

Pero lo que se descubre poco a poco es todo lo contrario. La destrucción de los seres no significa que se hayan ido a otra parte. Están allí, están realmente allí: allí, en las flores de los campos; allí, en la savia de los abedules; allí, en ese pequeño lago donde descansan las cenizas de miles de cuerpos. Lago, agua durmiente que exige a nuestra mirada pedir un "¿quién vive?", a cada instante. Las rosas dejadas por los peregrinos en la superficie del agua flotan todavía y empiezan a pudrirse. Las ranas saltan desde todas partes cuando me aproximo al borde del agua. Debajo están las cenizas. Hay que entender aquí que uno camina por el cementerio más grande del mundo, un cementerio donde los "monumentos" no son sino los restos de los aparatos precisamente concebidos para el asesinato de cada uno por separado y de todos ellos, juntos.

Los "conservadores" de este sin duda paradójico "museo de Estado" tropezaron además con una dificultad inesperada y difícilmente manejable: en la zona que rodea los crematorios IV y V, en el linde del bosque de abedules, la tierra misma hace resurgir constantemente las huellas de las masacres masivas. El lavado de las lluvias, en particular, hizo emerger innumerables esquilas y fragmentos de hueso a la superficie del suelo, de modo que los responsables del sitio se vieron obligados a echar tierra para cubrir esa superficie que aún recibe la súplica del fondo, que vive todavía del gran trabajo de la muerte.





Fotografié, antes de partir, el piso del crematorio V. El cemento continúa duro, solo agrietado, roto en algunos lugares. Musgos y líquenes tomaron posesión del lugar. A los nazis que volaron el edificio para borrar las "pruebas" de su empresa criminal no se les ocurrió destruir los pisos. Nada se parece más a un piso de cemento que otro piso de cemento. Pero el arqueólogo sostiene, lo sabemos, otro discurso: los pisos nos hablan, precisamente en la medida en la que sobreviven, y sobreviven en la medida en la que se los considera neutros, insignificantes, sin consecuencias. Por eso merecen nuestra atención. Son en sí mismos como la corteza de la historia.

Sé que algunos sitios de los campos nazis —el de Buchenwald, particularmente— debieron recurrir a la competencia de arqueólogos profesionales para interrogar a los pisos, palpar las profundidades, exhumar los vestigios de la historia. En Birkenau, el piso del Kanada II —zona de la que no subsiste barraca alguna— “regurgita todavía la miserable riqueza de las víctimas de las SS”, tal como escribe Jean-François Forges en su reciente *Guía histórica de Auschwitz*: cubiertos, platos, recipientes de estaño o esmalte, fragmentos de vasos o botellas.

En un pequeño texto magnífico titulado “Desenterrar y recordar”, Walter Benjamin destacó —en la línea de Freud— que la actividad del arqueólogo podía iluminar, más allá de su técnica material, algo esencial para la actividad de nuestra memoria. “Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como quien excava. No debe temer retornar una y otra vez a un único y mismo estado de las cosas; a dispersarlo como se dispersa la tierra, a removerlo como se remueve el reino de la tierra”. Ahora bien, lo que se encuentra en esa reiteración diseminada, que siempre aflora del tiempo perdido, son “las imágenes que, arrancadas de todo contexto anterior, constituyen para nuestra mirada posterior joyas de apariencia sobria, como los *torsi* en la galería del coleccionista”.

Eso significa, por lo menos, dos cosas. Por un lado, que el arte de la memoria no se reduce al inventario de los objetos puestos al día, los objetos claramente visibles. Por el otro, que la arqueología no es solo una técnica para explorar el pasado, sino también y sobre todo una anamnesis para comprender el presente. Por eso el arte de la memoria, dice Benjamin, es un arte “épico y rapsódico”: “En el sentido más estricto, el recuerdo verdadero debe dar, de un modo épico y rapsódico, una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar no solo las







Es lo que la corteza me dice del árbol. Es lo que el árbol me dice del bosque. Es lo que el bosque, el bosque de abedules, me dice de Birkenau. Sin duda esta imagen es, como las otras imágenes, muy poquita cosa. Una cosa pequeñita, una cosa superficial: película, sales de plata que se posan, píxeles que se materializan. Siempre todo en la superficie y mediante superficies mezcladas. Superficies técnicas para testimoniar solo la superficie de las cosas. ¿Qué me dice eso sobre el fondo, hasta dónde llega eso, en el fondo? La mayoría de las imágenes, lo sé bien, no tienen consecuencias. Miles de turistas vinieron antes que yo a Birkenau, cámara fotográfica en mano, y mil veces posaron ya sus objetivos, imagino, exactamente allí donde posé el mío. A cada uno su álbum,



se podría decir. Esas imágenes, en general, se convierten en tesoros privados, como las imágenes de los sueños, que solo son intensas y significativas en el recuerdo personal de quien las atesora.

Pero no todas las imágenes carecen de consecuencias compartidas. Hay imágenes —como las del *Sonderkommando* de Birkenau— que son actos colectivos y no simples trofeos o bibelots privados. Hay superficies que transforman el fondo de las cosas a su alrededor. Los filósofos de la idea pura, los místicos del Sancta-sanctórum, solo piensan en la superficie como un maquillaje, una mentira: *lo que esconde* la verdadera esencia de las cosas. Apariencia contra esencia o semejanza contra sustancia, en suma. Se puede pensar, al contrario, que la sustancia decretada más allá de las superficies es solo un señuelo metafísico. Se puede pensar que la superficie es *lo que cae* de las cosas: lo que viene directamente de ellas; lo que se separa de ellas; lo que procede de ellas, en consecuencia. Y que se separa de ellas para venir a arrastrarse a nuestro encuentro, bajo nuestra mirada, como los jirones de una corteza de árbol. A condición de que aceptemos inclinarnos para recoger algunos trozos.

La corteza no es menos verdadera que el tronco. Me atrevo a decir que es incluso a través de la corteza cómo se expresa el árbol. En todo caso se presenta a nosotros. "Aparece", de "aparición" y no simplemente de "apariencia". La corteza es irregular, discontinua, accidentada. Aquí, se sostiene al árbol; allí, se deshace y cae en nuestras manos. Es la impureza que viene de las cosas mismas. Dice la impureza —la contingencia, la variedad, la exuberancia, la relatividad— de todas las cosas. Está en alguna parte en la conexión entre una apariencia fugitiva y una inscripción sobreviviente. O bien designa, precisamente, la apariencia inscripta, la fugacidad sobreviviente de nuestras propias decisiones de vida, nuestras experiencias padecidas o protagonizadas.



¿Qué fui a hacer a Birkenau? ¿Por qué "regresar a eso"? Recuerdo haber deambulado de manera indecisa aunque orientado, evidentemente, por un saber construido desde la infancia. Atravesé el bosque de abedules con cualquier proyecto suspendido y, no obstante, caminaba en una dirección imperiosa. Todo eso en un estado de ánimo flotante pero estremecido, más desahogado de lo que hubiera pensado en un principio aunque absolutamente reclamado por la violencia del lugar. Experimenté el aire singular de ese domingo de verano, la escala imprevisible del espacio, la pesadez del cielo. Miré los árboles como quien interroga a testigos muertos. Intenté no odiar demasiado a esas pobres flores crueles. Reinscribí ese lugar, en el trayecto, en mi historia familiar, mis abuelos muertos aquí mismo, mi madre que perdió toda capacidad de relatar esa muerte, mi hermana que amó Polonia en una época en la que yo no podía comprenderla, mi primo que todavía no está listo, me imagino, para esta suerte de reencuentro frontal con la historia. Pensé en ese amigo judío polaco que, en ese mismo momento, se moría en el otro extremo de Europa.

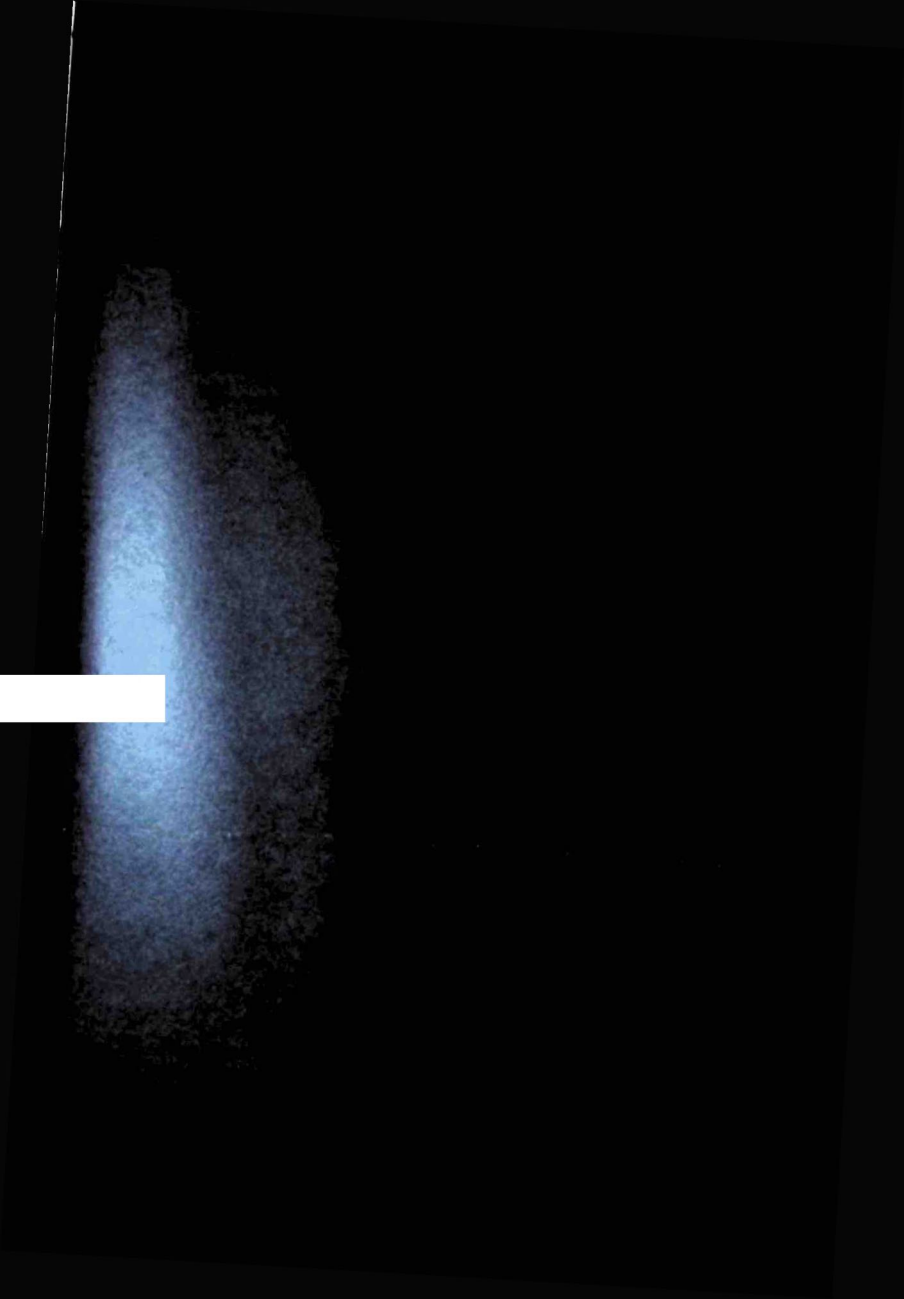
Para no sentirme ni deslumbrado ni abatido, hice entonces como todo el mundo: tomé algunas fotografías al azar. Digamos que casi al azar. Me encontré, al regresar a casa, antes esos trozos de corteza, ese letrero de madera pintada, esa tienda de *souvenirs*, ese pájaro entre las alambradas, ese muro de fusilamiento ficticio, esos pisos bien reales agrietados por el trabajo de la muerte y el tiempo transcurrido desde entonces, esa ventana de mirador, ese pedazo de terreno baldío que anuncia el infierno, ese camino de tierra entre dos vallas electrificadas, esa puerta de barraca, esos troncos de árboles y esos altos ramajes en el bosque de abedules, esa reguero de flores de los campos frente al crematorio V, ese lago saturado de cenizas humanas. Algunas imágenes, eso es una minucia para tamaña historia. Pero son para mí me-

moria lo que algunos pedazos de corteza son para un único tronco de árbol: pedazos de piel; la carne, ya.

Según los etimologistas, la palabra "corteza" representa, en francés, la culminación medieval del latín imperial *scortea*, que significa "manto de piel". Como para hacer evidente que una imagen, si uno hace la experiencia de pensarla como una corteza, es a la vez un manto —un ornamento, un velo— y una piel, es decir, una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte. El latín clásico introdujo una distinción preciosa: no hay una, sino dos cortezas. Está en principio la epidermis o *cortex*. Es la parte del árbol inmediatamente ofrecida al exterior y es esa parte la que se corta, la que se "decortica" primero. El origen indoeuropeo de esta palabra —que encontramos en los vocablos sánscritos *krtih* y *krttih*— denota a la vez la piel y el cuchillo que la hiere o la arranca. En este sentido, la corteza designa esa parte liminar del cuerpo susceptible de ser la primera en ser alcanzada, escarificada, cortada, separada.

Ahora bien, precisamente allí donde se adhiere al tronco —la dermis, de alguna manera—, los latinos inventaron una segunda palabra que ofrece la otra cara, exactamente, de la primera: es la palabra *liber*, que designa la parte de la corteza que sirve más fácilmente que el *cortex* mismo como materia para la escritura. Esta palabra dio entonces su nombre, naturalmente, a esas cosas tan necesarias para inscribir los jirones de nuestros recuerdos: esas cosas hechas de superficies, de pedazos de celulosa cortados, extraídos de los árboles, donde acuden a reunirse las palabras y las imágenes. Esas cosas que caen de nuestro pensamiento y que llamamos libros. Esas cosas que caen de nuestras desolladuras, esas cortezas de imágenes y textos montados, recogidos, juntos, en una frase.

(Julio de 2011)



*Cortezas*  
se imprimió  
en el mes de abril de 2014  
en los talleres de  
Todo Print Digital  
Santander

Un campo de concentración aún está habitado por sus muertos. Y solo un sobreviviente puede regresar a un campo, porque nadie "regresa" adonde nunca estuvo. Georges Didi-Huberman se adentra entonces con pudor en el país fantasmal de Auschwitz-Birkenau. Para asilar la esperanza de que no se repita, el horror debe experimentarse; para que el cuerpo aprenda a reconocer su pestilencia y a apartarse de ella, con su sabiduría enterrada de animal. Para experimentar el horror, hay que franquear el umbral de lo "inimaginable" y ser corteza, piel inmediata del árbol expuesta sin remedio al daño. No se trata, para el visitante de los campos, de recordar lo que no ha vivido, sino de sentir, vuelto corteza, lo que otros vivieron allí. Dolerse del otro al que ya no se puede tocar; disolver la línea del tiempo para acompañarlo en su martirio; deambular para encontrar al otro (el perdido, el quemado, el desaparecido) en las flores que puján en la tierra arrasada, alimentándose de huesos y cenizas. Georges Didi-Huberman fotografía lo que ve y se pregunta acerca de los modos de mostrar el horror.

En la puesta en escena del museo de Auschwitz, se interviene y se falsea tanto el espacio como el testimonio. Se miente para transmitir, supuestamente, la verdad. Las ruinas de Birkenau, intactas, se ofrecen a las manos de quien quiera exhumar el pasado, para que el pasado se desencadene y nos alcance. Didi-Huberman reflexiona sobre el turismo inocuo del recuerdo y la arqueología estremecedora de la compasión.

Lo hace mientras palpa las cortezas de los abedules de Birkenau. Mientras talla, sobre páginas que son corteza, su brevísimo atlas, conmovedor y contundente. Frente a tanta pedagogía memorística, este es su acto de transmigración. Este libro primero fue corteza. Ahora es un gesto de resistencia frente a la industria cultural de la memoria. Ahora es un árbol.



shangrila

textos aparte