

# Hacia el montaje: imágenes fotográficas a pesar de todo

IVANA MARGARESE

Ivana Margarese es investigadora de la Universidad de Palermo.

“Recordar como obligación.” En los campos nazis ha habido casos raros de imágenes fotográficas hechas a escondidas: las realizadas por Mendel Grossmann en el gueto polaco de Lodz, las de Rudolf Cisa en Dachau y, por último, las cuatro fotografías que consiguieron hacer los miembros del Sonderkommando en el crematorio V de Auschwitz en Agosto de 1944, dotadas de “potencia endémica”, ligadas a la huella y, por tanto, a la memoria, proporcionan testimonios y la necesidad de testimoniar. “Lo invisible se ha vuelto visible para siempre.” De lo contrario, el silencio se convierte en cómplice de una represión. La imagen como montaje es el tema principal del autor que retoma una tradición que va de Baudelaire a Benjamin, de Warburg a Bataille. Conscientes de que no existe una imagen única, absoluta, capaz de decir toda la realidad.

## Palabras clave:

- Shoah
- Lager
- Memoria
- Representación
- Montaje
- Represión
- Esperanza
- Culpa
- Redención

*“To remember as obligation.” In the Nazi’s Lager there have been strange cases of photographic images made undercover. Those carried out by Mendel Grossmann in the Polish ghetto of Lodz, Those of Rudolf Cisa in Dachau and, lastly, the four pictures that were able to make the members of the Sonderkommando in the crematory V of Auschwitz in August of 1944, endowed with “endemic power”, bound to the print and, therefore, to the memory, they provide testimonies and the necessity of testifying. “The invisible thing has become visible forever.” Otherwise, the silence becomes accomplice of the repression. The image like assembly is the author’s main topic that recaptures a tradition that goes from Baudelaire to Benjamin, from Warburg to Bataille. Aware that on unique image, absolute, doesn’t exist capable of saying the whole reality.*

Sólo aquel que perdió toda esperanza  
puede aún albergarla  
WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus*

**R**ecordar como obligación.” Este breve apunte de Walter Benjamin —escrito para el ensayo que pretendía escribir sobre *El proceso* de Kafka— podría citarse al pie de una reflexión que pretenda establecer qué valor tienen hoy, para nosotros, las imágenes fotográficas realizadas por prisioneros judíos en los Lager nazis. ¿Qué pueden revelarnos estas fotos que no estemos dispuestos a creer, sin necesidad de verlas?

Esta cuestión, que se plantea dentro de la compleja relación entre representación y Shoah, no puede prescindir de la conciencia de que lo sucedido en los campos de exterminio es irrevocable y no podrá diluirse en ninguna redención definitiva; idea, por otro lado, que concuerda con el concepto hebraico de redención, contrapuesto a la idea cristiana —y, después, hegeliana y marxista— de salvación histórica. Dentro de la tradición hebraica, de hecho, la redención presenta un carácter dialéctico; no coincide con un “final de los tiempos”, sino con cada instante posible de nuestro presente: no se trata de esperar una resurrección, porque no hay posibilidad de cumplimiento y conclusión dialéctica, pero queda la esperanza de que se transmita lo que ha sucedido, aunque sea sacrificando la pretensión de representar “toda la verdad” de forma exhaustiva y definitiva.<sup>1</sup>

Las imágenes no son “toda la verdad”, y son incapaces de adecuarse por completo a su objeto en el sentido de la *adaequatio rei et intellectus*. Sin embargo, esta consideración sobre su valor de uso no puede invalidar su valor de existencia.

Es bien sabido que desde diversos ámbitos, con

mucha insistencia, se ha defendido una estética negativa que considera la Shoah irrepresentable, inefable, inimaginable: no se puede y no se debe representar la tragedia de los campos. Esta prohibición debería afectar principalmente a una forma de representación ligada a un medio como la fotografía, a la que se ha acusado desde sus inicios de crear la ilusión de ser un duplicado de la realidad, que se presenta, así, como algo fácil de poseer, de consumir:

Fotografiar significa, de hecho, apropiarse de lo que se fotografía. Significa establecer con el mundo una relación particular que da una sensación de conocimiento y, por tanto, de poder. Lo que se escribe sobre una persona o un hecho es claramente una interpretación, como lo son los relatos visuales hechos a mano, como la pintura o el dibujo. Las imágenes fotográficas, en cambio, no parecen tanto representaciones del mundo, como pedazos de éste, miniaturas de la realidad que cualquiera puede producir y adquirir... Las fotografías que dividen en parcelas el mundo parecen estar pidiendo, a la vez, que alguien haga lo mismo con ellas.<sup>2</sup>

La fotografía como huella, grabación de una emanación del referente, captura la realidad volviéndola accesible inmediatamente como imagen: por eso se la acusa de eliminar el alejamiento necesario para el conocimiento auténtico y, a pesar del nombre mismo de su proceso químico, se le niega la capacidad de revelar nada.

Ciertamente, no todo lo real se puede volcar en lo visual, y la fotografía no puede pretender (y no lo hace, de hecho) sustituir la realidad:

<sup>1</sup> A este propósito parece adecuado citar lo que escribe Benjamin comentando a Kafka: “El rasgo realmente genial de Kafka fue que experimentó algo completamente nuevo: sacrificó la verdad, para no renunciar a la posibilidad de transmitirla, a su componente haggádico” (W. BENJAMIN, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Turin, 1978, pp. 347).

<sup>2</sup> S. SONTAG, *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1977; *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi Turin, 2004, p. 3.

La suprema sabiduría de la imagen fotográfica consiste en decir: 'Ésta es la superficie. Ahora piensa —o mejor, intuye— qué hay más allá, qué debe de ser la realidad si éste es su aspecto'. Las fotografías —que, como tales, no pueden explicar nada— nos invitan, inagotables, a la deducción, a la especulación y a la fantasía.<sup>3</sup>

A pesar de una prohibición formal, en los *ghettos* y en los campos nazis ha habido casos raros de imágenes fotográficas hechas a escondidas, clandestinamente y con un altísimo riesgo personal, por prisioneros judíos: las realizadas por Mendel Grossmann en el *ghetto* polaco de Lodz, las de Rudolf Cisa (miembro de la organización de la Resistencia RUDA) en Dachau y, por último, las cuatro fotografías que consiguieron hacer los miembros del *Sonderkommando* en el crematorio V de Auschwitz en agosto de 1944. Estas últimas constituyen un testimonio especialmente importante, porque muestran las instalaciones para las ejecuciones en las cámaras de gas. Los miembros del *Sonderkommando*, que pretendían documentar con estas fotos el proceso de exterminio en su cronología, decidieron mostrar, en una especie de díptico, lo que sucedía antes y después de la cámara de gas: cómo la máquina de Auschwitz transformaba los cuerpos desnudos en cuerpos muertos. La existencia de estas fotos demuestra que hubo quien, aun estando en condiciones extremas de sufrimiento fisiológico y espiritual, intentó romper el círculo mágico de cruel impotencia y lenta aniquilación a la que los prisioneros estaban sometidos en los campos.

Las imágenes fotográficas, dotadas por su naturaleza misma de "potencia epidémica", ligadas al indicio, a la huella, y por tanto a la memoria, proporcionan testimonios. La necesidad de testimoniar lo que estaban viviendo caracterizó fuertemente, *a pesar de todo*, a aquellos que vivieron la tragedia de los campos, hasta el punto de convertirse en una obsesión: el temor de que desapareciera todo testimonio de aquello y el temor —aún más angustiante— de que cualquier testimonio fuera vano, porque lo juzgarían increíble, incomprensible, inimaginable. A este propósito Primo Levi dejó escrito:

Casi todos los supervivientes, de palabra o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño que se les presentaba a menudo en sus noches de cautiverio...: volvían a casa, relataban con pasión y alivio sus sufrimientos pasados a un ser querido, y éste no los creía: ni los escuchaba, siquiera. En la modalidad más típica (y más cruel), el interlocutor se giraba y se alejaba en silencio... Es importante subrayar cómo ambas partes, las víctimas y los opresores, eran perfectamente conscientes de que lo que ocurría en los campos de concentración era tan desmesurado que resultaría increíble.<sup>4</sup>

Y Elie Wielsen, en *La noche*, recoge el lamento de un testigo judío que escapó de una ejecución masiva hacia el final de 1942:

Escuchadme, judíos. Es todo lo que os pido. Ni dinero, ni piedad: sólo que me escuchéis... Me he salvado de milagro; he conseguido volver hasta aquí. ¿De dónde he

*Las imágenes fotográficas, dotadas por su naturaleza misma de "potencia epidémica", ligadas al indicio, a la huella, y por tanto a la memoria, proporcionan testimonios*

sacado esta fuerza? He querido volver para contaros mi muerte, para que podáis prepararos mientras haya tiempo...; he querido volver para advertiros. Y ¿qué me encuentro? Que nadie me escucha.<sup>5</sup>

Como el prisionero platónico de la caverna, el testigo, de vuelta entre su gente, no es creído. No habiendo visto cuanto ha visto él es más fácil no escuchar su relato y creer que está loco (hasta tal punto es absurdo lo que cuenta).

El exterminio de los judíos y los campos creados con este objetivo han transformado lo imposible en posible, lo han hecho real: en ellos, trágicamente, "lo invisible se ha vuelto *visible*, para siempre".<sup>6</sup> El hombre ha creado espacios equipados para la destrucción del hombre.

El objetivo de los nazis era, de hecho, más que la muerte, la destrucción de la forma misma de lo humano, y con ella de su imagen, o bien la humillación, la ofensa y la degradación del hombre más que su muerte física:

En un segundo, con una intuición casi profética, la realidad se nos ha revelado: hemos tocado fondo. Más bajo no podremos caer: no existe condición humana más miserable; ni pensarse puede. Ya nada es nuestro: nos han quitado los vestidos, los zapatos, y hasta el pelo; si hablamos, no nos escucharán, y si nos escucharan, no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo, tendremos que encontrar en nosotros mismos la fuerza para hacerlo, para conseguir que, detrás del nombre, algo nuestro (todavía nuestro), algo de quienes éramos, permanezca.<sup>7</sup>

La presencia de imágenes fotográficas, en aquellas condiciones de deterioro fisiológico y espiritual, nos demuestra con vehemencia que, a pesar de todo, aún había quien creía en el valor del testimonio al hombre por parte del hombre. De esta conciencia arranca el análisis de las cuatro fotos robadas en Auschwitz en 1944 propuesto por Didi-Huberman:

Es en el cruce de estas dos imposibilidades —la desaparición inminente del testigo, la no representatividad de su testimonio— donde ha surgido la imagen fotográfica... Arrancarle alguna imagen *a esta realidad*. Pero también —dado que una imagen está hecha para que otros la miren— arrancarle al pensamiento humano en general el pensamiento del 'afuera', un *inimaginable* para algo de lo que nadie hasta entonces vislumbraba la posibilidad (pero esto es decir demasiado, porque todo estuvo bien planeado antes de ser realizado).<sup>8</sup>

La exigencia y la existencia de los testimonios de la Shoah contradicen fuertemente el dogma de lo

3 S. SONTAG, *Sulla fotografia*, p. 22.

4 P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Turín, 1986, pp. 3-4 (*Los hundidos y los salvados*, trad. de P. Gómez, El Aleph, Barcelona, 2008).

5 E. WIESEL, *La nuit*, Les Éditions des Minuit, París, 1958 (*La noche*, La Giuntina, Firenze, 1980, pp. 14-15; *Trilogía de la noche*, trad. de F. Warschaver, El Aleph, Barcelona, 2008).

6 M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, París, 1980, p. 132 (*La scrittura del disastro*, SE, Milán, 1990).

7 P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Turín, 1956, p. 23 (*Si esto es un hombre*, trad. de P. Gómez, El Aleph, Barcelona, 2002).

8 G. DIDI-HUBERMAN, *Images, malgré tout*, Minuit, París, 2003; *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milán, 2005, pp. 20-21 (*Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, trad. de M. Miracle, Paidós, Barcelona, 2004).

inimaginable e invocan nuestra capacidad de imaginar; aún más considerando que el exterminio debería haber sido inimaginable en las intenciones mismas de los responsables del genocidio, que habían programado la desaparición de los cuerpos, de las almas, de la lengua, de las imágenes, de los testimonios, de los documentos, y hasta de los instrumentos de la desaparición misma.

Desembarazarse del genocidio de los judíos, relegándolo a la categoría de lo impensable y de lo inimaginable, teniendo en cuenta que ha sido un hecho pensado y, por tanto, dramáticamente pensable por parte del hombre, podría coincidir con un acto de pereza ético e intelectual, con una voluntad de domesticar todas las conciencias:

A quienes vengan después de nosotros no les pedimos gratitud por nuestras victorias, sino que recuerden nuestras derrotas. Éste es nuestro consuelo: el único consuelo que se le permite a aquel que ha perdido toda esperanza de que lo consuelen.<sup>9</sup>

Boris Pahor acusa a Europa de haber cubierto de silencio la dramática experiencia del absurdo que fueron los campos sin haber realizado una auténtica purificación:

Y el hombre europeo..., indolente y miedoso en el fondo, está tan acostumbrado a su existencia plácida y a reducir todo a sistema que no encuentra espacio para incluir en la lista de sus preocupaciones (pesadas con una balanza) un acto feroz. Y si de vez en cuando, en su inconsciente, siente vergüenza..., se desahoga a lo grande, vociferando con sermones moralizadores..., pero es en vano: ya ha dilapidado el patrimonio de honestidad y de justicia que tendría que transmitir a las nuevas generaciones.<sup>10</sup>

Hacer de Auschwitz el lugar de lo indecible significa convertirlo en una realidad “mística”, separada del mundo, haciendo oídos sordos a los testimonios que nos han llegado:

Pero ¿por qué inefable? ¿Por qué conceder al exterminio el prestigio de la mística?... Decir que Auschwitz es ‘inefable’ o ‘incomprensible’ equivale a *euphèmein*, a adorarlo en silencio como se hacía con un dios... Por eso aquéllos que reivindican hoy que Auschwitz es ‘inefable’ deberían ser más cautos cuando hablan. Si lo que defienden es que Auschwitz fue un evento único, ante el cual el testigo se ve obligado, en cierto sentido, a someter todas sus palabras a la prueba de una ‘imposibilidad de decir’, entonces tienen razón. Pero si, conjugando el carácter único e inefable, hacen de Auschwitz una realidad completamente separada del lenguaje..., entonces están repitiendo, sin saberlo, el gesto de los nazis: en el fondo están alimentando el *arcanum imperii*.<sup>11</sup>

El silencio se ha convertido en cómplice de una represión: la “supresión del diálogo” está, en cierto sentido, en el origen del homicidio. Interpretando el episodio bíblico de Caín y Abel, André Neher explica:

*A este calidoscopio de voces se añade el punto de vista del lector de la página, que inevitablemente se ve atrapado en una conversación que se prolonga desde hace más de dos mil años*

Caín... habla a su hermano, pero este diálogo carece de contenido, de sustancia: se reduce al tosco enunciado del hecho del diálogo, sin que se precise nada sobre cómo se desarrolla: ‘wayyomer qayin ‘el hebel ‘ahiw’ (‘Caín dijo a su hermano Abel’). Aquí nos esperamos los dos puntos y las comillas que anuncian y encuadran el contenido que pronuncia Caín a Abel. Esperamos en vano. ‘Caín dijo a su hermano Abel’. Punto y aparte. Y sucedió que ‘mientras estaban en el campo, Caín levantó la mano contra su hermano Abel y lo mató’. Todo se desarrolla como si la supresión del diálogo fuera el origen del homicidio.<sup>12</sup>

La memoria humana es engañosa, y los recuerdos tienden a borrarse y a modificarse. Por eso “para recordar hay que imaginar”, como afirma Didi-Huberman en su lectura de las cuatro fotografías hechas en Auschwitz en 1944. Se trata de cuatro imágenes; dos secuencias; un montaje.

La imagen como montaje es el tema central en torno al cual giran las consideraciones del autor, que retoma una extensa tradición que incluye a Baudelaire, a Warburg y su atlas *Mnemosyne*, a Benjamin y su libro de los *Passages*, a Bataille y su revista *Documenti*. Con palabras citadas por Walter Benjamin en los *Passages*, Baudelaire define la imaginación como un arte del montaje:

La imaginación no es la fantasía... es una facultad casi divina que descubre inmediatamente, fuera de los métodos filosóficos, las conexiones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías.<sup>13</sup>

Esta forma de poner en evidencia el carácter plural y fragmentario de las cosas y las infinitas conexiones entre ellas, pertenece a la cultura del pueblo judío. En el Talmud, transcripción de la tradición oral de Israel y posteriormente Biblia judía, texto fundamental del judaísmo rabínico, encontramos que rabinos de períodos diferentes dialogan tanto dentro de cada fragmento como en la yuxtaposición de los fragmentos en la página, cuajada a su vez de alusiones a otras partes del libro.

A este calidoscopio de voces se añade el punto de vista del lector de la página, que inevitablemente se ve atrapado en una conversación que se prolonga desde hace más de dos mil años. Es como si esta configuración del libro, nacido de la diáspora, de la pérdida física de la tierra de Israel y de la destrucción del Templo, en su globalidad móvil pudiera sugerir una posible vía de reformulación de la cuestión misma de la imagen.

Frédéric Brenner, fotógrafo judío, que se ha planteado cómo representar la Diáspora a través de imágenes fotográficas recogidas en los lugares más

9 W. BENJAMIN, citado por M. Löwy, *Walter Benjamin: avvertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concepti d'histoire"*, PUF, Paris, 2001 (*Segnalatore d'incendio. Una lettura sulle tesi "Sul concetto di storia" di Walter Benjamin*, Bollati Boringhieri, Turin, 2004, p. 99).

10 B. PAHOR, *Necropoli*, Fazi, Roma, 2008, p. 131 (*Necropolis*, trad. cat. de S. Skrabek, Pagés, Lleida, 2004).

11 G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Turin, 1998, pp. 29-30, 146 (*Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*, trad. de A. Gimeno, Pre-Textos, Valencia, 2004).

12 A. NEHER, *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Seuil, Paris, 1970 (*L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Marietti, Milán, 2005, p. 107; *El exilio de la palabra: del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*, trad. de A. Sucasas, Riopiedras, Zaragoza, 1997).

13 C. BAUDELAIRE, 'Notes nouvelles sur Edgar Poe' (1857), en *Ouvres complètes*, II, ed. de C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 329 (*Crítica literaria*, trad. de L. Vázquez, Antonio Machado, Boadilla del Monte, 1999).

variados del mundo— explica que ninguna foto, ningún fragmento fotográfico de la obra puede permanecer aislado:

Pero hay otra razón sobre por qué anhelamos responder a la totalidad de estas imágenes, algo que en las copias de Brenner desvela el poder de la fotografía. En su proyecto de diáspora descubrió un modo básico de mostrar, haciendo ver que la diáspora vive en la dispersión, que incita a su reproducción y que su representación es esencialmente parcial. Es decir, ninguna foto es más original que otra y ninguna instantánea está más conseguida que otra: todas están conseguidas, todas son originales. Entre sus diferencias insondables, algunas más que otras nos conmoverán de un modo imborrable e instructivo, preciso o molesto. Pero juntas en su dispersión, conforman un sentido de gratitud y asombro.<sup>14</sup>

No existe una imagen única, absoluta, capaz de “decir” toda la realidad; y, si somos honestos, no podemos detenernos sobre un único resultado, quedarnos clavados ante una sola imagen o no hacerlo ante ninguna, limitándonos a una elección ceñida a una lógica binaria. El mismo Freud interpreta el aislamiento (*Isolierung*) como el equivalente patológico de la supresión.

El pensamiento y la imaginación están formados, de hecho, por la plasticidad, la movilidad, la metamorfosis:

El valor del conocimiento no puede depender de una única imagen, de la misma forma que la imaginación no consiste en dejarse envolver, pasivamente, por una imagen sola... La imaginación no es el abandono al espejismo de un solo reflejo, como se cree a menudo, sino, al contrario, la construcción y el montaje de formas plurales que se relacionan: por eso la imaginación, lejos de ser un privilegio del artista o una cuestión puramente subjetiva, forma parte del conocimiento en su movimiento más fecundo (fecundo, pese a ser más arriesgado, o precisamente por ello).<sup>15</sup>

El montaje salva a la imagen del monoteísmo de la “imagen-total”, porque es una explicación que no pretende reducir su complejidad, sino descubrirla, exponerla, desplegarla, para abrir una vía con la que mostrar, *a pesar de todo*, a través de la multiplicación y la conjunción de las imágenes, que presentan siempre lagunas y, además, son relativas, lo que no se puede ver. Las imágenes muestran la ausencia sobre un fondo de “no-todo que ver” que proponen una y otra vez.

Michelangelo Antonioni, comentando *Blow up* — película en la que el director se planteó la conexión entre la imagen y la realidad a través de la fotografía— afirma:

Yo no sé cómo es la realidad... se nos escapa, mientras continuamente... Yo desconfío siempre de lo que veo, de lo que una imagen nos muestra, porque imagino lo que hay más allá; y lo que hay detrás de una imagen no se sabe. El fotógrafo de *Blow up* no es un filósofo, quiere acercarse, ver más de cerca. Pero lo que le

*El montaje salva a la imagen del monoteísmo de la “imagen-total”, porque es una explicación que no pretende reducir su complejidad, sino descubrirla, exponerla, desplegarla, para abrir una vía con la que mostrar, a pesar de todo*

pasa es que, cuando hace más grande el objeto, éste se descompone y desaparece. Hay, pues, un momento en el que se aferra la realidad, pero en el instante siguiente se esfuma. Éste es, más o menos, el sentido de *Blow up*... Nosotros sabemos que bajo la imagen que se revela existe otra, más fiel a la realidad, y bajo esta otra, otra más, y otra aún bajo esta última. Hasta llegar a la verdadera imagen de esa realidad, absoluta, misteriosa: la que nunca nadie verá. O, tal vez, hasta llegar a la descomposición de toda imagen, de toda realidad.<sup>16</sup>

En el ámbito del vasto debate sobre la relación entre lo visual y lo verídico, Foucault cuestionó el sujeto creado a través del privilegio de una visión capaz de reflejar la realidad externa y de representarla de forma adecuada:

Detrás del ojo que ve, hay un ojo más fino, tan discreto, pero, a la vez, tan ágil que, en verdad, su mirada omnipotente consume el globo blanco de su carne; y tras éste, hay uno nuevo, y después otros más, siempre más finos; tanto, que al final no poseen más sustancia que la pura transparencia de una mirada. Ésta alcanza el centro de lo inmaterial, donde nacen y se entremezclan las formas intangibles de lo verdadero; el corazón de las cosas que se comporta como su sujeto soberano.<sup>17</sup>

Las reflexiones de Foucault vinculan la hegemonía del ojo, depositario y fuente de claridad, con la violencia del querer verlo todo, del querer poseerlo todo. Toda la historia semántica europea, como es bien sabido, en su genealogía griega (*opà*, *idein*, *idea*) asigna el saber al ver. La retórica de lo visible y de la autoridad hegemónica que el *theorein* ha ejercido sobre el discurso filosófico ha dominado la filosofía occidental.

A pesar de esto, como narra el mito de Narciso, aquello que se anhela poseer con demasiado ahínco escapa (precisamente por ese mismo motivo) a nuestra visión. Por otra parte, no todo lo que se ve es verdadero, ni la verdad de la idea se resuelve en el acto sensible del ver. Didi-Huberman escribe al respecto:

Para abrir los ojos, hay que saber cerrarlos. El ojo siempre abierto, siempre despierto —como los de Argo— al final se seca. Un ojo eternamente seco puede ser que lo vea todo, pero mirará siempre mal.<sup>18</sup>

Hélène Cixous y Jacques Derrida demuestran que el ver y el no ver no se oponen: al contrario, se completan y son figuras de un mismo movimiento:

¡‘Velo’ [*Vo-ile*], sustantivo, es, al mismo tiempo, un imperativo: ‘Velo’ [*vois-le*]!: la misma palabra que nos

14 F. BRENNER, *Diáspora. Homelands in Exile*, Harper Collins, Nueva York, 2003, p. 133.

15 G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, p. 153.

16 M. ANTONIONI, *Sei film*, Einaudi, Turín, 1964, p. XV.

17 M. FOUCAULT, ‘Prefazione alla trasgressione’, en *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milán, p. 67 (*De lenguaje y literatura*, trad. de I. Herrera, Paidós, Barcelona, 2006).

18 G. DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, París, 2000; *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Il saggiatore, Milán, 2004, p. 112.

ordena que veamos designa precisamente algo que no deja ver, que no deja verlo.<sup>19</sup>

La complejidad del ver y la forma de conjugar la imagen al plural, considerarla en sus efectos de montaje y desmontaje, de descomposiciones y recomposiciones, de asociaciones inéditas, que la transforman cuando entra en contacto con otras imágenes, como un color que entra en contacto con otros colores, pertenece al cine y a cineastas como Bresson, Hitchcock y Godard.

A este último en particular, y a su *Histoire(s) du cinéma* se refiere Didi-Huberman para explicar que el montaje es el arte de producir una “forma que piensa” y de volver la imagen eternamente dialéctica.

Cuando elaboró el concepto de “imagen dialéctica”, Walter Benjamin pretendía hablar, de hecho, de una oposición no dicotómica ni sustancial (A o bien B), sino bipolar y de tensión: los dos términos no componen una unidad; están obligados a coexistir en tensión:

La imagen auténtica del pasado aparece como una ráfaga: brilla, e inmediatamente después desaparece para siempre. La verdad inmóvil que se limita a esperar al investigador no se corresponde en absoluto con el concepto de verdad en el ámbito de la Historia. Se apoya más bien en el verso de Dante que dice: es otra imagen única, insustituible del pasado que se desvanece con el presente que no ha sabido reconocerse en ella.<sup>20</sup>

Este enfoque lleva a la práctica los modelos críticos de los que se alimentan los estudios culturales. Los *visual studies*, de hecho, han desempeñado un papel fundamental en la percepción visual y visualizada de la realidad contemporánea, dejando espacio a múltiples voces y a una negociación continua de los confines de las divergencias entre culturas, protegiendo de los dualismos que tienden a fosilizar las oposiciones.

Este tipo de reflexión adquiere relevancia política en un panorama internacional como el contemporáneo, en el que domina la reducción del mundo al dualismo simbólico de un enfrentamiento entre Islam y Occidente, y el peligro de volver a caer en el racismo y el fanatismo.

La pluralidad de los puntos de vista o la contaminación entre culturas se miran (por el momento, al menos) con recelo, se descartan para dejar espacio a lo que se representa como choque entre enemigos. Al respecto, Nicholas Mirzoeff escribe:

El ataque al World Trade Center ha sido, entre otras cosas, un intento reaccionario de reafirmar una representación visual del mundo como *clash* de fuerzas opuestas. Los terroristas han utilizado la colisión física de dos de los símbolos más potentes del proyecto moderno para superar los límites del cuerpo y el espacio —el avión y el rascacielos—, para hacer resurgir una visión teológica del mundo; y lo han logrado. Por otra parte, los Estados Unidos, con su respuesta, han confirmado como absoluto el punto de vista contrario, justo cuando parecía que la difusión de la tecnología

digital podía generar una transformación profunda. Los talibanes y sus aliados estaban radicalmente en contra de este cambio. En esta emergencia, el deber de la cultura visual es afirmar la urgencia de encontrar los medios para representar la cultura global escapando de oposiciones binarias restrictivas”.<sup>21</sup>

En un contexto así, las cuatro imágenes fotográficas son un homenaje al valor del testimonio, a pesar de todo; pese a estar en un “lugar” en el que lo increíble se había vuelto creíble y las esperanzas parecían vacías de significado.

Precisamente porque estas cuatro fotos no son imágenes hechas por quien domina la técnica, sino relámpagos, restos, pobres imágenes supervivientes, desenfocadas y lábiles —resistencia y esperanza de quien perdió toda esperanza— salvan nuestra humanidad, y han de salvarse.

TRADUCCIÓN  
Teresa Grau



<sup>19</sup> H. CIXOUS, J. DERRIDA, *La lingua che verrà*, Meltemi, Roma 2008, p. 42; véase H. CIXOUS, J. DERRIDA, *Voiles*, Flammarion, Paris, 1998.

<sup>20</sup> W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Turín, 1997.

<sup>21</sup> A. CAMAITI HOSTERT, 'Introduzione all'edizione italiana', en *Introduzione alla cultura visuale*, ed. de N. Mirzoeff, Meltemi, Roma, 2002, pp. 22-23.