

El archivo arde

Georges Didi-Huberman

Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata¹

¿No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas. ¿No deberíamos asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición? Puesto que destruir imágenes es algo tan fácil, tan acostumbrado en todas las épocas. Por eso, cada vez que procuremos construir una interpretación histórica – o de una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault--, cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos – siquiera aproximativamente – con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos. Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado. Ahora bien, los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe el archivo, con frecuencia, es gris, no sólo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado. – en la medida en la cual descubrimos en cada página que no ardió, nos damos cuenta de la barbarie que – como tan acertadamente lo describiera Walter Benjamin – está testimoniada en cada documento de la cultura. “La barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura”, escribe Benjamin. Esta afirmación es tan cierta como la conclusión inversa: ¿No deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie (por ejemplo de la barbarie que nos rodea) algo así como el documento de la cultura que nos arroja no tanto la historia en sentido estricto como, mucho más, su arqueología?

*

Osar una arqueología de la cultura después de Warburg, Benjamin, Freud y algunos otros constituye una experiencia paradójica, que oscila entre el vértigo del exceso y su contraparte, la falta. Por ejemplo, si uno quisiera escribir la historia del retrato renacentista, pesaría sobre tal empresa el exceso de las obras desplegadas sobre las paredes de todos los museos del mundo (y en primer lugar, entre todos, en el “Corredor de Vasari”, esa extensión de la galería de los Uffizi que comprende no menos de 700 retratos). Sin embargo, Warburg demostraba en su magistral artículo de 1902 que este género artístico sólo puede llegar a ser comprendido si se toma en consideración la nada que dejara tras de sí la destrucción masiva de todos los retratos en cera florentinos del convento de la Santissima Annunziata en la época de la Contrarreforma.

1 Traducción de “Das Archiv brennt”, en: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, pp. 7-32. Traducción del francés al alemán de Emanuel Alloa. Muchas páginas de este texto reproducen o retoman lo desarrollado por el mismo autor en *Images malgré tout*, a cuya traducción española *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona, Paidós, 2004, trad. de Mariana Miracle) nos hemos remitido en tales casos.



Así, nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje. Cuando recordamos la última serie del atlas de imágenes *Mnemosyne*, vemos cómo allí se disponen unas junto a otras una obra maestra del Renacimiento (*La misa de Bolsena* de Rafael en el Vaticano), fotografías del Concordato de julio de 1929 entre Mussolini y el Papa Pío XI, así como grabados antisemitas (*La profanación de la hostia*) de la época de los grandes pogromos europeos a fines del siglo XV. Esta reunión de las imágenes es tan emblemática como perturbadora: un montaje sobrio y a primera vista carente de sentido, casi surrealista – emparentado con la impasibilidad contemporánea de la revista *Documents* editada por Georges Bataille – provoca la anamnesis gráfica de una conexión entre un acontecimiento religioso-político de la Modernidad y un dogma político-teológico que comprende varias épocas; al mismo tiempo hace visible la correspondencia entre un documento de la cultura (Rafael, que representa en el Vaticano el dogma en cuestión) y un documento de la barbarie (el Vaticano, que aparece en su unanimidad con la dictadura fascista).

El procedimiento de montaje de Warburg deja resplandecer, por lo tanto, el relámpago eneguedor de una interpretación cultural e histórica de aquel antisemitismo europeo, orientada hacia atrás y hacia adelante: a lo lejos, recuerda cómo el milagro de Bolsena es, por así decirlo, la hora del nacimiento de la persecución sistemática y organizada de los judíos en los siglos XV y XVI; en nuestra proximidad – 15 años antes de que el “mundo civilizado” descubra el campo de concentración nazi – descubre el contenido aterrador del pacto entre el dictador fascista y el inofensivo “pastor de los católicos”.

Kant preguntó alguna vez: “¿Qué significa orientarse en el pensamiento?” Desde Warburg y su concepto de la orientación, desde Eisenstein y su montaje dialéctico, desde Georges Bataille y su gaya ciencia de los documentos, desde Walter Benjamin y su dispositivo del *Passagenwerk* puede plantearse la pregunta de otro modo: ¿Qué significa orientarse en la imagen? O más aún: ¿Qué significa orientarse en el archivo laberíntico de los textos e imágenes continuamente mezclados, ligados, reunidos y destruidos todos juntos? Una pregunta candente, hoy más que nunca. Nunca la imagen – y el archivo, que emerge ni bien la imagen se multiplica y en cuanto se pretende capturar y comprender esa multiplicidad – , hasta ahora, rigió con tal intensidad nuestro universo estético, cotidiano, político e histórico. Nunca hasta ahora mostró verdades tan brutales, pero nunca hasta ahora tampoco nos había mentido tanto, en la medida en la cual abusa de nuestra credulidad; nunca hasta ahora había sufrido tal cantidad de destrucciones. Jamás, parece – y esta impresión reside en la situación misma, en su carácter *ardiente* – experimentaron las imágenes más duplicaciones, exigencias contradictorias y rechazos cruzados, manipulaciones inmorales e improprios moralizantes.

*



Traducción de "Das Archiv brennt" ("El archivo arde") por Juan Antonio Ennis se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Basada en una obra en filologiaunlp.wordpress.com. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>

Al igual que el archivo, la imagen – y aún más la imagen de archivo – está sujeta a un movimiento pendular, a un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso. Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada. Esto es poco (aunque tampoco es fundamento para desatenderlo) y al mismo tiempo mucho (precisamente, de todas maneras, porque ofrece poco motivo para elevarlo a la categoría de ícono). Mucho, porque en la mónada misma resplandece una verdad. Poco, porque la verdad en esta mónada es pasajera, como un relámpago nocturno o el fotograma de una película que corre muy rápido. Precisa de una construcción analítica, de un montaje del saber, para otorgar, como interpretación y arqueología, consistencia epistémica a estos jirones de saber.

*

Bien sabemos que las imágenes de archivo no pueden contribuir ni a la *arché* ni a la totalidad de la historia en cuestión. Para aquel que quiera saber, y especialmente para aquel que quiera saber *cómo*, el saber de este milagro puede ofrecer aún reparo. Es un saber infinito: la infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada. No hay ningún “sí o no”, ni “omnisciencia o negación absoluta”, ni “revelación o velo”. A través de la destrucción misma y de la destrucción de los archivos de la destrucción, se tiende sobre esto un brutal velo, que sin embargo deja entrever un poco – y así nos sacude – cada vez que percibimos en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio; cada vez que vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto. Por esta razón el saber necesita también de la imaginación. Cuando las imágenes desaparecen, desaparecen también las palabras y los sentimientos – es decir, la transmisión misma.

De hecho, el descubrimiento de los documentos gráficos, sean estos películas o fotografías, jugó un papel destacado para los sobrevivientes de los campos de concentración nazis, para poder aceptar la propia experiencia, esto es, para poder constituir la propia memoria. Lo que habían vivido, debían *representárselo*, aunque sólo fuera para poder dar testimonio. Jorge Semprún, por ejemplo, informaba con notable precisión acerca de sus experiencias con la imagen y el archivo. Una noche, un Semprún que, recién vuelto de los Campos deambula confundido, busca en un cine los efectos aliviadores de la ficción. Sin embargo, antes del film se exhiben las noticias:

De repente, tras la crónica de una competición deportiva y de alguna reunión internacional en Nueva York, tuve que cerrar los ojos, cegado durante un segundo. Los abrí de nuevo, no había soñado, las imágenes seguían estando ahí, en la pantalla, inevitables.

[...]

Las imágenes habían sido filmadas en diferentes campos liberados por el avance aliado, unos meses antes. En Bergen-Belsen, en Mauthausen, en Dachau. También las había de Buchenwald, como reconocí.

O mejor dicho: de las cuales sabía de forma segura que provenían de Buchenwald, sin estar seguro de reconocerlas. O mejor dicho: sin tener la certeza de haberlas visto yo mismo. Las había visto, sin embargo. O mejor dicho: las había vivido. La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador.

[...]

De repente, sin embargo, en el silencio de esta sala de cine [...] estas imágenes de mi intimidad se me volvían ajenas, al objetivarse en la pantalla. Se sustraían así a los procesos de memorización y de censura que me eran personales. Dejaban de ser mi bien y mi tormento: riquezas mortíferas de mi vida. Ya tan sólo eran, o por fin eran, la realidad radical, exteriorizada, del Mal: su reflejo glacial y no obstante ardiente.

Las imágenes grises, desenfocadas a veces, filmadas con el tembleque característico de una cámara que se sujeta con la mano, adquirirían una dimensión de realidad desmedida, conmovedora, que mis propios recuerdos no alcanzaban.

[...]

Como si, paradójicamente a primera vista, la dimensión de irrealidad, el contenido de ficción inherente a toda imagen cinematográfica, incluso la más documental, lastraran con un peso de realidad incontestable mis recuerdos más íntimos. (2)

En esta página se nos ofrece una descripción fenomenológica en toda regla, del doble orden que el documento representa para la mirada del sobreviviente. En primer lugar está el *efecto de velo* que se suscita en aquel que ha vivido aquello *allí* a través de la experiencia de una desrealización [*Entwirklichung*] de las imágenes. Las imágenes de los Campos que corren sobre la pantalla son “inevitables”, dice Semprún, y no obstante pertenecen – aunque aún sean irrepresentables para él – al discurrir de la historia normal, después de una competencia deportiva y un encuentro internacional en New York. Allí reside la primera desrealización. Seguidamente vienen las imágenes de Buchenwald, de donde Semprún acaba de regresar, y donde su alma aún permanece cautiva. Imágenes que son “reconocidas” por él, pero ni bien deja caer la palabra, la misma debe ser modalizada mediante una compleja serie de matices, que representan algo así como cesuras en la experiencia vivida. El doble orden de la imagen atraviesa entonces cada momento de esta experiencia: entre un saber *seguro* de lo representado y un *incierto* reconocimiento de lo visto; entre la inseguridad del *haber visto* y la certeza del *haber vivido*. “La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador”. Una diferencia que mediante el flujo constante ahonda en aquello que desgarrar. Una diferencia a través de la cual las imágenes de *lo más propio* se trasladan al terreno de lo ajeno a secas, o al de lo ajeno representado en la historia colectiva.

En tanto en cada momento dejan de ser su “bien” y su “tormento”, devienen, en la grisalla, apareciendo en la indefinición de la cámara de mano, súbitamente impersonales, manifiestan un efecto de desgarrar y suscitan la experiencia de una “dimensión de realidad desmedida”,

como honestamente escribe Semprún, “que mis propios recuerdos no alcanzaban”. Lo fictivo de la imagen fílmica – pantalla, escala, blanco y negro, ningún sonido en vivo – se transforma en una *dimensión de realidad*, cuando aquello de lo cual el sobreviviente puede presentar testimonio escapa a la propia subjetividad, para convertirse en la sala de cine en “propiedad” y “aflicción” común. Solamente a través de la observación de estas imágenes – y a través de la reflexión sobre esta mirada – accedió Semprún finalmente a su trabajo de testimonio y transmisión. La ‘absoluta’ interioridad pura, sea muda o desprovista de imágenes, no hubiera transmitido nada a nadie.

Esta fenomenología del doble orden de la imagen representa así al mismo tiempo la descripción de un momento ético de la mirada: Semprún no se presenta como un testigo justificado por su subjetividad, sino por su saber. Un saber que transmite, que mueve y debe ser compartido colectivamente como “bien” y “tormento”. Del orden especular (“yo los había vivido”), Semprún alcanza el orden modificado (“sin estar seguro de reconocerlos”) y finalmente llega a un cuestionamiento renovado de lo conocido, de aquello que había visto con sus propios ojos. En ese momento quizás se encuentra en la distancia correcta con respecto a las imágenes de Buchenwald: *acogido* por ellas, como si estuviera encerrado en la realidad por ellas representada sin ningún tipo de extrañamiento (como el perverso, que cree en la omnipotencia de su fetiche), pero al mismo tiempo *distanciado* de ellas, si no separado (como el cínico, que cree olvidar sus viejos miedos).

*

Imaginación no significa aquí identificación, ni mucho menos alucinación; aproximación no significa apropiación. Las imágenes de archivo nunca son autorretratos tranquilizadores, siguen siendo siempre imágenes de lo Otro, y por ello desgarradoras: su misma extrañeza exige, por lo tanto, que nos *acerquemos* a ellas.

Esa *aproximación enajenante* no ha sido ilustrada por nadie mejor que por Proust: cuando el narrador de la *Recherche* descubre a su abuela bajo el punto de vista de un repentinamente desconocido “fantasma”, lo describe característicamente mediante la comparación: “observar como el fotógrafo que acaba de tomar una imagen”. ¿Qué sucede entonces? Por un lado se modifica lo conocido: el objeto observado, por más conocido que sea, cobra una forma “que hasta ahora nunca le había conocido” (lo que constituye el lado opuesto a la producción de un fetiche hecho a medida). Por otro lado, cambia la identidad: el sujeto observante, por más firme que se encuentre en su posición, pierde por un momento toda certeza espacial o temporal. Proust acuñó para esto una expresión inolvidable: “mediante el poco duradero privilegio que nos permite, durante el breve momento del retorno, asistir sorprendentemente a nuestra propia ausencia”. Aquí ya estamos bastante alejados de la pretensión de “creer que se está allí”, o del “tomar el lugar del testigo”... De todas formas, no es tan sencillo asistir a la propia ausencia: tal cosa exige un trabajo cognitivo, estético y ético, del cual depende la legibilidad de la imagen – de acuerdo con el significado que Warburg y Benjamin otorgaban a esa palabra.

*

“El índice histórico de las imágenes no sólo dice que pertenecen a una determinada época histórica, dice sobre todo que es en una época definida que alcanzan su legibilidad [...]. La imagen leída, quiero decir, la imagen en el ahora de su cognoscibilidad, lleva en el más alto grado el sello del momento crítico, peligroso, sobre el cual se funda todo acto de lectura” (2)

*

“En historia”, ha dicho más recientemente Michel de Certeau, “todo comienza con el gesto de *poner aparte*, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo. En realidad consiste en *producir* los documentos por el hecho de recopiar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición” (3). Solamente un metafísico ignoraría este carácter construido del archivo, procurando afirmar aún que “ahora el origen habla por sí solo”. Si, por el contrario, se acepta ese carácter construido, solamente un metafísico consideraría por ello descalificado al archivo.

De acuerdo con Jacques Derrida, hoy en día debemos “reelaborar el concepto de archivo”, quizás porque la historia nos fuerza a habérmolas con los “archivos del mal”, a los cuales las fotografías de los campos nazis de concentración y exterminio otorgan una visibilidad particularmente opresiva. Quizás también porque gracias a Freud – y en el nivel de la antropología yo agregaría: gracias a Warburg – se hizo pensable la posibilidad de un archivo hipomnésico o inconsciente (4). El mismo Freud, por el contrario, se ocupó permanentemente de los diversos modelos teóricos que el archivo podía ofrecer: ¿Cómo se puede conciliar la destrucción de las huellas con la memoria indestructible de la destrucción (un problema que es inherente a toda reflexión sobre el Holocausto)? ¿Cómo puede, si ya no traducirse, al menos interpretarse el carácter insoslayablemente “idiomático” del archivo? ¿Cómo puede pensarse la inmanencia del soporte técnico y el mensaje archivado, a la cual se resiste toda metafísica del sentido “puro”?

Claro, “nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo” (5). Un motivo más, para observar de forma más concreta y para no descalificar como “veleidad tecnicista” la minuciosidad de las tentativas de reconstrucciones documentales. En su magnífica fenomenología del archivo, Arlette Farge describe la desmesura de los bien llamados “fondos” de archivos, su “difícil materialidad”, su naturaleza esencialmente horadada –“el archivo no es un *stock* del que sacaríamos algo por placer, representa constantemente una carencia– e incluso, a veces “la impotencia de no saber qué hacer con ellos” (6).

Basta con haberse encontrado al menos una vez con un “fondo” documental para experimentar de forma concreta que el archivo no proporciona al recuerdo ese sentido estereotipado, esa imagen fija que el novato o el observador posmoderno de la historia avista allí. Es siempre –infatigablemente– una “historia en construcción cuyo resultado nunca es enteramente comprensible” (7). ¿Por qué? Porque cada descubrimiento surge en ella como una fisura en la concepción de la historia, una singularidad en principio inclasificable, que el



investigador intentará entramar en el tejido de lo ya conocido, para producir, dentro de lo posible, una nueva comprensión histórica de tal acontecimiento. “El archivo destruye las imágenes estereotipadas”, acierta Arlette Farge. Por un lado, rompe la concepción histórica por su apariencia de “fragmento” o de “cruda huella de vidas que de ningún modo podían ser contadas, más que así”. Por otro, “da acceso repentinamente a un mundo desconocido”, libera un “efecto de realidad” absolutamente impredecible, que nos arroja el “bosquejo viviente” de la interpretación a realizar. (8)

*

Así, el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos. El carácter inmediato del archivo no debe ser ni exagerado ni subestimado (como mero accidente del saber histórico). De manera inevitable, el archivo debe ser construido, no obstante sigue siendo siempre un “testimonio de algo”, como subraya Arlette Farge, al poner el acento sobre el aspecto de la “memoria auditiva” – a comienzos del siglo XX, Aby Warburg hablaba de cómo se habría devuelto “tonalidad” a las “voces inaudibles” que el archivo de la *ricordanze* florentina despertaba en él. No debe maravillar entonces que el cine sonoro, o el archivo fílmico de un proceso, puedan desempeñar un papel preponderante en la comprensión profunda, en la arqueología del granulado o del ordenamiento del acontecimiento mismo.

*

El archivo es construcción, pero ¿es por ello ya ficción? Una corriente determinada de pensamiento –desde luego, la posmoderna- radicalizó más allá de toda medida las perspectivas críticas que Michel Foucault o Michel de Certeau abrieran en el discurso de la historia. Ambos habían desnudado, por así decirlo, la certeza fundamental del historiador positivista: habían demostrado cómo el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología.

Se podía comprender, de todas formas, desde Warburg, Marc Bloch y Walter Benjamin, que la fuente no es jamás una instancia “pura” de origen, sino que es un tiempo ya complejo y estratificado. Finalmente, debió aceptarse que la historia se constituye en torno a agujeros puestos infinitamente en cuestión, que nunca pueden ser llenados. Como sea: se llegó a una saludable duda acerca de la relación entre lo ‘real’ histórico y la ‘escritura de la historia’. Sin embargo, ¿debe eliminarse por esa razón todo lo ‘real’ del archivo? Con seguridad, no. La resolución de Vidal-Naquet en este punto se correspondía solamente con su compromiso en la lucha contra los *asesinos de la memoria*: El historiador no rehúye a su responsabilidad de tener que distinguir entre un archivo y su falsificación o producción ficticia. (9)

*

Esta querrela de los historiadores (*Historikerstreit*) no solamente persiste, sino que también llega a plantear regularmente la pregunta extrema (lo que no significa ‘absoluta’) por el Holocausto. No casualmente fue un congreso sobre las *Fronteras de la representación* hace algunos años el que ofreció la ocasión a Carlo Guinzburg para rectificar de manera sana y vehemente el “escepticismo radical” de Hayden White, Jean-François Lyotard y otros. (10) De acuerdo con Guinzburg, entre los excesos del positivismo y del escepticismo, habría que “aprender a leer” nuevamente los testimonios, sosteniendo la “tensión entre narración y documentación”. En las fuentes no deberíamos ver “ni ventanas abiertas, como creen los positivistas, ni muros que impiden la visión, como dicen los escépticos”.

El equilibrio dialéctico entre aquellos dos errores se encontraría justamente, de acuerdo con Guinzburg, en la “experiencia de la prueba”. Presuponiendo de todas formas lo que la palabra *prova* (prueba como evidencia, examen e intento) significa en este contexto:

El lenguaje de la prueba es aquel del que somete los materiales de la investigación a una verificación incesante: “probando e riprovando”, como decía el famoso lema de la *Accademia del Cimento*. [...] Se anda a tientas, como el constructor de violines que procede golpeando delicadamente los nudillos sobre la madera del instrumento: una imagen que Marc Bloch contrapone a la perfección mecánica del torno para subrayar el componente artesanal imposible de eliminar del trabajo del historiador. (11)

Sería ridículo, entonces, pretender remontar la “lógica de la prueba” al “pensamiento negacionista, como se puede oír con frecuencia en los círculos cercanos a Claude Lanzmann. Este último procede mediante la falsificación, el primero mediante la verificación. El negacionista Udo Walendy afirmó una vez poder aportar ‘pruebas’ acerca de que una famosa fotografía de la orquesta de Mauthausen sería una falsificación. La respuesta consistió no en dejarle sus “pruebas” y guardar para sí mismo su “certeza absoluta”, sino, por una parte, en demostrar que falsificaba los elementos de su argumentación, y por la otra en recomprobar el documento mismo –profundizar en su “lectura”- mediante la investigación y cotejo de los testimonios de los supervivientes. (12)

*

Este simple ejemplo nos permite comprender la inanidad de un razonamiento que quiere oponer a toda fuerza el *archivo* y el *testimonio*, la imagen pobre de imaginación y la palabra de lo inimaginable, la prueba y la verdad, el documento histórico y el monumento inmemorial. No hay duda de que el filme de Lanzmann conduce la noción de testimonio hacia una verdadera



Traducción de "Das Archiv brennt" ("El archivo arde) por Juan Antonio Ennis se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 3.0 Unported. Basada en una obra en filologiaunlp.wordpress.com. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>

incandescencia, una intensidad –y una perturbadora precisión—de la palabra viva que el historiador no puede ya, de ahora en adelante, consignar a un segundo plano del archivo escrito del Holocausto (13). Pero ello no es una razón para absolutizar el testimonio invocando una “palabra absoluta” (14) o una “palabra verdadera [...], la verdad universal dirigida, en el presente de lo inmemorial, a los Sujetos universales” (15).

Menos aún para encontrar en ello un fundamento para descalificar el archivo y deducir del propio testimonio que “la idea del documento visual sobre la Shoah se considera fuera de juego”(16). Lo candente de la historia y lo candente de la palabra no necesitan para nada mayúsculas ontológicas para “verdades absolutas” o “universales”: con el “absoluto” –ese fetiche discursivo—no se hace justicia a los extremos de la historia. Es significativo que uno de los testimonios jamás hechos sobre Auschwitz –pienso en el libro de Primo Levi *Si esto es un hombre*—comience modestamente, lejos de toda monumentalidad atemporal, con una explicación documental y psicológica –y por lo tanto relativa--: “No he escrito este libro con la intención de formular nuevos cargos, sino más bien de proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana” (17).

*

Hay situaciones en las que el testimonio ni siquiera equivale a un enunciado lingüístico. Situaciones en las que, *pese a todo*, debe archivar para el futuro una palabra que hace *de facto* imposibles los acontecimientos. ¿Qué otra cosa debería hacerse ante un genocidio, que no sea la construcción de un archivo, que escondido, enterrado, desperdigado, pueda sobrevivir a la aniquilación de los mismos testigos?

Todo el mundo escribía – escribe, en medio de las ruinas del Ghetto de Varsovia, Emanuel Ringelblum--, periodistas y escritores, pero también maestros, trabajadores sociales, jóvenes, e incluso niños. Para la gran mayoría, se trataba de diarios donde se recogía, a través de los prismas de la experiencia personal vivida, los acontecimientos trágicos de esa época. Se produjeron innumerables escritos, pero la mayor parte fueron destruidos durante el exterminio de los judíos de Varsovia. (18)

En Auschwitz ocurrió lo mismo que en el ghetto de Varsovia, excepto que los miembros del *Sonderkommando* eran prácticamente los únicos –debido a los “privilegios” acordados por su trabajo—que tuvieron la posibilidad de construir un archivo de este tipo. Muchos de ellos consignaron los hechos, elaboraron listas, trazaron planos, describieron el proceso de exterminio. Pero muy pocos de entre estos testimonios fueron encontrados, entre otras cosas porque después de la guerra los campesinos polacos, convencidos de que en el campo de la muerte se encontraban los “tesoros” de los judíos, arrasaron después de la guerra el campo y

destruyeron todo lo que no les pareció valioso (así, los pergaminos caligrafiados mencionados por Miklos Nyiszli no fueron hallados). Fragilidad del archivo en la arqueología. Al menos fueron encontrados, bajo la tierra de Birkenau, los manuscritos de los cinco miembros del Sonderkommando: Chaim Hermann (manuscrito redactado en francés, descubierto en febrero de 1945), Zalmen Gradowski (manuscrito redactado en yiddish, descubierto en marzo de 1945), Leib Langfus (dos manuscritos redactados en yiddish, descubiertos uno en abril de 1945, el otro en abril de 1952), Zalmen Lewental (dos manuscritos en yiddish, descubiertos uno en julio de 1961, el otro en octubre de 1962) y Marcel Nadsari (manuscrito redactado en griego, descubierto en octubre de 1980). Todos ellos forman lo que se llama —en referencia a los *magilot* de la Biblia hebrea, en particular los rollos de la “Lamentación de Jeremías”—los *Rollos de Auschwitz*. (19)

Una escritura del desastre, una escritura del epicentro: los *Rollos de Auschwitz* forman un archivo extremo: los testimonios de los hundidos que todavía no han sido reducidos completamente al silencio, sino que son todavía capaces de observar y describir. Sus autores “vivieron más cerca del epicentro de la catástrofe que cualquier otro deportado. Asistieron día tras día a la destrucción de su propio pueblo, y conocieron la totalidad del proceso al cual eran destinadas las víctimas” (20). Todo su intento consistió en transmitir con la mayor exhaustividad posible el saber de ese proceso. Un saber que debe buscarse en la tierra ahogada en sangre, en la ceniza y en los montones de cadáveres, allí donde los miembros del Sonderkommando desperdigaron —para darles precisamente una oportunidad de supervivencia—sus testimonios:

Los cuadernos de notas y otras anotaciones quedaron en las fosas llenas de sangre, aunque también de cadáveres y de carne completamente quemada. Se pueden reconocer por el olor. Querido descubridor, buscá en todas partes, en cada pulgada de suelo. Debajo yacen docenas de documentos, los míos y otros, que arrojan luz sobre lo que ha sucedido aquí. Hemos enterrado allí numerosos dientes. Nosotros, los trabajadores del *Kommando* los hemos desperdigado intencionalmente sobre el terreno tanto como fuera posible, de modo tal que el mundo pudiera encontrar la evidencia concreta del asesinato de millones de personas. Nosotros, por el contrario, hemos perdido toda esperanza de vivir la liberación. (21)

Vamos a seguir haciendo esto, que es nuestra tarea. Vamos a [intentarlo] todo y esconder [¿para?] el mundo, pero simplemente esconder en el suelo y en el [*laguna*]. Pero quien quiera seguir encontrando [*laguna*], él aún [*laguna*] del patio, detrás del crematorio, no hacia la calle [*laguna*] hacia el otro lado, allí encontrarán mucho [*laguna*], ya que debemos, como hasta hoy, hasta el [*laguna*] acontecimiento [*laguna*] hacer saber todo al mundo de manera incesante, en la forma de una crónica histórica. A partir de ahora, vamos a enterrar todo en el suelo. (22)

Todas mis diversas descripciones y apuntaciones, que fueran entonces enterradas, deberán ser reunidas y firmadas con las iniciales Y.A.R.A. Se encuentran en distintas ollas y cajas, en el patio del crematorio II. Hay también dos descripciones más largas: una lleva el título *La deportación* y se encuentra en una fosa de huesos del crematorio I, la otra se llama *Auschwitz* y se encuentra bajo un montón de cadáveres al sudoeste del mismo patio. Deberán ser ordenadas y publicadas todas juntas bajo el título *En el terror del espanto [Im Schrecken des Grauens]*. Nosotros, los 170 que quedan, somos enviados ahora al sauna. Estamos convencidos



de que se nos lleva a la muerte. Han elegido a treinta hombres para permanecer junto al crematorio IV. (23)

Cuando se leen los *Rollos de Auschwitz*, se reconoce que representan un pobre resto arqueológico de una intensiva actividad testimonial. Estos textos están dominados por la idea de la multiplicación. Como si se tratara de obtener una imagen de un fenómeno —la aniquilación planificada de millones de personas—irrepresentable en su dimensión, como advierte en su segundo manuscrito Zalmen Gradowski (que un joven polaco vendió a Chaim Wollnerman en 1945) a su lector: “sólo te informo de un fragmento, el mínimo de aquello que ha sucedido en este infierno de Auschwitz-Birkenau (24). Esa multiplicación del testimonio sería la respuesta extrema —desesperada— a la multiplicación de los asesinatos: “He escrito muchas otras cosas. Pienso que encontrarán seguramente rastros, y que gracias a ello podrán darse una idea de cómo fueron asesinados los niños de nuestro pueblo”. (25)

La multiplicación de los testimonios, la construcción del archivo debe imaginarse en principio cuantitativamente. Se trataba de la posibilidad de la reproducibilidad, en la medida en la cual, por ejemplo, los hechos, las listas, los nombres, los mapas fueron puestos incesantemente por escrito y estas copias diseminadas por todas partes bajo la ceniza del campo. Pero también cualitativamente: debían reunirse todas las formas de rastros posibles, para dar testimonio de la gran masacre. Textos, por supuesto —con un espectro formal ya bastante amplio, sea fragmentario, sistemático, literario o fáctico—pero también restos materiales, dientes por ejemplo, que fueron desperdigados por todas partes, para que la tierra misma pudiera algún día dar testimonio arqueológicamente de aquello que allí había sucedido.

Parecía lógico de todas maneras —y útil, y valioso— incluir la imagen en este amplio espectro de rastros, signos o señales del “corazón del infierno”. En 1945, Alter Fainsilber, otro sobreviviente del Sinderkommando, afirmó durante una vista oral en el proceso de Cracovia que había enterrado una cámara de fotos —que contenía, según toda probabilidad, algunas imágenes sin revelar—junto a otros tipos de vestigios del exterminio:

Enterré cerca de los crematorios, en el terreno del campo de Birkenau, una cámara de fotos, restos de cas en una caja de metal y unas notas en yiddish sobre el número de personas llegadas en los convoyes y destinadas al gaseamiento. Recuerdo el emplazamiento exacto de estos objetos y puedo mostrarlo en cualquier momento (26).

El rollo fotográfico de agosto de de 1944 es parte de este intento de ampliar las vías [*voies*] —o las voces [*voix*] (27)—del testimonio. ¿No es aberrante, entonces, oponer crudamente la imagen y el testimonio? ¿No es evidente que las fotografías de Birkenau son también “fragmentos” —como Gradowski llama a sus propios escritos—de lo sucedido; que ellas —aunque sea siempre de manera lacunar—pueden posibilitar a través del montaje y la reunión de los recortes una idea de “cómo fueron asesinados los niños de nuestro pueblo? ¿No deberíamos, por caso, suponer que la fotografía, por su misma reproducibilidad, haya podido satisfacer la expectativa de los testigos, de que las copias multiplicaran su testimonio tanto como fuera posible? ¿No hay una perturbadora complementariedad entre la fotografía de las mujeres caminando hacia la cámara de gas, las fotografías y los informes de Gradowski, pero también, de una manera perturbadora, los de Leib Langfus —en esa etapa especialmente

innoble del proceso de aniquilación? (28). ¿No debemos acaso convenir que estos relatos permiten entonces, aunque no nos den jamás una clave íntegra, una mirada mejor, una mejor lectura en el sentido de Benjamin, de estas cuatro fotos de archivo, del mismo modo en que las fotos arrojan algo que los informes intentan —y nunca logran— hacer imaginable?

*

La cámara fotográfica y el rollo de negativos aparentemente contenido en ella, enterrados por Alter Fojnzylberg en 1944 delante de los crematorios de Auschwitz, jamás fueron hallados. O bien estas imágenes se mezclaron con la ceniza, o bien fueron desenterradas y luego descartadas por los ladrones de tumbas que rastrillaron el campo a la busca de “tesoros judíos”. Hoy sólo conocemos las cuatro fotografías que tomaron los miembros del Sonderkommando en agosto de 1944 desde el crematorio V. Es de todas formas entendible que estas imágenes, que en su mayoría se perdieron en la ceniza, o que emergen de la ceniza, surgieron en un momento, porque se acercaron al fuego de la historia y de la destrucción del mismo modo que las mariposas se aproximan peligrosamente a la llama de una vela. Casi todas perecen en ese afán. Quien escapa a eso, carga consigo un valioso saber.

*

La imagen nunca es sólo una incisión en el mundo de la visibilidad. Es, aún más, una huella, una estela visual del tiempo, que intentó tocar la imagen, pero también de los tiempos complementarios —forzosamente anacrónicos, heterogéneos entre sí— que la imagen, como arte de la memoria, necesariamente agrega. Es ceniza mezclada, más o menos caliente, de distintos hornos. Por eso *arde la imagen*. Arde de realidad, pues se acercó a ella por un momento (arde, quema, como en las adivinanzas se dice “¡caliente, caliente!”). Arde del deseo que la mueva, de la direccionalidad que la estructura, por el enunciado con el que carga. La imagen arde en la destrucción, en el fuego que casi la carboniza, del cual sin embargo emergió y al cual ahora puede hacer imaginable. Arde en el fulgor, es decir, en la posibilidad visual que se abrió a partir de su misma extinción. Finalmente, la imagen arde de memoria, es decir, flamea aún incluso cuando ya es ceniza: una forma de dar expresión a su vocación de vida póstuma [*Nachleben*].

No obstante, para saber y experimentar esto, hay que exponerse a la osadía de acercarse a su superficie. Y soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro.



Traducción de "Das Archiv brennt" ("El archivo arde) por Juan Antonio Ennis se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Basada en una obra en filologiaunlp.wordpress.com. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>

- (1) Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Tusquets, 1997; pp. 215-217.
- (2) Benjamin, Walter. *Das Passagenwerk*, ed. de Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982; p. 577.
- (3) De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, trad. De Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1985; p. 92
- (4) Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid, Trotta, 1997.
- (5) Derrida, *op. cit.*; p. 97.
- (6) Farge, Arlette. *La atracción del archivo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1991.
- (7) Ibid.
- (8) Ibid.
- (9) Vidal-Naquet, Pierre. "Lettre", en L. Giard (comps.). *Michel de Certeau*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987 ; pp. 71-74. También « Sur une interpretation du gran massacre : Arno Mayer et la « Solution finale » (1990), *Les Juifs, la mémoire et le présent, II*, pp. 262-263, donde defiende la « arqueología de Jean-Claude Pressac contra la duda generalizada de Arno Mayer sobre las « fuentes » de la Shoah.
- (10) Ginzburg, Carlo. "Las fronteras de la representación". Saul Friedlander (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Traducción de Marcelo Burello, Bernal: UNQui; pp. 133-156.
- (11) Ginzburg, Carlo. "Nota all'edizione italiana". *Rapporte di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000; p. 11.
- (12) G. Wellers (comp.). "La négation des crimes nazis. Le cas des documents potographiques accablants ». *Le monde juif*, XXXVII, 1981, nº 103, pp. 96-107.
- (13) Véase S. Felman. « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann ». *Au sujet su Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris : Belin, 1990. A. Wiewiorka. *L'Ére du témoin*. Paris : Plon, 1998.
- (14) É. Pagnoux. « Reporter photograohe à Auschwitz », p. 95. G. Wajcman. « Oh *Les derniers jours* », p. 22.
- (15) G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, p. 240.
- (16) Primo Levi. *Si c'est un homme* (1947), p. 9.

- (17) Íd. « Comprendre et faire comprendre » (1986), *Conversations et entretiens, 1963-1987*, Paris : Laffont, 1998, pp. 237-252 (trad. Esp. : *Entrevistas y conversaciones*, Barcelona : Península, 1998).
- (18) E. Ringelblum, citado por A. Wieviorka, *L'Ére du témoin*, p. 17.
- (19) Véase G. Bensoussan. "Éditorial", *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, nº 171, 2001, pp. 4-11. Este número especial (« Des voix sous les cendres. Manuscrits des *Sonderkommando* d'Auschwitz ») contiene la mejor edición, hasta ahora, de los *Rollos*, bajo la dirección de P. Mesnard y C. Saletti.
- (20) C. Saletti, "À l'épicentre de la catastrophe", *ibid.*, págs. 304 y 307. Véase también P. Mesnard, "Écrire au dehors de la mort", *ibid.*, pp. 149-161. N. Cohen, « Manuscrits des *Sonderkommandos* d'Auschwitz : tenir face au destin et contre la réalité » (1990), *ibid.*, pp. 317-354.
- (21)
- (22)
- (23)
- (24)
- (25)
- (26) A. Fainsilber [o Fajnzylberg], « Procès-verbal » (1945), *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, nº 171, 2001, p. 218.
- (27) Hay que considerar aquí que ambas palabras francesas (*voies* y *voix*) se pronuncian igual.
- (28) Z. Gradowski, *Au coeur de l'enfer*, op. cit., pp. 81-102 (« Dans la salle de déshabillage » - « Elles sont là » - « La marche à la mort » - « Le chant de la tombe »). L. Lagfus. « Notes », art. cit. pp. 79-83 (« Les trois mille femmes nues »).



Traducción de "Das Archiv brennt" ("El archivo arde) por Juan Antonio Ennis se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Basada en una obra en filologiaunlp.wordpress.com. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>.