

# El hecho fotográfico: imágenes del Holocausto

LUIS MARTÍN ARIAS  
Universidad de Valladolid

---

## Holocaust, Image-Footprint and the Photographic Real

---

### Abstract

The Holocaust is the event par excellence of the 20th century. An acting out that reveals what in the human being is the most real: the human being's core of drives. Nonetheless, ¿is it possible to document this event with a photographic image? If so, one must admit that facts are expressed as concepts, abstract categories or signs. Yet, facts are something more than this because of the footprint dwelling in them -the footprint of the real- since what happened was precisely the Holocaust, not another potential event.

**Key words:** Holocaust. Photography. Document. Objectivity. Didi-Huberman

---

### Resumen

El Holocausto es el hecho por antonomasia del siglo XX. Un pasaje al acto que desvela lo más real del ser humano, su esencia pulsional. Ahora bien, ¿puede documentarse este hecho mediante imágenes fotográficas? Sí, pero hay que admitir entonces que los hechos se expresan como conceptos, categorías abstractas o signos, pero son algo más, pues en ellos habita una huella, la huella de lo real (porque ocurrió precisamente ese hecho, el del Holocausto, y no otro).

**Palabras clave:** Holocausto. Fotografía. Documento. Objetividad. Didi-Huberman.

---

## La racionalidad positivista y el irracionalismo romántico, en el origen del Holocausto

El hecho histórico al que vamos a referirnos en este artículo es el Holocausto o Shoah, es decir el conjunto de acciones llevadas a cabo por el gobierno nazi y el estado alemán para cumplir un propósito de exterminio, planificado –racional e industrialmente–, de todo un grupo étnico, el llamado pueblo judío<sup>1</sup>.

Por eso es necesario señalar la especificidad de este acontecimiento histórico, especificidad que muchos han tratado y tratan de

<sup>1</sup> Este artículo está basado en la ponencia "El Hecho Fotográfico: imágenes del Holocausto" que presenté el 8 noviembre de 2007 en el V Congreso Internacional de Análisis Textual, celebrado en Valencia.

<sup>2</sup> El uso y abuso, con fines ideológicos y políticos, del término "genocidio" es cada vez mayor. Véase al respecto, como ejemplo elocuente, el actual intento del juez Garzón en España, que busca etiquetar así el golpe de estado del 36 y la consiguiente guerra civil.

negar, al englobarlo en el cada vez más amplio campo semántico de los "genocidios", en general<sup>2</sup>. Incluso se ha tratado de minimizar su importancia histórica al comparar el Holocausto, desde el punto de vista cuantitativo, con otros exterminios masivos de la población, que desde luego afectaron a un mayor número de personas que la Shoah.

Es lo ocurrido con los genocidios llevados a cabo a lo largo del siglo XX por diversos dictadores y estados comunistas, como el aplicado por Stalin mediante el llamado "Gulag", o el de Mao en China, especialmente a lo largo de la "revolución cultural", que afectaron a tantos millones de personas que, desde una consideración meramente cuantitativa, superan con mucho la cifra de 6 millones de judíos aniquilados durante la Shoah. Asimismo, el genocidio de los "campos de la muerte" camboyanos, llevado a cabo por el tirano maoísta Pol Pot afectó a un porcentaje tan alto del conjunto de la población total de Camboya que, desde ese punto de vista proporcional, en relación a la población general de referencia, ha sido sin duda el más espeluznante de todos los conocidos.

Sin embargo, la especificidad de la Shoah, que la convierte en el hecho crucial del siglo XX, proviene de dos de sus características: el motivo del genocidio y la forma de llevarlo a cabo. La causa que acabaría desencadenando el Holocausto fue una pseudo-religión política de sustitución, el nazismo<sup>3</sup>, que se fraguó, como ideología, en torno a una cuestión racial, genética, basada en los descubrimientos de la ciencia en el siglo XIX (desde las leyes de la genética a la teoría de la evolución) y que convertía a sus víctimas en condenadas a una muerte segura, sin posibilidad alguna de redención (nadie puede librarse de su herencia genética). Esta es una diferencia notable con los genocidios comunistas, en los que a veces el arrepentimiento y la reeducación del reo conllevaba su salvación, y también aleja a la Shoah de los numerosos pogromos sufridos a lo largo de la historia por los judíos, pues de estos, al menos teóricamente, podrían librarse si se hacían conversos. De la genética, en cambio, no hay conversión posible.

<sup>3</sup> El complejo proceso de generación del nazismo que hizo posible el Holocausto está perfectamente descrito en Michael BURLEIGH: *El Tercer Reich. Una nueva historia*. Taurus, 2002. A dicho autor cabe atribuir además el concepto (tan interesante) de "religión política", sustitutiva de la verdadera experiencia religiosa.

En cuanto al modo de llevarse a cabo, supuso la puesta en práctica del asesinato masivo y en serie, planificado, aplicando los métodos de organización burocrática en los que se ha basado el estado moderno, así como los métodos de eficiencia industrial que dieron lugar al trabajo en serie y a la producción en cadena, claves para explicar el éxito definitivo de la revolución industrial en los albores del siglo XX. Métodos racionales, de plani-

ficación a la largo del tiempo, que diferencian de nuevo al Holocausto de los estallidos puntuales de odio de los pogromos o de otros genocidios contemporáneos (como el del llamado pueblo tutsi, en Ruanda, en 1994).

Estas dos características, causas basadas en la genética y la biología y métodos modernos de producción industrial y de organización burocrática de esas fábricas de la muerte, que fueron sin duda los "campos de exterminio", dotan a la Shoah de un inconfundible aire de modernidad. En efecto, aunque, como muchas otras grandes aportaciones teóricas, al principio pareció contraintuitiva y extraña la relación que Adorno y Horkheimer establecieron, ya en la temprana fecha de 1944, entre el Holocausto y la Ilustración<sup>4</sup>, sin embargo sus propuestas han sido fundamentales para pensar el origen del nazismo y, por tanto, las causas de la Shoah, como una consecuencia, indeseada y quizá imprevista, de la modernidad.

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max: *Dialéctica de la Ilustración*. Círculo de lectores, 1999.

El Holocausto, por tanto, sería la consecuencia de un desarrollo científico-técnico impulsado desde un proyecto, como el de la Ilustración, en el que el dominio de lo real se propone, como señalan Adorno y Horkheimer en su citada *Dialéctica de la Ilustración*, desde una hegemonía absoluta de lo que ellos llaman la "razón instrumental"; una razón "que se aplica a los medios, la tecnología, el entramado industrial y la sociedad administrada o *Verwaltete Welt*" pero que, y esto ya no lo dicen los mencionados autores sino que es una interpretación de sus textos desde la teoría que estamos desarrollando en *Trama y Fondo*, tras entregarse a ese delirio de supremacía semiótica, dicho dominio conllevó el efecto añadido de un olvido completo de la dimensión simbólica del lenguaje<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La diferencia entre el registro meramente "semiótico" del lenguaje y su dimensión "simbólica", una de las bases de la productividad analítica, crítica y explicativa de la Teoría del Texto, ha sido reiteradamente propuesta por Jesús GONZÁLEZ REQUENA. Así, por ejemplo, en "El texto, tres registros y una dimensión", *Trama y Fondo* nº 1 (1996), donde se explica cómo estos dos conceptos teóricos separan claramente a la Teoría del Texto, que él propone, de los presupuestos posmodernos (y yo añadiría que relativistas) del psicoanálisis lacaniano.

Otro hito importante, a la hora de demostrar cómo es factible situar el origen del Holocausto en el avance científico-técnico y en la planificación burocrática a escala industrial, ha sido la obra de Bauman que lleva el elocuente título de *Modernidad y Holocausto*<sup>6</sup>. Para Bauman, el Holocausto no fue una secuela, una reminiscencia de una antigua barbarie, todavía no del todo controlada, que habría emergido por la brutalidad de la guerra, en un mundo en crisis todavía no lo suficientemente modernizado ni avanzado, sino que, muy al contrario, fue el producto característico de una sociedad moderna que utilizó las enormes posibilidades que la ciencia y la técnica ofrecían, para conseguir una eficiencia en el crimen, nueva hasta entonces en la historia de la humanidad.

<sup>6</sup> BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*. Ediciones Sequitur, 1997.

Ahora bien, Bauman, sociólogo posmoderno y relativista, aprovecha esta relación para cuestionar en su conjunto la idea de progreso, como vía hacia una sociedad más justa, en la que los instintos criminales del ser humano supuestamente quedarían "anulados por el efecto de la educación, la cultura y la extensión del bienestar social". Bauman dice que esa idea no sólo es insostenible, sino que es la causa misma del Holocausto. Como les ocurría a Adorno y Horkheimer, el problema de Bauman es que mete todo en el mismo saco y no es capaz de percibir que lo peligroso no es la modernidad ni el progreso civilizatorio en sí, sino el hecho de que estos se hayan construido sobre una negación de lo simbólico, es decir, de lo sagrado.

De todas formas, y admitida esta etiología del Holocausto, que sitúa sus causas en la Modernidad, y más en concreto en la racionalidad científico-técnica que le es característica, no podemos dejar de lado que, en cambio, otros autores han señalado, también con fundamento, el origen del nazismo (y por tanto del Holocausto) en el Romanticismo y en todos aquellos filósofos de la irracionalidad<sup>7</sup>. Filósofos románticos que, como Schopenhauer o Nietzsche, inauguraron una progresiva deconstrucción de la razón, que acabó conduciendo a la famosa conclusión a la que el irracionalismo, filosófico y literario, derivado de Nietzsche y ejemplificado en Dostoievski, llegó a finales del XIX y principios del XX: "si Dios ha muerto todo está permitido". De este modo, cuando surgió el nazismo, en los años 30, las elites intelectuales de Occidente llevaban décadas dedicadas al culto de la irracionalidad y de conceptos equívocos, como el del "super-hombre" (Nietzsche) o el de la existencia de grupos de "hombres sin alma" (Schopenhauer), en un contexto intelectual y artístico de creciente desprestigio de la razón. Por último, recientemente J.G. Requena ha abundado más en el desvelamiento de esta correlación entre los movimientos artísticos y el régimen nazi, al analizar la estrecha relación que existió entre los textos de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX y, más en concreto, entre el expresionismo (analizando para ello ese paradigma que fue el filme *El gabinete del Dr. Caligari*) y Hitler<sup>8</sup>, suministrando así valiosas pruebas que refuerzan la hipótesis que permite establecer el vínculo entre las corrientes artísticas de raíz romántica y el origen del Holocausto.

<sup>7</sup> Ha sido Juan José SEBRELLI el que ha ligado, de manera muy convincente, el romanticismo a la filosofía de la irracionalidad, predominante desde el siglo XIX en Occidente en su libro: *El olvido de la razón: un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*. Editorial Debate, 2007.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Caligari, Hitler, Schreber". *Trama y Fondo* nº 21, 2006.

Entonces, ¿qué podemos concluir? ¿Fue la racionalidad científico-técnica o, por el contrario, el irracionalismo romántico la causa del Holocausto? Se trata de un falso dilema, porque hay que atender a ambas causas a la vez, lo cual permite explicar dicho acontecimiento histórico de

una manera más eficaz que la que han logrado aquellos analistas que se circunscriben a tan solo uno de estos dos procesos, sin tener en cuenta al otro. Y, sin embargo, ambos son las dos caras de una misma moneda; de una modernidad que si bien ha sido, en su variante científica y tecnológica, racionalista a ultranza –dentro de lo que podemos denominar como su ámbito estrictamente instrumental y profano–, como contrapartida sustituyó, en el ámbito de lo sagrado, las experiencias religiosas o estéticas por la deriva siniestra que impuso el romanticismo (y las vanguardias que le sucedieron). En resumen, si el positivismo y el romanticismo son las caras de una misma moneda es porque se complementan mutuamente, aunque, en apariencia, parezca que se contraponen. Y porque, además, comparten un común rechazo de lo simbólico, un total desistimiento del mundo mítico y ritual que, tradicionalmente, se ha expresado tanto a través de la experiencia religiosa (rechazada desde la racionalidad positivista) como de la que propicia el arte clásico (atacada desde el ámbito de las vanguardias deconstructivas).

### **Posmodernidad y relativismo: Auschwitz indecible**

Por eso, tras el Holocausto, Occidente se ha abismado en una época ya transmutada en Posmodernidad, en la que no tienen cabida ni el rito ni el mito; una nueva era en la que las dos caras de la anterior Modernidad se confunden, entremezcladas, en el "totum revolutum" de la ideología audiovisual de masas; ideología construida sobre el rechazo radical de la experiencia de lo simbólico, de lo sagrado. Dicha ideología, que es, por eso mismo, discurso, praxis de un lenguaje dominado por sus manifestaciones más visuales o, mejor dicho, escópicas, tiene su fundamento, filosófico e intelectual, en el relativismo, que ha logrado su hegemonía a partir del momento que Rorty, certeramente, ha denominado como el del "giro lingüístico" del pensamiento moderno; si bien, de nuevo, el problema estaría, también en Rorty, en que en relación con ese giro sólo tiene en cuenta el componente semiótico del lenguaje, ignorando por completo su dimensión simbólica que, como mucho, y reducida a simple función poética, quedaría subsumida en dicho componente dominante.

En cualquier caso, lo cierto es que, desde que se impuso el "giro lingüístico", el mundo es concebido, por parte de la intelectualidad occidental, como mero efecto del lenguaje, de tal modo que la realidad sería sólo un producto del discurso; de ahí la importancia que en la posmodernidad ha tomado la ideología. Una interpretación errónea de nuestra contempo-

<sup>9</sup> Interpretación que procede ya, incluso, del mismo inventor del término "postmodernidad", Jean-François LYOTARD, en *La condición postmoderna*. Ed. Cátedra, 1989.

raneidad, que se impuso ya en los primeros estudios sobre la posmodernidad<sup>9</sup>, es la de que se trata de una época sin ideología, al haberse abandonado la creencia en los meta-relatos legitimantes, y se citaba el meta-relato religioso y el político. No estamos de acuerdo con esta hipótesis, en primer lugar porque es un error poner al mismo nivel ambos supuestos meta-relatos, el religioso y el político, ya que en el siglo XX el segundo ha llegado a ser el sustituto perfecto del primero, como demuestra el caso del nazismo, una "religión política" que pretendía sustituir al cristianismo, tras eliminar el judaísmo. Pero es que, además, la posmoderna ideología audiovisual de masas no necesita un meta-relato porque precisamente se basa en la negación de todo relato, y en la afirmación del relativismo del lenguaje. Pero, eso sí, la ideología es más necesaria ahora que nunca, e invade de una manera proliferativa todos los ámbitos de la vida.

Volviendo a la cuestión del "giro lingüístico", hay que subrayar que en el desarrollo del relativismo ha sido especialmente importante un filósofo como Wittgenstein, que estableció los límites de la filosofía, de lo que puede ser dicho, en los propios límites del lenguaje; por eso para Wittgenstein y sus innumerables seguidores en la realidad sólo caben los juegos (lógicos y formales) llevados a cabo en el interior del lenguaje, entendido en su registro meramente semiótico. Su famosa fórmula, que señala cómo "de lo que no se puede hablar, lo mejor es callarse", sitúa, eso sí, un más allá del lenguaje, el referente, la cosa-en-sí, de la que nada podemos saber: "la rosa (palabra) estará siempre ausente de todo ramo"<sup>10</sup>. Un "más allá del lenguaje" que será definido por Lacan como "lo real", allí donde habitaría el horror y el caos. Finalmente, la cuestión es que para el pensamiento posmoderno en su conjunto la "verdad" es un sin-sentido, un vacío, de tal modo que, como señala Lacan, la mentira comparece "como el deseo más fundamental", pues todo "significante" es una mascarada, una mentira, ya que afirma y, sin embargo, la verdad es ausencia, negatividad.

<sup>10</sup> MARTÍN ARIAS, Luis: "El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo", *Trama y Fondo* nº 23, 2007.

En este sentido el Holocausto puede ser interpretado como una manifestación de lo real, de lo más real que habita en el ser humano, que se manifestó una vez que, por determinadas circunstancias históricas, hubieran caído todos los velos, todas las mascaradas engañosas. La Shoah fue un pasaje al acto masivo, en el que se percibe la emergencia de lo real de la pulsión de muerte. Pero, lo acabamos de señalar, según el relativismo dominante, de lo real nada se puede decir, de ahí el éxito de la propuesta del Auschwitz "indecible" e "incomunicable", no sólo desde-

ñando la capacidad comunicativa y representativa del lenguaje normal, sino ampliando esta imposibilidad, incluso, hasta el ámbito de los lenguajes estéticos, tal y como expresa la fórmula de Adorno: "no es posible la poesía después de Auschwitz". Dado que la poesía, es decir el lenguaje metafórico, remite a la dimensión simbólica, su eficacia queda así negada también de manera explícita.

De este modo, en las últimas décadas se ha ido imponiendo entre la intelectualidad relativista, atrapada en el giro lingüístico de la filosofía occidental, y por tanto prisionera del dictamen de Wittgenstein, la sorprendente teoría de que el Holocausto es algo separado del lenguaje, y por tanto incomunicable. El Holocausto es "lo irrepresentable", "lo inimaginable".

Por supuesto que semejantes postulados se apoyan en el relativismo posmoderno, según el cual prevalece la tautología de que si el mundo, la realidad, es un efecto del discurso, su interpretación es también otro discurso. Los llamados "hechos" no serían nada más que signos, arbitrarios; por que la supuesta "verdad objetiva" sería, a su vez, un mero efecto arbitrario del lenguaje. Finalmente, la verdad y la mentira no serían otra cosa que "juegos de lenguaje".

### ¿Es imposible representar el horror?

En este contexto, de predominio filosófico del giro lingüístico y del relativismo, ha prevalecido durante décadas, como hemos señalado, la hipótesis de la irrepresentabilidad del Holocausto, ya que este es lo real y de lo real, por estar más allá del lenguaje, no se puede decir nada, ni siquiera mediante la poesía, como plantea Adorno<sup>11</sup>.

Desde el punto de vista posmoderno, toda imagen es una reconstrucción, una falsificación; toda ficción es una mentira. Por eso se ha atacado a un cineasta muy relacionado en su trabajo con las propuestas del cine clásico, tanto en el ámbito del relato como en el de la representación, como es Steven Spielberg por atreverse a "reconstruir Auschwitz" en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993). El "atrevimiento" de Spielberg, según sus críticos, alcanzó un especial grado de "manipulación" en la "nauseabunda" secuencia rodada en el interior de las duchas, en las que se gaseaba a los prisioneros judíos: ese momento clave, atroz, del paso al acto sería especialmente irrepresentable. Tampoco nada

<sup>11</sup> He dedicado otro trabajo al problema de la representación del Holocausto, mediante un análisis textual de una obra de teatro ("La Indagación" de Peter Weiss) en: "La representación y el horror", *Trama y Fondo* nº 21, 2006.

se podría contar, en el ámbito narrativo, sin tapar, sin manipular lo real en sí de semejante horror.

Ya antes, dio mucho que hablar el famoso travelling "abyecto" del filme *Kapo*, realizado por Gillo Pontecorvo en 1960 (F1). La descalificación proviene de un artículo dedicado a la película y titulado, precisamente, "De la abyección", escrito por Jacques Rivette en *Cahiers du Cinéma*, en 1961<sup>12</sup>.

12 RIVETTE, Jacques: "De l'abjection". *Cahiers du Cinéma* (1961), nº 120 págs 54-55.



F1. Tres fotogramas del famoso travelling de *Kapo* en el que la prisionera judía (interpretada por Emmanuelle Riva) se suicida.

Luc Moullet había afirmado, enfáticamente, que en cine "la moral es una cuestión de travellings" (frase repetida después por Godard, cambiando el orden de los términos, como "los travellings son una cuestión moral"), exceso "formalista" del que Rivette hace virtud para afirmar, en relación con "el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica", que "aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio". Desprecio al cineasta por representar el horror retóricamente, teatralmente, con mayor o menor fortuna metafórica (no estamos juzgando la, probablemente escasa, inspiración estética de un cineasta más bien tosco, como fue Pontecorvo). Por tanto, no se trata de que no se pueda hacer poesía "después de Auschwitz", sino de que el mero hecho de hacerla "sobre Auschwitz" es abyecto, pues la retórica, la metáfora, se percibe como encubrimiento y mentira.

Y no digamos si con esas imágenes retóricas y ficcionales se hace "espectáculo", es decir si se inscriben en el ámbito del consumo de masas, como ocurrió con la serie de televisión *Holocausto* (1978). Estos argumentos contra el intento de representar el Holocausto se han repetido una y otra vez, y se actualizaron tras el éxito de *La vida es bella* (*La vita é bella*,



1997) de Roberto Benigni, aunque en esta ocasión algo ya había debido cambiar, pues pese a la casi unánime desaprobación de la película desde el ámbito intelectual y del pensamiento culto, por la supuesta "frivolidad" con la que Benigni afronta el Holocausto, un autor tan importante como el Nobel de literatura Imre Kertész, que además de ser judío es un superviviente de la Shoah, la defendió en *Un instante de silencio en el paredón* (1998), separando la propuesta estética (y ética) que hace esta película de la frívola conversión del Holocausto en mero espectáculo comercial y morboso (algo que, desde luego, todos deberíamos rechazar). Aunque ahora no podemos detenernos demasiado en este asunto, no quiero dejar pasar la ocasión sin señalar que, en mi opinión, es este un magnífico filme que demuestra la eficacia de lo simbólico, a través del relato, a la hora de dar sentido a lo real.

En resumen, el rechazo de todas las películas de ficción que han abordado el Holocausto procede del convencimiento de que es una manipulación inaceptable utilizar los elementos que, en el cine narrativo, promueven la identificación del espectador con la trama (provocando tanto la "empatía", amparada en sentimientos moralmente reconocibles en tanto que positivos, como la "proyección" de otros sentimientos, trasgresores, percibidos como negativos por la conciencia). Es decir, que el inevitable trabajo de montaje que exige un filme narrativo es, para lo detractores de la representación fílmica de la Shoah, eso, un "montaje", en el sentido más peyorativo del término, de tal modo que lo real del Holocausto ni puede ni debe ser falseado con tamaña mascarada.

Respecto a este problema, Jean-Luc Godard ha mantenido una posición mucho más original, y probablemente interesante, aunque tan radical como es habitual en él, al sostener la hipótesis de que todas las imágenes creadas por el cine a partir de 1945 no nos "hablan" de otra cosa que no sea precisamente del Holocausto. Por omisión, elípticamente, por recubrimiento..., la imagen (cinematográfica) después del Holocausto sólo puede referirse a él, no nos habla nada más que de eso, y así ha tratado de explicarlo Godard, visualmente, con un apabullante montaje de imágenes (F2) en su *Histoire(s) du cinéma* (1998).



F2. Fotomontaje o la imagen como inevitable montaje en "Histoire(s) du cinéma".

En definitiva, para los que sostienen la irrepresentabilidad (en este caso fílmica) del Holocausto, el problema estriba en que la imagen de ficción, recreada, inventada, está demasiado lejos de la experiencia en sí, de lo real mismo del horror del exterminio. Pero no estamos de acuerdo, desde luego, con esta hipótesis, porque su aceptación conllevaría admitir la ineficacia general del arte frente a lo real. De este modo, el arte sería sólo una mascarada, una retórica hueca y vacía, falsa, puro "juego de lenguaje"; y esta es precisamente la hipótesis relativista y posmoderna que estamos intentando rebatir en este artículo.

Pero concedamos, provisionalmente, que esa lejanía inevitable entre lo real en sí y su representación mediante la ficción existe. ¿Podrían entonces aceptar estos detractores de la representación que, si nos encontráramos frente a imágenes documentales de la Shoah, el problema ya no existiría o no sería exactamente el mismo?

### Las imágenes documentales de la Shoah

Pues no. Los relativistas, que niegan la posibilidad de representar el Holocausto mediante la ficción también sostienen que "no existen imágenes (en este caso documentales) del Holocausto". Esta teoría, la de la ausencia de imágenes de la Shoah, tiene que afrontar, antes de nada, la evidencia de que hay muchas imágenes (sobre todo fotográficas, pero también fílmicas) de los diversos genocidios nazis, rodadas por los propios verdugos, procedentes de su afán, vigente sobre todo en los primeros años de la II Guerra Mundial, por documentar y fotografiar sus acciones.

F3. Ejecución por ahorcamiento de Masha Bruskina y su compañero de la resistencia (1941).



En efecto, tal y como ocurre actualmente con el terrorismo islámico, que cuelga sus espeluznantes vídeos de ejecuciones en internet, pues cree en la eficacia ejemplarizante de esas imágenes, como medio para expandir el terror y hacer desistir, por miedo, a la, según piensan ellos, cobarde población occidental, los nazis no tuvieron ningún problema, incluso promovieron el uso de las fotografías de ejecuciones, como la serie, minuciosamente elaborada, de la ejecución, junto a otro partisano, de la joven resistente judía (y soviética) de 17 años, Masha Bruskina, en Minks (Bielorrusia) en octubre de 1941 (F3).

Poco importó a los fotógrafos nazis, que no dejaron de encuadrar ningún detalle de la ejecución, el hecho de que se tratara de una mujer, y tan joven; pues seguramente pensaron que por eso mismo era mucho mayor el valor "ejemplarizante" de las imágenes (las últimas incluyen varias tomas del cuerpo de Masha, ya muerta, en el que se ha colgado un cartel explicando los motivos de su ejecución).

Durante su avance hacia el este, las tropas nazis efectuaron múltiples reportajes fotográficos de sus masacres y ejecuciones masivas. Existen numerosos testimonios fotográficos de estas matanzas, llevadas a cabo por los llamados "Einsatzgruppen", que los mismos asesinos realizaron con indudable insistencia y pericia técnica (F4).

Estas imágenes, como todas las que conforman la amplia documentación fotográfica de las barbaries del III Reich, realizadas por los propios agentes del régimen, se explican por una extraña mezcla, tan característica de la ideología nazi, de obsesión burocrática y desinhibido regodeo escópico, propio de una sociedad que combinaba su extraordinario desarrollo científico-técnico (el mayor de la época) con una pérdida de los frenos éticos –que hasta muy poco antes habían actuado en Alemania–; frenos provenientes del universo simbólico cristiano que, sin embargo, fue un sistema simbólico que, en su más elaborada expresión, el catolicismo, probablemente nunca llegó a arraigar del todo, en profundidad, en el ámbito cultural germánico<sup>13</sup>.

Pero a la hora de hablar de las imágenes fotográficas de las barbaries nazis hay que establecer la diferencia (que en España, país con escasísima cultura sobre el Holocausto, rara vez suele hacerse) entre "campo de concentración" y "campo de exterminio". Campos de concentración, similares a los creados por otros ejércitos en la II Guerra Mundial (como el ejército imperial japonés) fueron Bergen-Belsen, Dachau o Buchenwald. Lugares terribles, donde muchos prisioneros fueron maltratados y asesinados, pero que no se dedicaron al objetivo específico del exterminio, en general, ni tuvieron



F4. Ejecución de población civil en el este de Europa por parte de un "Einsatzgruppen". La colocación del límite inferior del encuadre permite observar el amontonamiento de cadáveres en la fosa común.

<sup>13</sup> Joseph Roth, escritor judío que al final de su vida abrazó el catolicismo, estaba convencido de que en Alemania no había arraigado nunca de verdad el cristianismo, y de que en el nazismo emergía un deseo de vuelta a las bárbaras religiones precristianas ("La filial del infierno en la tierra". Ed. El Acantilado, 2004). Por otra parte, Jesús González Requena ha señalado (ver cit. 8) que las vanguardias artísticas y el nazismo tienen en común su culto a una diosa materna terrible, devastadora; lo cual supone un retorno a las religiones previas al Dios padre del monoteísmo.

14 BERMEJO, Benito: *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen*. Barcelona. RBA libros, 2002.

15 Estos y otros muchos datos sobre la cuestión de las imágenes y fotografías del exterminio de los judíos proceden del magnífico libro de Georges DIDI-HUBERMAN, "Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto", Ed. Paidós, 2004. Dicha obra es una verdadera referencia para este artículo y a ella nos remitiremos en numerosas ocasiones a lo largo del mismo.

16 El *Álbum de Auschwitz* consta de 56 páginas y 193 fotos, aunque la colección tenía originalmente muchas más fotos, que fueron entregadas a supervivientes que reconocieron a sus parientes en ellas. Actualmente está depositado en el Museo Yad Vashem de Israel y puede verse (en parte) en: [http://www1.yadvashem.org/exhibitions/albu\\_auschwitz/10-13.html](http://www1.yadvashem.org/exhibitions/albu_auschwitz/10-13.html)



F5. Fotografía perteneciente al *Álbum de Auschwitz* (verano de 1944) en la que se ve a un grupo de mujeres y niños judíos, recién llegados, procedentes de Hungría, caminando sin saberlo hacia una muerte inminente en la cámara de gas.

como objetivo llevar a cabo la "solución final", más en concreto. Por el contrario, los "campos de exterminio", auténticas fábricas de la muerte, estuvieron situados siempre fuera del territorio alemán, fuera del llamado III Reich. Algunos ejemplos de estos últimos son Auschwitz, Treblinka, Chelmno, Majdanek y Sobibor.

No obstante, el exhibicionismo y la burocracia fotográfica de los nazis se extendió también a los campos, tanto de concentración como de exterminio. Por lo que se refiere a los primeros, quizá la documentación más conocida e importante es la que aporta la colección, con numerosas fotografías realizadas la mayoría de ellas con autorización de los nazis (y otras clandestinamente), del prisionero español Francisco Boix en Mauthausen<sup>14</sup>. Pero, asimismo, se hicieron muchas fotografías en los campos de exterminio, ya que, por ejemplo, en Auschwitz funcionaron dos laboratorios fotográficos que llegaron a tirar 40.000 clisés. La mayoría eran fotos de identificación de detenidos (39.000), pero otras servían de ilustración de experimentos médicos o de otras tareas, dentro del campo<sup>15</sup>. Casi todas estas fotos fueron destruidas, ya que según se acercaba la derrota en la guerra, los nazis decidieron hacer desaparecer todos los documentos de los campos de exterminio, y entre ellos, las fotos; pero se conserva un valiosísimo *Álbum de Auschwitz*<sup>16</sup> que fue encontrado casualmente por una superviviente, Lilly Jacob. Las imágenes documentan detalladamente la masiva llegada de prisioneros judíos que, procedentes de Hungría, inundó el campo en el verano de 1944. Se puede ver cómo eran bajados de los vagones de carga, para ser seleccionados, separando a los aptos para el trabajo de aquellos que serían enviados casi de inmediato a la cámara de gas. Algunas de estas fotos muestran a grupos de mujeres y niños, ya condenados, que marchan a la muerte sin sospechar el destino que les aguarda (F5).

Sin embargo, hay que decir que estas no son las "imágenes emblemáticas" del Holocausto. Durante décadas, el repertorio de documentos visuales que ha surtido el, llamémosle así, "imaginario" de la opinión pública mundial procedía de las fotografías y películas que realizaron los aliados, en campos de concentración (que no de exterminio), según los iban liberando al final de la guerra. Son fotos terribles, de cuerpos familiares (F6) o de cadáveres amontonados, y se han difundido especialmente

las pertenecientes al campo de concentración de Bergen-Belsen. Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* recordaba el impacto que le habían producido, a los 12 años, en 1946, estas fotos tomadas por los aliados: "Nada de lo que he visto desde entonces, en foto o en vivo, me ha afectado de forma tan aguda, tan profunda, tan instantánea". Por eso, llegará a decir Susan Sontag que desde la visión de aquellas imágenes hubo dos épocas en su vida.



Pero el problema es que estas fotos (y películas), tomadas, insistimos, en campos de concentración que no de exterminio, no son imágenes del Holocausto propiamente dicho. Por eso, los defensores de la teoría de "la ausencia de imagen", sostienen que dichas fotografías, imágenes morbosas de cuerpos esqueléticos (F6), que han configurado en la mayoría de la población occidental algo así como una representación imaginaria, falsa, del Holocausto, han llegado incluso a hacer "pantalla", a tapar la masacre de mujeres y niños sanos, conducidos a las cámaras de gas desde que descienden de los trenes (F5).

F6. Fotografía tomada en un barracón de prisioneros en Buchenwald, tras su liberación, en abril de 1945.

En algo tienen razón los iconoclastas: la "espectacularidad", el morbo escópico, de las fotos de los cuerpos esqueléticos (F6) o de los montones de cadáveres de los campos liberados, no puede competir con la aparente calma y la ausencia de notoriedad de lo que se muestra en la mayoría de las fotos que se conservan de Auschwitz (F5). Por eso, y ante todo, cualquier estudio o reflexión rigurosa sobre las imágenes del Holocausto ha de señalar muy claramente que dichas imágenes, terribles, de los cuerpos esqueléticos o de los cadáveres amontonados, tras haber sufrido los campos de concentración epidemias tremendas, al final de la guerra, documentan la barbarie de la II Guerra Mundial en general y de los nazis en particular, pero no son propiamente imágenes del Holocausto.

### Los iconoclastas: ausencia de imagen e imagen de una ausencia

F7. Fotografías, realizadas por los propios nazis, que muestran las horribles secuelas sufridas por prisioneros de los campos, tras ser utilizados en experimentos.



F8. Cadáver de un prisionero antes de ser introducido en el horno crematorio, al que se le ha escrito su número de identificación en la frente.

En cuanto a las imágenes del *Álbum de Auschwitz* la objeción principal que se les pone es que son todas anteriores al hecho en sí, al pasaje al acto propiamente dicho, que es la cámara de gas. En efecto, esas fotos nos muestran a grupos familiares, en una actitud y en un ambiente, sí, de desplazados por la guerra, pero que en nada nos informa del horror del exterminio planificado científicamente de toda una supuesta raza. Son fotografías situadas fuera de campo, en el espacio off de eso, tan real, que fue gaseamiento e incineración en serie de miles y miles de personas.

Es verdad que hay fotos muy próximas a ese momento, de máximo horror, fotos que, por ejemplo, nos muestran las tremendas secuelas sufridas por prisioneros sometidos a experimentos médicos llevados a cabo por criminales como el Dr. Mengele (F7).

Otras fotos nos muestran los crematorios, o incluso cadáveres antes de ser introducidos en el horno para su incineración; imágenes que, aunque hoy nos puedan parecer un documento terrible, posiblemente fueron realizadas por los propios nazis simplemente llevados por su afán burocrático, como demuestra el hecho de que algunos de estos cadáveres lleven escrito en la frente el número de identificación (F8). Además, hay que reconocer que, en la mayoría de los casos, en los que aparecen cadáveres listos para ser incinerados, no sabemos la causa exacta de su muerte y, por tanto, no podemos asegurar que hayan muerto como consecuencia del "Zyklon B", es decir que procedan de la cámara de gas (incluso lo más probable es que no procedan de ella, dado cómo se realizaba el gaseamiento de grandes grupos).

El problema por tanto es que no tenemos imágenes del interior de la cámara de gas, del momento central, del acto propiamente dicho. Claude Lanzmann realizó en 1985 *Shoah*, un filme de nueve horas y media de duración que no contiene imágenes de época, pues en su montaje se excluyó por completo todo material de archivo. Años después, desde la dirección de la revista *Les Temps Modernes*, Lanzmann se convirtió en el paladín de la teoría de que "no hay imagen del holocausto".

to", ya que "no se conoce ninguna foto ni ninguna película que muestre la destrucción de los judíos en el interior de la cámara de gas". Es más, añade Lanzmann en una demostración palpable de su fanatismo iconoclasta, "si la hubiese la destruiría".

Y, ¿por qué destruiría Lanzmann esa posible fotografía o película tomada del gaseamiento mismo? Pues porque no sólo no percibe su valor documental, de prueba, sino que cree, al igual que el resto de iconoclastas que no sería un "documento" sino que ella también y pese a haber sido tomada directamente en el transcurso del acto en sí, sería una "reconstrucción", es decir una "falsificación". Y es que los iconoclastas se mueven dentro del relativismo posmoderno, y por eso piensan que todo "documento" histórico, todo material de "archivo", en realidad se fabrica; idea que proviene, por ejemplo de Foucault, cuando señala que el "archivo" histórico o los "documentos" que lo conforman no son el reflejo inmediato de lo real de la historia, sino que es "escritura" dotada de sintaxis y, por tanto, de una ideología que hace que ese material se escriba desde un determinado punto de vista que, inevitablemente, nos da una visión sesgada.

Entre el grupo de iconoclastas más estrictos, seguidores de Lanzmann, ha destacado el lacaniano Gérard Wajcman<sup>17</sup>. Dado que, como señaló Lacan, toda verdad se fundamenta sobre una carencia, una ausencia, es decir una negatividad, y como la imagen es siempre afirmativa, para él toda imagen (figurativa y, sobre todo, fotográfica) es, por tanto, una denegación de la ausencia, un sustituto atrayente, consolador, de la carencia; es decir un "fetiche". Es más, para Wajcman la fotografía, por ser especialmente fetichista, sería lo contrario de la "obra de arte" que, en un sentido increíblemente reduccionista de lo estético, según él sería siempre aquello que "no se parece a nada" y "no representa nada" (por eso Wajcman, en su sectarismo teórico, reivindica la pintura abstracta, como un ejemplo de la verdadera obra de arte). En resumen, como el Holocausto es "el objeto invisible e impensable por excelencia", toda fotografía sería puro "fetiche" que anularía lo real de ese objeto, cubriéndolo con un sustituto ("ersatz"). Una pantalla, una protección cuya función es tapar lo insoportable de ese acto con un velo consolador.

<sup>17</sup> WAJCMAN, Gérard: *El objeto del siglo*. Amorrortu editores, 2001.

Siendo, como ha sido hasta ahora, dominante en la intelectualidad francesa (y europea en general) esta posición relativista-lacaniana de Lanzmann y Wajcman, tuvo mucho mérito que Georges Didi-Huberman se enfrentara a ellos en el año 2003, con *Images malgré tout*, libro valiente que reivindica la utilidad de las posiblemente únicas fotos que, estas sí, se

hicieron no sólo en Auschwitz desde dentro de una cámara de gas, mostrando la incineración de montones de cadáveres de prisioneros gaseados (F9 y F10), sino que, además, fueron realizadas clandestinamente por los propios prisioneros judíos que, encuadrados en un siniestro "sonderkommando" (el encargado de hacer todo el trabajo sucio a los nazis), tuvieron el valor de tomar otras dos fotos más alrededor de la cámara de gas (F11 y F12).



F9. Desde el interior de la cámara de gas, el fotógrafo, escondido, muestra la incineración al aire libre de montones de cadáveres, recién gaseados.



F10. Esta foto es más frontal, más arriesgada, más nítida. El humo se impone, movido quizá por ese viento tórrido que levantaba nubes de polvo, que se desató en Auschwitz en agosto de 1944, según el testimonio de Primo Levi.

Estas cuatro fotografías fueron fruto de la colaboración entre la resistencia polaca del exterior del campo y prisioneros judíos y presos políticos polacos. Los negativos llegaron a Cracovia, el 4 de septiembre de 1944, sacados del campo, ocultos en un tubo de pasta de dientes. Basándonos en la nota escrita por dos presos políticos polacos, que pedían que esas fotos fueran enviadas "más lejos", es decir a Occidente, donde la democracia resistía y todavía podía hablarse de la persistencia de un mundo civilizado, deberíamos tener en cuenta dicha esperanza de los que, arriesgándose a mucho (la tortura y una muerte horrible, casi con



toda seguridad), pensaron que esas fotografías se constituirían en un "mensaje" que, apoyado en el valor comunicativo del lenguaje de la imagen, en su capacidad para comunicar los hechos verdaderos, cumpliría la función de hacer saber, de dar a conocer lo que ellos estaban padeciendo, y finalmente acabarían siendo un "documento" valioso que podría contribuir a mantener el recuerdo y la memoria de todo aquel horror.



F11. En el ángulo inferior derecho puede observarse a los SS alrededor de mujeres desnudas, preparadas ya para ser gaseadas. El hecho de que un oficial de las SS esté ahí, aunque de espaldas, demuestra el gran riesgo que corrió el fotógrafo. De perfil se ve a un miembro del sonderkommando (se le reconoce por la gorra) y se observa también a 3 mujeres que se separan del resto.



F12. En esta foto apenas se ve nada "documentable", desde el punto de vista figurativo, salvo las ramas de los árboles, aunque quizá por eso expresa mejor el riesgo y el pánico del fotógrafo, ante la posibilidad de ser descubierto.

Sin embargo para Gérard Wajcman, en contra de lo que esperaban y deseaban los propios prisioneros que las hicieron, estas fotografías, constituidas en "imagen-archivo", y por tanto falsa, consuelan, alivian nuestro horror de no ver nada, son el velo, la pantalla del horror. La serie de cuatro fotografías sólo nos "informaría", pero no transmite ninguna "experiencia"; en definitiva no enseñan nada que no sepamos y, en cambio, induce a la "ilusión" de "creer que estamos allí", que "podemos entrar en el interior de la cámara de gas", usurpando así el lugar del testigo.

Didi-Huberman ha puntualizado, de forma a nuestro entender bastante pertinente, que este rechazo absoluto de la imagen, por parte del discurso lacaniano-relativista, basado en la sospecha de que la fotografía siempre es una manipulación, es en exceso "paranoico", de tal modo que, por el contrario, él prefiere, a partir de un "uso crítico y no clínico del psicoanálisis", mantener una actitud crítica en lugar de una sospecha permanente, asumiendo el cuestionamiento de lo que, en efecto, la imagen puede tener de manipulación y de espectáculo, pero no bajo la forma de un rechazo total<sup>18</sup>. Huberman parte de algunos autores que, según él, han mantenido una doble posición ante la fotografía (Roland Barthes y Walter Benjamin, fundamentalmente), una posición a la vez crítica de lo que tiene de manipulación y, a la vez, también de confianza en que, de algún modo, la fotografía pueda representar lo real, y por eso pueda llegar a dar "testimonio". Tomando como referencia esta cierta confianza en la relación entre la imagen y lo real, Huberman propone dialectizar esas dos posiciones (la crítica y la de confianza), bajo el ambiguo concepto de "imagen mariposa", para así mantener una relación con la imagen - documento (y también con el archivo) que permita trabajar con ella. Eso sí, para Huberman es esencial entonces mantener que "las imágenes pueden tocar lo real" y que, por eso, dichas imágenes "ayudan a pensar".

18 DIDI-HUBERMAN, Georges: "Un conocimiento por el montaje". Entrevista con Pedro G. Romero, 2007.

### Imagen-hecho versus imagen-fetiche

Huberman demuestra la eficacia de sus planteamientos teóricos al aplicarlos a estas cuatro fotos (F9 a F12) en su excelente libro, repetidamente mencionado, "Imágenes pese a todo", intentando demostrar que es posible un "conocimiento por el montaje" (lo que él llama el "montaje interpretativo"), pero estableciendo la diferencia, finalmente, entre "documentos" y "ficciones" (las cuales, al parecer, no aportarían conocimiento, aunque paradójicamente pone también como ejemplo de ese "montaje" a Godard). Y es que, en toda esta polémica entre Huberman y los iconoclastas late el problema de la verdad, pero lo que ocurre es que, a mi entender, Didi-Huberman no es capaz de separar, en relación con la verdad, el ámbito de la objetividad (el del conocimiento científico) del de la subjetividad (el de la gnosis poética). Tal y como ha señalado J. G. Requena, conviene distinguir, por una parte, el registro de la "verdad objetiva", que es el propio del método científico, del ámbito de la "verdad subjetiva", que es el que corresponde al arte<sup>19</sup>.

19 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Teoría de la verdad". *Trama y Fondo* nº 14, 2003.

La verdad objetiva que busca la ciencia tiene un parte de lógica, de verdad formal, basada en la coherencia discursiva, en la coherencia interna de los juegos de lenguaje (que por otra parte es la única verdad que reconocen algunas teorías epistemológicas, basadas en Wittgenstein), pero existiría dentro de este ámbito también una verdad fáctica, que se basa en los "hechos", por lo cual deberíamos poder distinguir, asimismo, entre las "verdades objetivas basadas en la lógica", como meros efectos del discurso, de lo que es la "verdad fáctica", basada en hechos. Evidentemente los "hechos" no son la Cosa-en-sí, pero tampoco la Cosa-para-mi con la que trabaja la lógica, en el nivel más estrictamente semiótico del lenguaje. Los "hechos" son, como señala Requena, conceptos, categorías abstractas, signos<sup>19</sup>, pero, deberíamos añadir que son algo más, pues en ellos habita una huella, la huella de lo real (porque ha ocurrido precisamente ese hecho, y no otro). Y es a partir de esa relación dialéctica, entre su naturaleza expresiva significativa y lo real de la huella que lo habita, como puede llegarse a establecer, esa es la propuesta teórica que hacemos en este artículo, su carácter de "documento".

Por otro lado, como indica Requena en el artículo citado, estaría la "verdad subjetiva", propia de la experiencia estética, que atañe a la dimensión simbólica del lenguaje, concepto que le falta a Didi-Huberman, lo cual limita considerablemente el alcance de sus propuestas, llevándole a deducir, apresuradamente, que de la "imagen que toca lo real" se llega a la "imagen que hace pensar".

En resumen, proponemos la existencia de dos métodos para afrontar lo real: el establecimiento de los hechos (en tanto que huellas de lo real), para su documentación, archivo y falsabilidad, en términos popperianos ("verdad fáctica") y el método propio del espacio subjetivo de la verdad, que es el de la experiencia de lo sagrado (experiencia que va desde la creación de un texto a su lectura y análisis). De este modo, es la dimensión simbólica del lenguaje la que permite conectar con el núcleo, con la roca dura, de la experiencia de lo real.

Ahora bien, el establecimiento del hecho es un proceso diferente en las ciencias puras de lo que ocurre, por ejemplo, en otros discursos que deben buscar también la verdad objetiva, como la historia. En la historia, que es de lo que se trata en relación con las imágenes como documentos del Holocausto, el hecho fotográfico permitiría inscribir la imagen-huella en un discurso, en una narración, en un contexto; lo cual requiere, tal y como propone Huberman, un "montaje", que debe comenzar por una

reconstrucción del hecho. Y así lo hace él, en relación con las cuatro fotografías (F9 a F12), reconstruyendo y montando el documento a partir de los testimonios de supervivientes de Auschwitz (sobre todo de Primo Levi) y de otros documentos (fotos aéreas del ejército americano), restos (como los "rollos" de Auschwitz) o experimentos comprobativos (la foto de J.C. Pressac). De este modo, demuestra que la verdad-objetiva se construye a partir de la imagen-huella, para que esta pueda pasar a ser imagen-prueba o imagen-documento.

Pero hay otro ámbito, hasta cierto punto separado del anterior, el de la imagen-poética (el de la representación artística, el de la ficción) que puede ofrecernos una verdad subjetiva sobre el Holocausto, una experiencia verdadera sobre el horror (en este caso mediante nuestra confrontación con un texto): por eso, aunque no sea el objetivo específico de este trabajo, reivindicamos la verdad subjetiva de textos como *La lista de Schindler* o *La vida es bella*.

Sin embargo, esta serie de cuatro fotos (F9 a F12) puede también ser leída como un texto que nos trasmite una cierta verdad subjetiva. En ellas están inscritos ciertos gestos que nos conmocionan por cotidianos, por su banalidad: los hombres afanados, trabajando en labores aparentemente semejantes a cualquier otra (F9 y F10), el humo, el viento (F9 y F10), el bosque, los abedules (F11 y F12); huellas de todo lo que estuvo ahí, en agosto de 1944, delante de la cámara. En cuanto a la enunciación, se percibe el miedo, y el acto de resistencia, de valor, que conlleva hacer esos encuadres apresurados en los que incluso, no llega a verse nada (F12). Está también y así puede leerse, el deseo de transmitir a los otros (que las fotos vayan "más allá" y que dejen constancia, que documenten un horror), por eso la insistencia, la repetición: dos series (F9-F10/ F11-F12), dos fotos en cada serie (en la primera F9 y F10, en la segunda F11 y F12) y dos puntos de vista: antes de la cámara de gas (F.11 y F12) y después (F9 y F10).

Esta posibilidad de interpretar la serie (F9 a F12) tanto como imagen-documento (con su verdad objetiva) como texto (con su verdad subjetiva) demuestra que ambos registros no son incompatibles. Ya hace años, C. Ginzburg propuso a la "huella" como unidad de conocimiento, en tanto que "paradigma indiciario"<sup>20</sup>. Efectivamente, la huella de lo real debe estar allí donde podemos conocer algo de verdad, objetiva y subjetivamente, pues ambas vías de conocimiento no son, no deberían ser, incompatibles.

<sup>20</sup> Carlo Ginzburg en su ensayo "Señales. Raíces de un paradigma indiciario" (1983), propone a la huella como vía de conocimiento, mostrando para ello la forma de analizar evidencias de un crítico de arte (Giovanni Morelli), un investigador privado de ficción (Sherlock Holmes), y el psicoanálisis de Freud.