

ESCUCHAR EL SILENCIO

JUAN PEDRO REVUELTA Y “LO QUE QUEDA” DE AUSCHWITZ

Pedro A. Cruz Sánchez

Después de Auschwitz. Quizás, nunca la historia se ha visto tan partida en dos por la inclusión de este adverbio: “después”. Jamás un acontecimiento ha hendido tan profundo el curso del tiempo, hasta el punto de desgarrar la experiencia del mundo en dos realidades tan incompatibles: la de “antes” de la *Shoah*, y la de “después” de la *Shoah*. Nosotros, por pura ley de vida, habitamos ese tiempo posterior, que ya no es lineal ni ingenuo, que no es víspera ni anticipo de nada. Todo lo que ha sucedido desde la liberación de Auschwitz en enero de 1945 es un largo e interminable “después”: un estado de las cosas que ya no se rige por el impulso de la construcción, tampoco por la barbarie de la destrucción, sino por la incomprensible y aterradora recogida de escombros. La gestión de la experiencia se realiza desde la asunción de *lo que queda* en un mundo que ya es para siempre *posterior* al lenguaje y a la razón.

Donde muere el lenguaje, hay silencio. Y Auschwitz es un espacio de silencio. Se pregunta, a este respecto, Eveline Goodman-Thau cuáles son las implicaciones éticas de romper el silencio de Auschwitz, de hablar no solo de lo que no se puede hablar, sino hablar el lenguaje de aquellas voces que no fueron oídas entonces y que no pueden ser recuperadas hoy? ¹. Auschwitz resulta *indecible* porque allí murió el lenguaje. Y por “lenguaje” no debe entenderse un sistema de signos consensuado comunitariamente. El *lenguaje de Auschwitz* estuvo conformado por la especificidad de las voces que allí se apagaron hasta la muerte. Eliezer Wiesel lo expresó meridianamente cuando aseguró que “no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos... Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo (...) La demolición

¹ Goodman-Thau, E. *Memory and Morality After Auschwitz*. Nordhausen: Verlag Traugott Bautz GmbH. 2017. p. 19.

terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte”². Los que tocaron fondo, los “hundidos”, aquellos que bajaron hasta el último anillo del infierno de Auschwitz... éstos no están. En el “después”, solo hay silencio. Y la pregunta que lanzaba Goodman-Thau y que anida en el corazón de este “mundo posterior” nos sitúa ante la gran cuestión: ¿Cuándo no se tiene más que el silencio cómo devolver la voz a los que nunca la tuvieron? ¿Cabe alguna imagen más de Auschwitz –una imagen, se entiende, eficaz, que no caiga en el esteticismo, en el lamento estéril, en el sobrecogimiento articulado por la mirada del turista?

El proyecto fotográfico *Auschwitz/Birkenau*, de Juan Pedro Revuelta, constituye, a este respecto, una de las propuestas más lúcidas y honestas que se han llevado a cabo desde ese “tiempo del después” no para comprender, sino para encontrar un hilo de expresión entre el silencio de los hundidos. Auschwitz ha arruinado el ideal filosófico del conocimiento total y transparente³; pretender, en consecuencia, convertirlo en una “materia inteligible” supondría una ingenuidad conducente al fracaso. Comprender es construir. Y, como se ha manifestado, la realidad de “después” de Auschwitz no admite ni la construcción ni la destrucción; solo la representación de los escombros. A partir de una técnica como la platinotipia –un procedimiento de impresión noble que obtiene copias monocromas por contacto en materiales sensibilizados-, Revuelta se sumerge en la “geografía de la muerte” de Auschwitz con el único deseo de *escuchar el silencio*. Donde el lenguaje ha muerto, únicamente queda escuchar sus restos para, de esta manera, convertir lo imposible, la indecibilidad del silencio, en ese hilo de expresión que haga audible las no-vozes de los hundidos. El comportamiento de Revuelta ante este paisaje de silencio no es el de un documentalista, ni mucho menos el de un “coleccionista” de imágenes extremas que se nutre del dolor de los demás. La suya es una actitud que cumple paradigmáticamente con la exigencia de ese “arte de la severidad” que autores como Adorno contemplaron como la única opción ética posible

² Citado por Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos. 2002. p. 33.

³ Cohen, J. *Interrupting Auschwitz. Art, Religion, Philosophy*. New York & London: Continuum. 2005. p. 1.

en el mundo posterior a Auschwitz –un arte que restringe sus expresiones a las evocaciones indirectas y negativas de la catástrofe⁴. Después de Auchwitz, el arte permanece tensado en una aporía: continuar practicándolo supone una forma de complicidad con la barbarie, pero renunciar a continuar implica una posición más bárbara todavía⁵. Revuelta, en un ejercicio de austeridad que le sitúa casi en el umbral de la consunción, plantea una estrategia visual que purga cualquier potencial de placer estético que pudiera alterar la estricta y justa *representación de las no-vozes del silencio*.

Objetos de consumo despersonalizados

La colección de fotografías que componen *Auschwitz/Birkenau* se divide en dos grandes grupos de imágenes: el primero de ellos posee una función contextual, y se detiene en lugares y puntos de vista emblemáticos del campo de concentración –la estremecedora vía del tren cuyo punto de fuga muere en la entrada a las instalaciones; la valla metálica que delimita el infierno; o uno de los barracones atestados de literas; el segundo –núcleo y razón de ser del proyecto- se centra en algunos de los objetos que el Museo de Auschwitz expone tras vidrieras, como si de reliquias sagradas se tratasen –cabellos, muñecas, cucharas y, sobre todo, zapatos, montañas de zapatos. Esta atención a los objetos no es casual. Si el “mundo posterior” a Auschwitz es una realidad de escombros, no hay restos que expresen más elocuentemente la desolación del silencio que estos objetos conservados por centenares. La vida en el campo dio lugar a un sistema de supervivencia límite entre los internos en el que la utilización total de cada objeto era considerada como un imperativo: nada podía ser dejado a la desintegración y disolución; nada podía ser desechado. Todo tenía que ser usado, reparado, reutilizado⁶. En este contexto de intercambio –que dio lugar a una *economía de la agonía*, precaria y

⁴ Ray, G. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan. 2005. p. 66.

⁵ *Ibidem*. p. 67.

⁶ Kistner, U. “What Remains -Genocide and Things”, en Chare, N. & Williams, N. (eds.). *Representing Auschwitz. At the Margins of Testimony*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan. 2013. p. 117.

demencial-, ningún objeto podía preservar la traza del dueño o de la persona que lo había empleado previamente. Cualquier aspecto afectivo o cultural en ellos era destruido, y, con él, la posibilidad de la continuidad de la tradición y del valor simbólico-cultural que una vez portaron. Se trataba de “objetos de consumo despersonalizados”⁷, cuya circulación entre los presos los convertía en *palimpsestos de muerte* – es decir: artículos en los que una experiencia de muerte se superponía a la anterior, hasta hacerlos depositarios de una *cronología del olvido*, del silencio más absoluto. Cada uno de estos objetos condensa una multitud de no-vozes y, en consecuencia, representa el emblema de una “sociabilidad destruida”⁸.

Ante este “abismo de olvido” –en el que el “yo” no solo muere, sino que desaparece sin dejar “testamento”, testimonio alguno-, ¿cómo procede Juan Pedro Revuelta? Para entender la “ética de la imagen” que permea todo el proyecto *Auschwitz/Birkenau*, conviene detenerse en la relación ontológica establecida por Roland Barthes entre fotografía y muerte. Como afirma el teórico francés, con cada clic del disparador se realiza una “inmersión brusca en la Muerte literal”⁹. La fotografía detiene la vida y deja sin efecto la misma posibilidad de la *duración*¹⁰. Cada testimonio que ella emite implica un acto de momificación que torna lo vivo en un “lo que ya ha sido”¹¹. Ahora bien, ¿qué es lo que sucede cuando lo detenido como muerte ya está muerto, cuando lo silenciado ya está en silencio? La pausa se *redobla* y, al hacerlo, se subraya el instante mismo del cese, de la muerte. Como se ha anotado, las “cosas” que conforman el “lo que queda” de Auschwitz no tienen huella alguna de sus usufructuarios. Cuando la huella personal se suprime, desaparece todo –y “todo” quiere decir “todo”: el principio y el final de una vida. De ahí que, a simple vista, cuando se pasea por las oscuras salas del Museo de Auschwitz, esos artículos se contemplan como *abiertos*, no cerrados por la muerte de nadie, suspendidos en el limbo del más absoluto de los anonimatos. Cada una

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona & Buenos Aires: Paidós. p. 161.

¹⁰ *Ibidem.* p. 163.

¹¹ *Ibidem.* p. 162.

de las fotografías de Juan Pedro Revuelta tiene como objetivo, por esto mismo, *inscribir* en tales objetos su *cierre* –o mejor dicho: sus *cierres*–, el momento mismo en que las vidas cercenadas en Auschwitz y Birkenau fueron detenidas, dejadas sobre un abismo. El pelo, los zapatos que, de manera obsesiva, se repiten en sus fotografías no funcionan como huellas de la muerte, como representaciones de la misma; por el contrario, y en una ampliación extenuante y extrema de las posibilidades de lo fotográfico, cada una de esas imágenes incorpora el instante mismo de la detención, de la muerte. Sus fotografías, rebosantes de objetos hasta el *horror vacui*, conmocionan, sin embargo, porque introducen la presencia de *lo menos*, de la detención absoluta en la que se convierte cada vida faltante. Revuelta ha llegado allí donde todavía nadie lo ha hecho. Sus fotografías resultan intemporales porque la ausencia de alguien sucede una vez, y nunca más. Y, precisamente, es el momento único e irrepetible de la muerte el que sus imágenes atrapan.

Zapatos desaparejados

De entre en todo el catálogo de objetos que figuran las ruinas de Auschwitz, el “después” definitivo de todo tiempo, los zapatos ocupan un lugar obsesivo en la memoria ética articulada por Juan Pedro Revuelta. En su estremecedor testimonio, *Si esto es un hombre*, Primo Levi apuntó casi con letras de hielo: “y no creáis que los zapatos, en la vida del Lager, son un factor sin importancia. La muerte empieza por los zapatos”¹². En su detallado relato de la noche en que llegó a Auschwitz, Levi rememora con especial estupefacción ese instante en el que, introducidos en una inhóspita sala vacía, fueron obligados a desnudarse: “Luego llegó otro alemán, y dijo que pusiéramos los zapatos en una esquina, y los pusimos porque ya no hay nada que hacer y nos sentimos fuera del mundo y lo único que nos queda es obedecer. Llega uno con una escoba y barre todos los zapatos, fuera de la puerta, en un montón. Está loco, los mezcla todos, noventa y seis pares, estarán desaparejados”¹³. Este acto de desaparejar los zapatos es vivido por Primo Levi no como el inicio de algo –el caos, la sinrazón–,

¹² Levi, P. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik. p. 18.

¹³ *Ibidem*. p. 11.

sino como un punto de término, un hecho dado: la destrucción de un hombre: “En un instante, con una intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo”¹⁴: Las montañas de zapatos desparejados que colman las fotografías de Revuelta muestran precisamente eso: el despojamiento de todos los internos de su subjetividad, de su humanidad, el estado máximo de alienación que un individuo puede padecer. Solo queda obedecer. Si el par –de zapatos- determina el mínimo de dignidad humana, lo impar señala la “destrucción de un hombre”, su hundimiento.

La cantidad sin rostro

Pero, además, las montañas de zapatos señalan un factor añadido: el de la *cantidad*. La *Shoa*, tal y como se ha observado, es un acontecimiento sin testigos¹⁵: los muertos no han regresado para contar lo vivido dentro de las cámaras de gas, de modo que el “después de Auschwitz” es un tiempo marcado por la ausencia de los rostros de los testigos. El silencio va emparejado con la invisibilidad. Escribe Georges Didi- Huberman que “ni siquiera bastaba con asesinar: porque en la “Solución final”, los muertos nunca ‘desaparecían’ lo suficiente (...) los nazis se dedicaron, racional o irracionalmente, a ‘no dejar ningún rastro’, a *hacer desaparecer cualquier resto*”¹⁶. Se preocuparon tanto los nazis de volver invisibles a los judíos que “muchas de entre sus víctimas también lo creyeron, y por eso muchos, actualmente, todavía lo creen”¹⁷. En este “mundo posterior” sin sujetos, sin voces, sin huellas, el rostro –individual y único- ha sido sustituido por el único régimen de valoración posible: el de la cantidad. Cuando se habla de la *Shoah*, el instrumento último que queda para balbucear lo indecible, para cercar lo inimaginable, es el número, la cifra inasumible de víctimas arrojada por el genocidio. Puesto que la identidad de los testimonios se ha borrado, subsiste el estrago del recuento, de la conservación de la unidad.

¹⁴ *Ibidem*. p. 13.

¹⁵ Agamben, G. *Op. cit.* p. 34.

¹⁶ Didi-Huberman, G. *Imágenes a pesar de todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. 2004. p. 41.

¹⁷ *Ibidem*. p. 43.

Llama la atención, en este sentido, cómo, a través de las montañas de cabellos y de zapatos, Revuelta realiza una *redención de la cantidad* que corrige el sentido negativo de la primera lectura realizada sobre los montones zapatos.. La ética –clarificó Lévinas– es un rostro que me mira ¹⁸. Pero, cuando el rostro falta, cuando no se puede mirar a los ojos de los hundidos, la ética ha de surgir de “lo que queda”. Y “lo que queda” es la “cantidad”, las acumulaciones de objetos despersonalizados, En las fotografías de Juan Pedro Revuelta, los montones de zapatos y de cabellos no generan confusión y caos. A diferencia de la experiencia vivida por Primo Levi, los objetos “impares” –vacíos de su sentido– son devueltos al ámbito de la individualidad, de la *muerte del uno y de lo único*. Para ello, el autor transforma cada imagen fotográfica en la confluencia de una doble estrategia: una que opera *metonímicamente*; y otra que lo hace a través de la *sinécdoque*.

En el primero de los casos –el de la metonimia–, Revuelta convierte cada objeto o residuo orgánico en portador de una subjetividad. Toda vez que, por medio del clic del disparador, tales “cosas” han sido “cerradas” y materializan el instante mismo de la muerte, la cantidad deja de ser una masa informe para aparecerse como la suma de unidades específicas, de dramas concretos. El número, en las imágenes de Revuelta, ya no visualiza una ausencia –la del rostro visible, la de la ética; por el contrario, convierte la “cantidad” en un espacio de revelación, desagrega la montaña de objetos en *unidades de muerte*. Los encuadres abarrotados expresan una *necesidad de inclusión*, una pulsión por rescatar el detalle, por dignificar cada uno de los números que integran las cifras totales. Con el propósito de reforzar esta *medida de unidades de dolor* por la que la ética retorna al plano de lo visible, Juan Pedro Revuelta opta por un recurso como el de la sinécdoque para generar un efecto de “la parte por el todo”. Uno o varios de los elementos hacinados emergen del plano monocromo que preside la imagen, y son subrayados por su mayor luminosidad. Cada uno de ellos representa la *esperanza de la diferencia*, el rasguño visual que rompe la uniformidad de lo invisible. Pese a lo que pudiera transmitir una primera impresión, estos objetos no se destacan para permanecer solos, separados del resto. Su diferencia arrastra a todos los demás, los integra en su cualidad de epítome de todas las “unidades de dolor”. Son una ínfima parte del infinito

¹⁸ Lévinas, E. *Hors sujet*. Paris: Fata Morgana. 1987. p. 169.

de la *Shoah*. Pero, aun así, les basta para restituir a “lo que queda” de Auschwitz la impronta de una ética.