

Cuerpos degenerados. El desnudo en las fotografías de la liberación del campo de concentración de Bergen-Belsen.

Paula Martos Ardid

(UCM)

Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2015

Resumen: En las fotografías de la liberación del campo de concentración de Bergen-Belsen realizadas por la AFPU el desnudo tiene un carácter central a la hora de representar los “cuerpos degenerados” que habitan las instalaciones del horror. Esta centralidad no sólo es consecuencia de que la desnudez es consustancial a la naturaleza del deportado, sino también de que el desnudo se confirma como una herramienta adecuada para representar el pathos del sufrimiento en el contexto de las atrocidades. Particularmente, el desnudo muestra de manera excepcional el grado de degeneración/desexualización experimentado por los cuerpos expuestos a la violencia del nazismo.

Palabras clave: Desnudo, Fotografías, Campos de concentración nazis, Identidades de género, Deshumanización.

Abstract: The naked bodies are central in photographs of the liberation of Bergen-Belsen concentration camp taken by AFPU in order to portray the “degenerated bodies” inside the horror facilities. This centrality is not just a consequence of the essential nudity of the inmates; that nakedness is also a finest tool to represent the pathos of suffering within a background of atrocities. Specially, nakedness shows accurately the degeneration/desexualization degree reached by the bodies exposed to Nazi violence.

Key words: Nakedness, Photographies, Nazi Concentration Camps, Gender Identities, Dehumanization.

Cuando hablo de “cuerpos degenerados” para referirme a los cuerpos de los supervivientes de los campos de concentración nazis, lo hago en un doble sentido. En primer lugar, en un sentido literal, los cuerpos de los deportados habían sufrido la violencia, la tortura y las restricciones más absolutas, hasta el punto de quedar irreconocibles: habían sido totalmente corrompidos, habían padecido una degeneración tan brutal que a duras penas se podía hablar de ellos como de seres humanos. Como han mencionado una y otra vez los propios supervivientes, *habían sido deshumanizados*. Pero además, esta “degeneración” adquiere un sentido transversal que no conviene perderse: la deshumanización que tuvo lugar en el interior de los campos de concentración cobró forma a través de un proceso paralelo por el cual la identidad sexual de los prisioneros sufrió daños irreparables, hasta el punto de quedar prácticamente destruida. He bautizado a este proceso complementario al de la deshumanización como “desexualización” o “degeneración”. La idea de “degeneración” que manejo aquí, por tanto, juega con la raíz de “género” como concepto matriz.

Los cuerpos degenerados son consecuentemente cuerpos abyectos, cuerpos deshumanizados, cuerpos desexualizados. Cuerpos humanos que han dejado de serlo y que en ese *dejar de ser* han perdido todo aquello que los identificaba, especialmente su identidad de género. Las marcas sexuales han desaparecido casi por completo de los cuerpos de los deportados. De este proceso de destrucción del sexo, de “degeneración” da cuenta sobradamente la documentación que se conserva en el Imperial War Museum (IWM) sobre la liberación del campo de concentración de Bergen-Belsen¹. Particularmente, la observación de las fotografías pone en evidencia el grado de desexualización de las víctimas que aparecen representadas en ellas, algunas de las cuales resultan irreconocibles como hombres o mujeres. Llamen especialmente la atención las imágenes de desnudos, pues demuestran que, de alguna manera, el nazismo había conseguido anular el sexo en los cuerpos de sus víctimas de un modo que no era sólo retórico, sino que había cobrado forma evidente en la anatomía de los supervivientes.

Quizás cabría partir de una reflexión: el cuerpo del deportado es esencialmente un cuerpo desnudo, despojado. Como señala Annette Becker en el capítulo que dedica a los campos de concentración dentro del tercer volumen de la *Historia del cuerpo*, dirigido por Jean Jacques Courtine, “la falta de ropa o la utilización de ropa no adecuada para el clima, andrajos que dejan ver la desnudez” son ca-

¹ He hablado de la relación entre deshumanización y desexualización y de cómo se reflejan ambos procesos en la documentación de Bergen-Belsen en MARTOS, P.: *Sobrevivir sin género en la zona gris. La deshumanización en los campos de concentración nazi en perspectiva feminista*, tesis inédita dirigida por Elena Hernández Sandoica y Reyes Mate Rupérez, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2015.

racterísticas propias del cuerpo recluido en el campo de concentración². Como decíamos en el párrafo anterior el cuerpo superviviente debe ser despojado de todo aquello que refiere una identidad (ropa, vello, adornos) y debe quedar reducido a la nada más absoluta, a pura biología o nuda vida, utilizando la conocida expresión de Giorgio Agamben³. La desnudez, por tanto, es consustancial a la naturaleza del deportado. Y no sólo al superviviente: también y de forma notable a los cadáveres. Los *musulmanes*⁴ caían exhaustos medio desnudos y muchas veces, cuando las condiciones climatológicas no acompañaban, la estocada final se la daba precisamente aquella desnudez. Con los cadáveres no había contemplaciones: se les saqueaba lo poquito que aún conservaran, hasta quedar completamente esquilados. El fenómeno más extremo que da cuenta de este expolio es el canibalismo, ampliamente documentado en los papeles de Bergen-Belsen⁵. El cadáver del *musulmán*, gris y vacío, desnudo, sin nada que lo distinga de los demás, devorado, se convertía así en el producto más exitoso de la violencia nazi:

“Extendidos y desnudos, permanecían tumbados en su último y eterno descanso, y viendo a los muertos desde lo alto, me resultaba difícil comprender que aquellos restos de humanidad hubieran estado vivos alguna vez. Hombres, mujeres y niños tendidos, arrodillados y agazapados en la posición en la que habían sido arrojados a la masa. Tenían todos un parecido impresionante”⁶.

Pero además de formar parte de la naturaleza de los deportados, la desnudez pone en evidencia de forma insoslayable el éxito del proceso de deshumanización y destrucción del género puesto en marcha por el nazismo en el universo concentracionario. Se confirma la paradoja que apuntaba Zelizer en el capítulo “Gender and Atrocity”, incluido dentro del libro *Visual Cultural and the Holocaust*, según la cual las ropas, tanto de los cadáveres como de los supervivientes, jugaban un rol extraño porque muchas veces asumían el poder referencial que habían perdido los

² BECKER, A.: “Exterminios. El cuerpo y los campos de concentración”, en J.J. Courtine (dir.), *Historia del cuerpo (III). Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Santillana Ediciones, 2006, p. 321.

³ AGAMBEN, G.: *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

⁴ El término *musulmán* es utilizado sistemáticamente por los supervivientes para referirse a aquellos que “parecen haber perdido cualquier forma de voluntad o conciencia”, a aquellos prisioneros que se habían abandonado totalmente, aquellos que parecían haber sido vencidos por la dinámica “deshumanizante” que envolvía a los campos, aquellos que ya no estaban en condiciones de pelear por la supervivencia, que ya no luchaban, que se habían convertido en “despojos humanos” y que, por tanto, se encontraban tan solo a un paso de la muerte física. El origen de la expresión es dudoso aunque la explicación más razonable para Giorgio Agamben es la de que provenga de la palabra árabe *muslim*, que se refiere a la persona que se “somete incondicionalmente a la voluntad de Dios”. Como dice este autor, el *musulmán* sería la nuda vida en estado puro, un simple haz de funciones biológicas.

⁵ Por ejemplo, en “MEA 4: Letter to Jean, June 10th, 1945”, en Private Papers of Miss Mary Eleanor Allan, Documents 3100, Ref. 95/8/1, p. 3, Imperial War Museum (IWM); o en la carta escrita por el capitán Maurice J. Hewlett (abril de 1945), conservada en Private Papers of Squadron Leader E. F. Chapman, Documents 6336, Ref. 96/41/1, IWM.

⁶ “Brutality! Barbarity! Bestiality! Belsen!”, en Private Papers of John H. Dunn, Documents 2091, Ref. 93/4/1, p. 2, IWM.

cuerpos desnudos⁷. ¿Cómo es posible que el cuerpo desnudo haya dejado de funcionar como soporte de identificación sexual, siendo como es en nuestra cultura el referente por antonomasia para establecer la diferencia sexual, el lugar al que acudimos cuando en un determinado contexto se hace necesario esclarecer dicha diferencia, el espacio que se asume como productor natural del género, donde se admite de forma corriente que dicho sexo surge antes incluso de que aparezca cualquier estrategia lingüística utilizada para designarlo y cualquier relación de poder usada para reiterarlo y reproducirlo? ¿Qué es lo que ha pasado aquí y cómo es que podemos llegar a mirar la imagen de un desnudo frontal sin entender si lo que estamos mirando es un hombre o una mujer?

Quizás las fotografías realizadas en Bergen-Belsen arrojen algo de luz en este sentido.

Las fotografías de la liberación de Bergen-Belsen

Las imágenes a las que me referiré a continuación fueron tomadas en Bergen-Belsen durante la liberación del campo, esto es, entre los meses de abril y junio de 1945. La tarea fue encargada a la Sección Número 5 de la Unidad de Cine y Fotografía del Ejército Británico (AFPU, por sus siglas en inglés), que cubría las operaciones del ejército británico en la campaña militar del noroeste del Europa. La AFPU fue una unidad fundada en 1941 cuya creación supuso un cambio cualitativo importante en la producción de material filmico propagandístico por parte del ejército británico, puesto que el personal destinado a ella se situaría por primera vez en la primera línea del frente de batalla. De ahí que esta unidad, a diferencia de los modelos anteriores, no estuviera formada por profesionales procedentes de la industria del cine, sino por personal militar, por soldados, con una experiencia más o menos reducida en la materia, que eran entrenados y capacitados para utilizar los equipos de filmación y de fotografía del ejército en tan sólo ocho semanas. En otras palabras, a diferencia de su primo hermano americano, el US Signal Corps, la AFPU fue una unidad formada por unos pocos fotógrafos y cámaras profesionales y semi-profesionales y una gran mayoría de fotógrafos completamente amateurs, sin ninguna experiencia previa en la toma de fotografías y el rodaje de películas. La función fundamental de esta unidad era la de recopilar material filmico que sirviera como arma propagandística contra el ejército enemigo. Otra de sus funciones era de carácter estratégico: se quería contar con material visual capaz de proporcionar información sobre las armas del enemigo. Finalmente, entre sus aspiraciones destacaba la de producir documentos gráficos sobre la historia del ejército británico⁸.

⁷ ZELIZER, B.: "Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs", en B. Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, pp. 263-264.

⁸ GLADSTONE, K.: "The AFPU: the Origins of British Army Combat Filming during the Second World War", *Film History* vol. 14, nº 3/4 (2002), pp. 25-43.

Los fotógrafos de la AFPU que entraron en el campo de concentración de Bergen-Belsen, armados en su mayoría con una cámara Super Ikonta, han manifestado en diversas entrevistas que no se encontraban en absoluto capacitados, ni psíquica ni profesionalmente, para lo que se encontraron en el campo de concentración⁹. Acostumbrados a retratar el campo de batalla y el personal militar, no recibieron ninguna instrucción específica de cómo fotografiar escenas tan terribles como las que escondía Belsen, en la que estaban implicados tantos civiles. De hecho, sorprendentemente, no existía ninguna pauta oficial de cómo retratar las muertes militares y los miembros de la AFPU se habían autoimpuesto una serie de reglas para abordar estas representaciones que se resumían básicamente en filmar a los enemigos muertos y no filmar a los aliados malheridos o muertos. Estas normas, en parte propiciadas por la extrema sensibilidad mostrada por los editores jefes de los noticieros a la hora de emitir determinadas imágenes, se habían trasladado también a los cadáveres de civiles. Sin embargo, en Bergen-Belsen se vino abajo todo este sistema de autocensura y ello se debió en buena medida a que a las motivaciones tradicionales que habían guiado el trabajo de los miembros de la AFPU, se sumó entonces una nueva y fundamental finalidad: dar testimonio de las atrocidades llevadas a cabo por los alemanes.

Para entender adecuadamente las imágenes de la liberación de Belsen es imposible obviar que éste era uno de los objetivos comunicativos perseguidos por los fotógrafos de la AFPU, algunos de los cuales reconocieron años más tarde haberse servido de determinados recursos, como la perspectiva o el encuadramiento, para acentuar el contenido del horror¹⁰. Por supuesto, no todas las imágenes tienen la misma finalidad, aunque se mezclen significados e interpretaciones en cada una de las tomas. Así, las imágenes con mayor protagonismo de las fuerzas militares o del personal voluntario, tienen un carácter más netamente propagandístico y tratan de resaltar en todo momento la labor británica llevada a cabo en Belsen. Las fotografías de las fosas comunes, de los cadáveres y de los supervivientes en peores condiciones físicas evocan de forma elocuente el horror que simboliza Bergen-Belsen. Cabe destacar, no obstante, que esta labor se topó con condicionamientos importantes. Por ejemplo, los supervivientes en peores condiciones físicas se encontraban principalmente inmovilizados y amontonados en el interior de las barracas, tal y como han explicado insistentemente los testigos¹¹. Sin embargo,

⁹ Por ejemplo, en las entrevistas realizadas al sargento Harry Oakes (año 1999, No 19888) y al sargento William Lawrie (año 1984, No 7481), conservadas en el IWM.

¹⁰ HAGGITH, T.: "The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen and Its Impact on the Understanding of the Holocaust", en S. Bardgett y D. Cesarani (eds.), *Belsen 1945: New Historical Perspectives*, Edgware, Vallentine Mitchell, 2006, pp. 89-122.

¹¹ Entre los documentos conservados en el Imperial War Museum véanse, por ejemplo, la primera parte del informe titulado "Administrative Report – Belsen Concentration Camp", fechada el 18 de abril de 1945 y redactada por el teniente coronel J.A.D. Johnston, que se conserva entre los papeles privados de

las condiciones lumínicas en el interior de las barracas eran muy desfavorables y por ello los fotógrafos de la AFPU se decantaron principalmente por las fotos de exterior, siendo relativamente escasas las imágenes que se conservan del interior de las barracas y, consecuentemente, de los supervivientes que se encontraban en peor estado¹². De gran interés son también los materiales en los que se narra la recuperación física y moral de los supervivientes, en los que los fotógrafos procuran siempre captar los semblantes más amables de los prisioneros y en los que la presencia de las fuerzas de liberación británicas juega un papel fundamental, pues se manifiestan como el elemento clave que hace posible esa transición.

Las fotografías tomadas por los miembros de la AFPU en el campo de concentración de Bergen-Belsen tuvieron bastante difusión en la prensa escrita aliada durante la primavera de 1945, apareciendo en los periódicos y medios de comunicación impresos más importantes de Estados Unidos y Gran Bretaña¹³. Los fotógrafos y los cámaras del ejército enviaban a Gran Bretaña las películas compiladas, acompañadas de hojas informativas en las que incluían un informe más o menos detallado del contenido y del contexto de cada imagen o secuencia y realizaban ciertas indicaciones sobre las condiciones técnicas de la toma de cara a facilitar el revelado, que tenía lugar ya en suelo británico. De esta forma, aquellos que recibían las imágenes en Inglaterra contaban con toda la información antes de pasar las secuencias a las diferentes agencias de noticias. Una vez aquí y antes de ser publicados, estos materiales debían someterse al escrutinio de editores y censores, que eran quienes decidían qué debía y qué no debía aparecer en los periódicos británicos y en los cines del país¹⁴.

Jean McFarlane, donde se comenta que “los muertos se extienden a lo largo de todo el campo y en pilas fuera de los bloques de barracas que albergan lo peor de los enfermos y a las que se mal llama hospitales” (JOHNSTON, J.A.D.: *Private Papers of Miss Jean McFarlane, Documents 9550, Ref. 99/86/1, IWM*) o el informe titulado “*Medical Report on Belsen Concentration Camp by DDMS Second Army*”, fechado entre el 15 y el 19 de abril de 1945, firmado por el brigadier Glyn Hughes y conservado entre los papeles privados del teniente coronel del RAMC Robert J. Phillips en el que se lee “las fotografías adjuntadas como Apéndice “C” no consiguen reproducir los peores horrores, que sólo podrían apreciarse echando un vistazo al interior de las peores barracas” (HUGHES, G.: *Private Papers of Lieutenant Colonel R. J. Phillips, Documents 13505, Ref. 05/44/1, IWM*).

¹² HAGGITH, T.: “The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen...”, pp. 107-108.

¹³ Por señalar sólo algunos, véanse *The New York Times* (21 y 22-IV-1945 y 3-V-1945), *The Boston Globe* (21-IV-1945), *Los Angeles Times* (19-IV-1945), *Newsweek* (28-V-1945), *The Times* (19-IV-1945), *Sunday Times* (22-IV-1945), *the Evening Standard* (20 y 23-IV-1945), *the Daily Mirror* (19 y 21-IV-1945), *News Chronicle* (21-IV-1945), *the Daily Mail* (20 y 23-IV-1945) o *The Illustrated London News* (28-IV-1945).

¹⁴ Durante la guerra, la prensa británica se guiaba por un modelo de autocensura voluntaria, condicionado no obstante por dos normas aprobadas en 1940 que permitían al gobierno bloquear cualquier material que fomentara la oposición a la guerra e, incluso, cerrar cualquier publicación que sistemáticamente excitara dicha oposición. La consecuencia más dramática de esta normativa fue el cierre de los periódicos *Daily Worker* (sostenido por el Partido Comunista) y *The Week* en enero de 1941. Sin embargo, el progresivo incremento de la presión ejercida por grupos tales como el National Council for

Por lo que respecta a las fotografías de las atrocidades nazis, los editores expresaron serias preocupaciones a la hora de presentar retratos tan gráficos de estos crímenes al público británico, que a lo largo de la contienda había estado muy poco expuesto a las imágenes de horror y muerte que llegaban desde el frente de batalla. Las dos principales preocupaciones eran, primero, que el público se mostrara tan impactado por las instantáneas que se negaran a mirarlas y, segundo, que desconfiaran de su autenticidad y las tomaran simplemente por propaganda. De ahí que los materiales que se publicaron en la prensa en estos primeros momentos no fueran ni mucho menos aquellos con las imágenes más crudas¹⁵ y que incluso algunos periódicos manifestaran públicamente su intención de no divulgarlos debido a su “naturaleza repulsiva”¹⁶. De hecho, como bien señala Barbie Zelizer, las precauciones a la hora de publicar estas imágenes, explicitadas continuamente en la propia prensa, provocaron que el público recibiera el mensaje de que las fotografías de las verdaderas atrocidades no eran aquellas que aparecían en los periódicos, sino las que *no aparecían*¹⁷. El temprano y contundente impacto que tuvieron estas imágenes sobre la población civil fue también sistemáticamente recogido por los medios de comunicación¹⁸. En fin, la difusión de estas fotografías se ha extendido y complicado mucho desde el año 1945 hasta nuestros días, llegando a ocupar un papel primordial en la memoria visual del holocausto¹⁹.

the Civil Liberties (NCCL) contra esta normativa y contra el bloqueo de estas dos publicaciones, unido ello al completo apoyo otorgado por el Partido Comunista a la guerra después de la incorporación de la URSS al bando aliado en 1941, contribuyeron decisivamente a la decisión gubernamental de agosto de 1942 de levantar el bloqueo. Después de esto, aunque la presión del gobierno británico sobre la prensa siguió siendo relevante, disminuyó de forma considerable y aunque la normativa de 1940 siguió vigente, no se emprendió ninguna otra acción similar a aquellas promovidas contra *The Week* y el *Daily Worker* (GOLDMAN, A.L.: “Press Freedom in Britain during World War Two”, *Journalism History* Vol. 22, no 4 (Invierno de 1997), pp. 146-155).

¹⁵ Algunas de las imágenes más terribles y hoy por hoy más conocidas de Belsen, como la de la excavadora empujando cadáveres hacia una fosa común, sólo fueron divulgadas varios años, o incluso varias décadas, después de la liberación (HAGGITH, T.: “The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen...”, pp. 91-92).

¹⁶ Véase el *Daily Telegraph* de 2-IV-1945. En cambio, según Antero Holmila, muchos lectores de algunos periódicos en los que sí se publicó el material de las atrocidades consideraron “una obligación pública observar las fotografías y recordar. De la misma forma, muchos se mostraron agradecidos a los periódicos por publicar tan desagradable material. En la sección de cartas al editor, un lector de *The Times* agradecía al diario haber publicado las desagradables imágenes de las atrocidades, puesto que ello ayudaba a los británicos a comprender realmente la crueldad de los campos nazis” (HOLMILA, A.: *Reporting the Holocaust in the British, Swedish and Finnish Press, 1945-50*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 27).

¹⁷ ZELIZER, B.: *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 94-97.

¹⁸ Véanse por ejemplo el artículo titulado “British Anger Deep at Atrocity Proof”, publicado en *The New York Times* el 20-IV-1945.

¹⁹ CAVEN, H.: “Horror in Our Time: Images of the Concentration Camps in the British Media, 1945”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol. 21, no 3 (2001), pp. 205-253.

El desnudo en las fotografías de Bergen-Belsen

La centralidad del desnudo en las fotografías de liberación de Bergen-Belsen fue en cierta manera un síntoma de aquella desnudez que era propia de la naturaleza del superviviente, pero también ciertamente una estrategia narrativa adoptada por los fotógrafos. Que los cuerpos desnudos, tanto de los supervivientes como de los cadáveres, formaban parte del paisaje de Bergen-Belsen parece una evidencia incontestable. No obstante, los cuerpos desnudos también forman parte no sólo del mundo “normal”, de aquel que crece al otro lado de las alambradas, sino particularmente de las sociedades en guerra. Sin embargo no en todos los casos se opta por representarlos; lo que hay que tener en cuenta es que cuando se escoge hacerlo, se está eligiendo una estrategia narrativa muy concreta, mediada por ciertos significados culturales que enraízan con nuestro imaginario colectivo, despertando algunas reacciones importantes. De hecho, las fotografías de cuerpos desnudos conectan a la altura de 1945 con toda una tradición de representación de atrocidades. En efecto, no es la primera vez que en un contexto similar se opta por el desnudo parcial o completo como la forma de representación más adecuada. El antecedente más famoso quizás lo encontremos en las fotografías de los soldados unionistas detenidos en la prisión de Andersonville durante la guerra de Secesión (1861-1865), quienes aparecen desnudos ante la cámara, luciendo únicamente un pequeño trapo que cubre sus genitales. Algunas de las fotografías más conocidas de los campos de concentración administrados por los británicos durante la Segunda Guerra Bóer (1899-1902) se sirvieron también del desnudo para retratar las terribles condiciones a las que estuvieron sometidos las mujeres y los niños allí confinados. Estas referencias anteriores revelan por tanto una cierta predilección hacia la iconografía del desnudo a la hora de dar cuenta de la abyección de los cuerpos torturados por el hambre y la enfermedad en ambientes carcelarios o concentracionarios. De alguna forma, en estas imágenes el desnudo sirve para sancionar el *pathos* del sufrimiento y del horror. Y eso es algo que los fotógrafos saben y que, implícita o explícitamente, juegan a explotar.

No obstante, que el desnudo en las fotografías de Belsen haya que entenderlo como una estrategia narrativa no implica que dicha estrategia fuera coherente o que estuviera planificada. La serie de fotografías tomadas por la AFPU en el interior de Bergen-Belsen, evidencia fuertes contradicciones a la hora de decidirse a retratar el cuerpo desnudo, sobre todo el cuerpo femenino. En cierta manera, esta serie transmite la inexistencia de un consenso sobre lo que se debía hacer a la hora de captar los cuerpos desprovistos de ropa, especialmente los de las mujeres, tan abundantes en el campo de concentración. Así por ejemplo, sorprende ver una fotografía como la BU 4237, en la que da la impresión de que el fotógrafo se ha colado en el interior de las duchas (cuyo perímetro había sido acotado mediante la colocación de una serie de mamparas), para dar cuenta “del primer baño de

estas mujeres en tres años”, tal y como indica la leyenda. A diferencia de otras representaciones del desnudo en Belsen, como la que aparece en la BU 3726, en la que la mujer retratada mira directamente a la cámara, interpelando al fotógrafo con su mirada, en la fotografía de las duchas tenemos a un fotógrafo que mira sin ser visto. Ninguna de las mujeres que aparecen aquí le devuelve la mirada, como si no se hubieran percatado de que estuviera allí. La referencia al fotógrafo, a la autoría, desaparece en esta representación, enfatizándose así la sensación de “toma robada” de la imagen. Lo mismo ocurre en la fotografía BU 5460, en la que se retrata la antesala de los baños y aparecen un grupo de mujeres desvistándose, preparándose para entrar en las duchas, y que son representadas a cierta distancia, por un fotógrafo voyeurista que parece mirar sin ser visto.

¿Es legítima la imagen BU 4237 o la BU 5460, en la que se da la impresión de que el fotógrafo se ha escurrido en el interior de un ambiente tradicionalmente íntimo, para dar cuenta de una escena que, más allá de ciertas fantasías artísticas o de ciertas aficiones voyeuristas, no estaría destinada a trascender públicamente si se produjera al otro lado de las alambradas? ¿Cómo se conjuga esto con la preocupación insistente que manifiestan los espectadores hacia la falta de recato que caracteriza la conducta de las supervivientes?²⁰. Esta imagen contrasta además con la secuencia conformada por las fotografías BU 4026 y BU 4027, en las que se observa el cadáver de una mujer joven (una niña, según especifica la leyenda). En la primera toma, realizada desde cierta distancia, observamos a un grupo de mujeres alrededor del cadáver, que yace completamente expuesto sobre una manta, aunque la composición impide que podamos apreciar claramente las formas de su cuerpo. Para la segunda fotografía, en cambio, el fotógrafo se aproxima al cadáver y realiza un plano cenital del mismo. La cercanía con el cuerpo desnudo hubiera permitido que quedaran evidenciadas las formas anatómicas del cadáver de no ser porque, entre la primera y la segunda toma, alguien intervino en la escena para cubrir ligeramente aquel cuerpo con la manta sobre la que yacía, lo que denota un cierto pudor ante esta desnudez²¹.

²⁰ Destacan en este sentido las referencias al pudor realizadas por los doctores Midgley (MIDGLEY, A. N.: 18 de abril de 1945, en *Private Papers of A.N. Midgley, Documents 4052, Ref. 84/50/1*, pp. 5-6, IWM), Horsley (HORSLEY, P. J.: “The Belsen Camps”, segunda parte del álbum de recuerdos del Dr. Horsey, 1945, en *Private Papers of Dr. P. J. Horsey, Documents 1345, Ref. Con Shelf, p. 8, IWM*) o Forsdick (FORSDICK, D. H., “Belsen”, 1945, en *Private Papers of Dr. Dennis H. Forsdick, Documents 1344, Ref. 91/6/1, p. 3, IWM*).

²¹ Esta fotografía ha sido analizada por Barbie Zelizer que, no obstante, me parece que se ha equivocado a la hora de insertarla en el contexto adecuado. En los pie de foto enviados por la AFPU que acompañan a las imágenes de Belsen, la fotografía BU 4027, en la que se recoge el primer plano del cadáver, comparte leyenda con la fotografía BU 4028. Los fotógrafos de la AFPU a veces recurrían a esta estrategia para explicar secuencias de fotos sobre un mismo asunto. Sin embargo, en este caso se trata de una simple errata. En la fotografía BU 4028 aparecen los cadáveres de dos niños abrazados, a los pies de un cuerpo del que no se aprecia nada más y en la leyenda dice “Una madre y dos niños entre los muertos”. La confusión

Que la desnudez es una estrategia narrativa que responde a unos fines concretos para los fotógrafos de Belsen salta a la vista al analizar una de las series fotográficas más famosas del campo: la serie de fotografías de Margit Schwartz (BU 6369 – BU 6371). En esta secuencia resulta evidente que la desnudez es cualquier cosa menos algo casual. La secuencia fotográfica mediante la cual el sargento Hewitt presenta a esta superviviente comienza con una toma en la que Schwartz aparece tumbada en la cama vestida con un camisón o camisa (BU 6369). En la leyenda que acompaña a estas fotografías puede leerse:

“Este desgraciado y ulceroso cuerpo y esta mente trastornada es todo lo que queda de Margit Schwartz de 31 años, nacida en Budapest de padres judíos. Que ella siga viva es tan increíble como desafortunado. Está casi completamente acabada y una de las pocas cosas que hace reaccionar a su mente es la fotografía de sí misma, que es obviamente su más querida posesión. Cuando pusimos una cámara delante de ella hizo la cosa más increíble. Aunque no había sido capaz de moverse y tenía que ser alimentada e incluso volteada en la cama por la enfermera, Margit Schwartz no sólo salió trepando de la cama sin ayuda, sino que además consiguió permanecer de pie en una posición similar a aquella con la que aparecía anteriormente en la fotografía antigua, mientras que el compungido fotógrafo realizaba dos tomas”.

Esta descripción evoca una sucesión de acontecimientos a lo largo de los cuales Schwartz, pese a encontrarse en un estado lamentable y sin apenas fuerzas, habría conseguido salir de la cama por su propio pie y se habría colocado de pie delante del fotógrafo, realizando un esfuerzo colosal. Pareciera casi como si se quisiera dar a entender que este gesto estaba condenado a ser su penúltimo movimiento antes de morir. Sin embargo, lo que no cuenta esta historia es que, en algún momento durante todo este proceso, Margit Schwartz también se desvistió. ¿Cómo sucedió esto? ¿Fue ella también la que tomó la iniciativa? ¿O se desnudó a petición del fotógrafo? Y lo más importante de todo, ¿por qué en una explicación tan detallada como ésta, en contraste con las que acompañan normalmente al resto de las imágenes que suelen ser bastante crípticas, el fotógrafo opta por ocultarnos una información que sin duda contribuiría a reforzar el sentido de la proeza que se está intentando transmitir? Lógicamente no tengo una respuesta para ninguna de estas preguntas. No obstante, estas cuestiones son indicativas de una cosa: la desnudez de Margit Schwartz es fundamental para que esta composición adquiera pleno sentido. El hecho de que de pronto *aparezca desnuda*, es decir, que no se explicita el momento en el que se ha desprendido de la ropa (a pesar de que este

de Zelizer es comprensible: de acuerdo con esta leyenda, ella entendió que la figura de la primera imagen correspondía a la madre y la de la segunda a los niños. Sin embargo, ello es indicio de que no había revisado la serie completa, puesto que en la fotografía que precede a estas dos, en la que aparece el grupo de mujeres alrededor de un cadáver que es sin lugar a dudas el mismo que el de la foto 4027, no hay ni rastro de esos dos niños, que claramente pertenecen a un contexto completamente distinto (ZELIZER, B.: “Gender and Atrocity”, pp. 257-258 y ZELIZER, B.: *Remembering to Forget*, pp. 115-117).

desvestirse forme parte incuestionable de toda esta secuencia), que se intente no dar importancia a este hecho, que se haya optado por obviarlo, significa por el contrario que tiene mucha trascendencia. Esta ocultación hace que asumamos la desnudez de Schwartz con ingenuidad, que no la aprehendamos como una acción con significado propio, como si éste fuera el estado natural de la retratada, como si fuera la mejor forma de expresar su auténtica naturaleza (aquella que no se pone en cuestión, que no es necesario detallar, que se encuentra en ella *naturalizada*). No en vano, si como afirma Lynda Nead el desnudo femenino en la historia del arte ha pretendido “contener y regular el cuerpo sexual femenino”, circundarlo, cerrar sus orificios y evitar que “la materia marginal vulnere las fronteras que dividen el adentro del cuerpo del afuera”²², es lógico que cuando se pretende dar cuenta de un estado de abyección, se vuelva otra vez al cuerpo desnudo, pero en este caso, al cuerpo vuelto del revés, al cuerpo que contradice todos los presupuestos estéticos transmitidos históricamente a través de las idealizaciones artísticas.

La pérdida de referencialidad sexual del cuerpo desnudo fotografiado: el desnudo de Margit Schwartz

La representación normativa del cuerpo humano desnudo requiere siempre de la marca de género para tornarse inteligible. Las imágenes de un cuerpo sin sexo no encajan bien en el imaginario visual normalizado, de manera que el sexo de la figura representada suele constituir una referencia insoslayable. Pareciera como si la sociedad no estuviera preparada para procesar algo así de manera adecuada, como si una figura sin sexo resultara inconcebible. Al igual que ocurre con el lenguaje verbal, que para articularse requiere constantemente expresar una diferenciación de género, el lenguaje figurativo ha mostrado esta misma necesidad. Tanto es así, que incluso ahí donde se ha querido presentar el cuerpo dañado, el cuerpo afectado, el cuerpo violentado, la herida nunca se utiliza para poner en tela de juicio la sexualidad: no la compromete, sino que se superpone a ella. La herida, por tanto, no es *herida de género*. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con el cuerpo que representa Botticelli en la Historia de *Nastagio degli Onesti*²³ o con el cuerpo de la *Venus en el espejo* de Velázquez en el simbólico momento en el que es apuñalada por la sufragista Mary Richardson en 1914²⁴. En ningún de estos casos la herida sirve para subvertir el género: se trata en ambas circunstancias del cuerpo *femenino* dañado.

El lenguaje de la representación visual exige por tanto que el género quede notoriamente explicitado. ¿Qué pasa entonces con imágenes como la de Margit Schwartz en las que el sexo se torna ambiguo, abyecto, oscuro? Lo que hacen

²² NEAD, L.: *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 19.

²³ DIDI-HUBERMAN, G.: *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*, Madrid, Losada, 2005, pp. 79-102.

²⁴ NEAD, L.: *El desnudo femenino*, pp. 61-79.

estas representaciones es poner en evidencia la falacia que se esconde detrás de ese ejercicio epistemológico que pretende naturalizar el género y que se ha servido de las representaciones del cuerpo y, particularmente, del cuerpo femenino desnudo, para consolidarse, para sancionar un modelo concreto de feminidad. En su análisis sobre la materialidad de los cuerpos, dice Judith Butler que la “materialidad” es el efecto formativo o constitutivo del poder, es decir, que el poder se formula de manera exitosa allí donde es capaz de dar forma a un *objeto*, construir un campo de inteligibilidad, “como una ontología que se da por descontada”, que no se cuestiona, que se estima que nos viene dada sin que exista mediación por parte de los sujetos. En otras palabras, la “materialidad” no es ni más ni menos que la materialización del poder, pero producida de tal manera que los efectos materiales de dicha materialización se tengan por hechos primarios, naturales, indiscutibles, más allá de la historia y más allá del lenguaje. Al aceptarse este efecto material como un punto de partida epistemológico, es decir, como lo que nos viene dado, como el lugar en el que se origina cualquier argumentación posterior, como lo indiscutible, lo natural, lo primario, etcétera, lo que se está haciendo es enterrar y enmascarar las relaciones de poder históricas que constituyen esta materialidad²⁵. Pues bien, la materialización del sexo en las representaciones de los cuerpos humanos desnudos ha generado una serie de efectos tangibles al contribuir a establecer aquellos referentes incuestionables que sirven para organizar la sexuación de los seres humanos *reales*. Las marcas de identificación sexual son el fruto principal de esta materialización y lo que tienden a ocultar es el poder heteronormativo que las instituye *performativamente*, es decir, mediante un doble juego que combina la reiteración forzada de las normas con su dislocación y contestación sistemáticas.

Por expresarlo de una forma sencilla: si es en el cuerpo humano donde se origina el sexo, donde el sexo se genera de manera natural y primaria, pero somos incapaces de distinguir la naturaleza sexual de Margit Schwartz al observar su cuerpo desnudo, de manera que su figura en cierta forma está construida en *disonancia con la norma*, como una contestación irreverente a la normalidad, ¿no podría eso ser un indicio de que el cuerpo en realidad no posee un sexo de manera innata y que es más bien un lugar de inscripción histórica, cultural y social de esa norma sexual? Opino que sí. No obstante, cabría señalar como objeción que nosotros no estamos observando en realidad el cuerpo desnudo de Margit Schwartz sino una representación fotográfica de dicho cuerpo, una representación sujeta a sus propias convenciones formales y que inscribe el cuerpo desnudo de Margit Schwartz en un doble marco: el propio de la representación fotográfica y el que queda instituido por el poder heteronormativo. Sin embargo, aunque es necesario dilucidar en qué manera específica el marco fotográfico contribuye

²⁵ BUTLER, J.: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires (etc.), Paidós, 2005, p. 64.

a instaurar en este caso concreto el carácter ininteligible que ofrece el cuerpo de Margit Schwartz, cabría apuntar que en realidad cualquier abordaje del cuerpo se realiza mediante una representación (artística, periodística, médica, anatómica o de cualquier otra índole) en la que se insertan un sin número de demarcaciones que actúan de forma cruzada y que condicionan nuestra comprensión del objeto, esto es, el campo de inteligibilidad en el que éste queda inscrito. Es decir, en ningún momento podemos observar directamente el cuerpo desnudo, pues nuestra mirada se encuentra siempre mediada y se articula en cada momento en un sentido referencial, esto es, se materializa *en referencia* al contexto sociocultural, lingüístico y sexual en el que se produce. Por eso, el hecho de que entre el cuerpo desnudo de Margit Schwartz y nosotros medie una representación fotográfica no implica que esta ambigüedad se haya generado concretamente en el lugar que ocupa la fotografía: lo que implica es, ni más ni menos, que esta ambigüedad sexual se expresa aquí *también a través del lenguaje fotográfico*. Por consiguiente, no se trataría tanto de recordar, como hace Henri Zerner en el capítulo “La mirada de los artistas” que escribe para el segundo volumen de *La historia del cuerpo de Alain Corbin* “que un cuerpo representado no es nunca un cuerpo real”²⁶, sino más bien de destacar que, de alguna manera, *un cuerpo real es siempre un cuerpo representado*.

La observación de la fotografía de Margit Schwartz nos desconcierta no tanto porque no consigamos distinguir a la retratada como un ser humano (resulta evidente que es un ser humano), sino particularmente porque no conseguimos aprehenderla como mujer, esto es, como ser humano sexuado. La imagen de un cuerpo humano sin sexo sitúa esta fotografía en los márgenes de la representación figurativa y, al negar uno de los horizontes básicos de inteligibilidad de la imagen (el sexo), convierte a este retrato en algo que se desliza hacia lo inconcebible. El hecho de que Schwartz sea retratada desnuda, esto es, con buena parte de su anatomía visible, un hecho que no es casual, sirve para terminar de persuadirnos de esa naturaleza abyecta de la imagen. Aunque en definitiva, lo que esta imagen pone en evidencia es que el cuerpo anatómico no puede ser considerado como el espacio natural en el que aparece el sexo de forma innata, sino como uno de los lugares en el que el sexo queda inscrito culturalmente (del mismo modo que queda inscrito en los ropajes, las joyas, los hogares o los espacios públicos).

¿Qué es lo que realmente está mostrando esta imagen? No creo que arriesgue demasiado si digo que se trata de una fotografía de las “ruinas”, de los “restos”, de lo poco y de lo frágil que ha quedado en pie tras la vorágine del nazismo. Todo lo que queda de Margit Schwartz, efectivamente no es mucho: ese cuerpo andrógino destrozado, desnudo, que ya no tiene nada que lo identifique, ni siquiera un

²⁶ ZERNER, H. (ed.): “La mirada de los artistas”, en *Historia del cuerpo (II). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Santillana Ediciones, 2005, p. 94.

género, y esa fotografía que conserva, “su más querida posesión”. Pero, entonces, ¿qué es esto si no es el cuerpo de una mujer?

Me gustaría aventurar una respuesta a esta pregunta: Margit Schwartz es ante todo un fantasma. Y, como muchos fantasmas, no tiene sexo. Podría decirse que el cuerpo de Margit Schwartz, como la mayoría de los cuerpos enfermos de Belsen, es un *cuerpo fantasma*. Pero en el caso de Schwartz, además, su devenir-fantasma queda marcado por dos procesos. El primero de ellos lo constituiría la violencia ejercida por el nazismo contra el cuerpo concreto de esta víctima a lo largo de todo su paso por el sistema concentracionario, violencia que consigue convertirla en un auténtico “espectro de lo que era”. Y para certificar este devenir-fantasma, Margit Schwartz (y esto es lo que realmente la diferencia de todas las demás víctimas y seguramente el motivo por el cual esta mujer en particular llamó la atención del fotógrafo) tiene en su poder una fotografía antigua: “su más querida posesión”, “lo único que le hace reaccionar”, como subraya la leyenda. Esta fotografía actúa como marco de referencia para entender el sufrimiento de la víctima. En cierta forma, constituye *el referente, el objeto real* del que da cuenta esta nueva imagen capturada de Margit Schwartz. Esa era Margit Schwartz. Lo que vemos en la fotografía de Belsen, *es otra cosa*. Son sus restos, sus ruinas, su desnudez, lo poco que queda de ella.

Pero además el devenir-fantasma de Margit Schwartz viene marcado por un segundo proceso que afecta propiamente a todos los cuerpos fotografiados, como bien señala Philippe Dubois²⁷, y que en este caso además queda explicitado mediante aquel comentario que visibiliza la acción del fotógrafo, normalmente silenciada (“mientras el compungido fotógrafo realizaba dos tomas”). En consecuencia, el devenir-fantasma de Schwartz es doble y su espectro fantasmagórico presenta también dos referentes distintos: el primero es la antigua fotografía anterior a su detención (que en tanto que cuerpo fotografiado, también es el fantasma de otra Margit que se tiene por más “auténtica”), y el segundo es el cuerpo torturado de Margit Schwartz en Belsen que, tal y como parece sugerir el fotógrafo en su explicación, se yergue por última vez antes de abrazar a la muerte, gesto que sin duda agudiza en sí mismo su carácter fantasmal.

Tenemos por tanto que la función mimética de esta fotografía se ha visto duplicada también debido a esa mueca casi paródica que queda enfatizada en la descripción que acompaña a la imagen cuando se dice “Margit Schwartz no sólo salió

²⁷ DUBOIS, P.: *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona (etc.), Paidós, 1999, p. 208. También Roland Barthes alude implícitamente a este carácter fantasmal de la fotografía, cuando asegura que ésta sirve para certificar no lo que *ya no es*, sino *lo que ha sido*. No es que sea una “copia de lo real”, sino “una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte”. En definitiva, como dice Barthes, “todos esos fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte” (BARTHES, R.: *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 98, 100 y 104).

trepando de la cama sin ayuda, sino que además consiguió permanecer de pie *en una posición similar a aquella con la que aparecía anteriormente en la fotografía antigua*". Este eterno retorno a lo real doblemente sellado en esta secuencia fotográfica y rematado con la aparición de esta "fotografía dentro de una fotografía", convierte al cuerpo de Margit Schwartz retratado por el sargento Hewitt nada más y nada menos, que en *el fantasma de un fantasma*, en los restos de los restos. Esta imagen es desnudez en estado puro: aquí más que en ningún otro sitio, esta fotografía se confirmaría como la "aparición de una ausencia"²⁸. Ausencia porque para cuando miramos, ya no queda nada de lo representado, de ese cuerpo que no podrá aguantar demasiado tiempo erguido, ni demasiado tiempo vivo. Ausencia porque ese cuerpo nos remite a su vez a otro cuerpo del que tampoco queda ya absolutamente nada: ni sus carnes prietas, ni sus curvas, ni su sexo. Todo se perdió en la distancia que separa aquélla imagen de ésta. Y la ausencia más terrible de todas: la del vacío que dejan aquellos otros dos cuerpos de la fotografía antigua que ya no pueden ser mimetizados ni parodiados de ninguna forma.

Margit Schwartz es por lo tanto un fantasma: un fantasma sin sexo. Pero este devenir-fantasma, este llegar a ser un espectro asexual, viene precedido del recuerdo de un cuerpo que no sólo tenía género, sino que se definía de acuerdo con él: el cuerpo de una mujer. De ese cuerpo de mujer ya no queda nada: es ausencia en estado puro. Pero el hecho de que sepamos que allí hubo una mujer, o mejor dicho, que *hubo un cuerpo de mujer*, y que tengamos una fotografía antigua que nos lo recuerda, indica algo más que la presencia de un ser fantasmal. Apunta directamente al sentido de la pérdida, al movimiento, a la transformación, a la distancia que instaura esta metamorfosis. Sugiere que en realidad no es que el fantasma no tenga sexo, sino que su devenir-fantasma está marcado por el signo de la desexualización, esto es, por el daño, por la herida, por la destrucción. A diferencia de la *Venus rajada* de la que nos habla Didi-Huberman o de la *Venus dañada* a la que se refiere Lynda Nead, la herida aquí sí es *herida de género*. Y es esta *herida de género* la que, en primera instancia, contamina a todo el cuerpo y lo deshumaniza, volviéndolo fantasmal. La *degeneración* del cuerpo adquiere así un sentido renovado en la medida en que no puede concebirse sin una *de-generación*, esto es, sin una destrucción previa de la identidad de género que lo enmarca (y que en este caso, queda doblemente enmarcado a través de la imagen antigua de Margit Schwartz).

La imagen de Margit Schwartz da cuenta de la desaparición en el interior de los campos de concentración del dispositivo de sexualidad moderno, expresión utilizada por Foucault para referirse al constructo sociocultural e histórico que nos determina e instituye como seres sexuados. La destrucción de este disposi-

²⁸ DUBOIS, P.: *El acto fotográfico*, p. 225.

tivo es intrínseca al propio proceso de deshumanización de los supervivientes, tantas veces estudiado. Pues bien, lo que he querido demostrar en las páginas precedentes es que una de las estrategias narrativas que los fotógrafos del campo de Bergen-Belsen encontraron más conveniente para esos “cuerpos degenerados” fue la representación del desnudo. Y ello a pesar de que en muchas ocasiones se sirvieron de dicha estrategia de forma inconexa e incoherente. El cuerpo desnudo, el cuerpo desprovisto de todo signo identitario, no fue sólo consustancial a la naturaleza del deportado, sino que fue también entendido como símbolo que funcionaba referencialmente de una forma óptima a la hora de representar esa degeneración. Lo que ocurre con el desnudo es que pone en evidencia el grado de ensañamiento de la violencia nazi, pues borra las marcas de género, las marcas de lo humano, incluso de aquel lugar material que es el productor natural tanto del sexo como de lo humano: el cuerpo biológico.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G.: *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- BARDGETT, S. y CESARANI, D. (eds.): *Belsen 1945: New Historical Perspectives*, Edgware, Vallentine Mitchell, 2006.
- BARTHES, R.: *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2010.
- BECKER, A.: “Exterminios. El cuerpo y los campos de concentración”, en J. J. Courtine, *Historia del cuerpo (III). Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Santillana Ediciones, 2006, pp. 313-30.
- BOURKE, J.: *Los violadores: historia del estupro de 1860 a nuestros días*, traducido por Enrique Herrando Pérez. Barcelona, Crítica, 2009.
- BUTLER, J.: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires (etc.), Paidós, 2005.
- . *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001.
- . *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2010.
- CAVEN, H.: “Horror in Our Time: Images of the Concentration Camps in the British Media, 1945”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21, n° 3 (2001), pp. 205-53.
- CHAMBERLIN, B. y FELDMAN, M. (eds.): *The Liberation of the Nazi Concentration Camps 1945: Eyewitness Accounts of the Liberators*, Washington, D.C., United States Holocaust Memorial Council, 1987.
- CLARK, K.: *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- . *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*, Madrid, Losada, 2005.
- DUBOIS, P.: *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona [etc.], Paidós, 1999.
- ELIACH, Y. y GUREWITSCH, B. (eds.): *The Liberators: Eyewitness Accounts of the Liberations of Concentration Camps*, Brooklyn, Center for Holocaust Studies, Documentation and Research, 1981.
- FANGRAD, A.: *Wartime Rape and Sexual Violence: An Examination of the Perpetrators, Motivations, and Functions of Sexual Violence Against Jewish Women during the Holocaust*, Bloomington, Author House, 2013.

- FEINSTEIN, M. M.: *Holocaust Survivors in Postwar Germany, 1945-1957*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2010.
- GLASTONE, K.: "The AFPU: the Origins of British Army Combat Filming during the Second World War", *Film History* 14, nº 3/4 (2002), pp. 316-31.
- GOLDMAN, A. L.: "Press Freedom in Britain during World War Two", *Journalism History* 22, nº 4 (Invierno de de 1997), pp. 146-55.
- GRANT, I.: *Cameramen at War*, Cambridge, Stephens, 1980.
- GROSSMAN, A.: *Jews, Germans, and Allies: Close Encounters in Occupied Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- HAGGITH, T.: "The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen and Its Impact on the Understanding of the Holocaust", en S. Bardgett y Cesarani, D.: *Belsen 1945: New Historical Perspectives*, Edgware, Vallentine Mitchell, 2006, pp. 89-122.
- HEDGEPEETH, S. M. y SAIDEL, R. G. (eds.): *Sexual Violence Against Jewish Women During the Holocaust*, Hanover y Londres, University Press of New England, 2010.
- HOLMILA, A.: *Reporting the Holocaust in the British, Swedish and Finnish Press, 1945-50*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011.
- LEWINSKI, J.: *The Naked and the Nude: a History of Nude Photography*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- MARTOS, P.: *Sobrevivir sin género en la zona gris. La deshumanización en los campos de concentración nazi en perspectiva feminista*, tesis inédita dirigida por Elena Hernández Sandoica y Reyes Mate Rupérez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2015.
- MCGLADE, F.: *The History of the British Army Film & Photographic Unit in the Second World War*, Solihull, Helion & Company, 2010.
- NEAD, L.: *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.
- REILLY, J.: *Belsen: The Liberation of a Concentration Camp*, Londres, Routledge, 1998.
- REILLY, J., CESARANI, D., KUSHNER, T. y RICHMOND, C. (eds.): *Belsen in History and Memory*, Londres, Frank Cass, 1997.
- SHEPHARD, B.: *After Daybreak: The Liberation of Belsen, 1945*, Londres, Jonathan Cape, 2005.

- SONTAG, S.: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2003.
- . *Sobre la fotografía*, traducido por Carlos Gardini. 3a ed. Barcelona, Debolsillo, 2010.
- STRUK, J.: *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*, Londres y Nueva York, I.B. Tauris, 2004.
- SWIEBOCKA, T.: *Auschwitz: A History in Photographs*, Bloomington y Varsovia, Indiana University Press y Książka i Wiedza, 1993.
- TAGG, J.: *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres, Macmillan, 1988.
- WEINDLING, P.: ““Belsenitis”: Liberating Belsen, Its Hospitals, UNRRA, and Selection for Re-emigration, 1945–1948”, *Science in Context* 19, nº 3 (2006), pp. 401-18.
- ZELIZER, B.: “Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs”, en B. Zelizer, *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, pp. 247-71.
- . *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- ZERNER, H. (ed.): “La mirada de los artistas”, en A. Corbin (dir.), *Historia del cuerpo (II). De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Santillana Ediciones, 2005, pp. 87-116.

Toda la documentación citada con la abreviatura IWM procede de las colecciones conservadas en el archivo del Imperial War Museum.