

## **Est/éticas: la Shoah y el dilema de la representación del horror: memoria visual, vacío, horror, lo visto, lo mostrado, lo escrito. Las disputas éticas**

Susana Romano Sued \*

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

146 147

### **Resumen**

El extenso debate acerca de las posibilidades y límites de la representación resultante del acontecimiento *Shoah*/Holocausto, se revitaliza hoy en el contexto de las políticas de Derechos Humanos y de los Juicios a los responsables de los crímenes genocidas en Argentina. El artículo enfoca los alcances y límites de la representación histórica que pueda dar cuenta apropiadamente de acontecimientos como el Holocausto. Más allá de los límites de la imaginación y la experiencia humanas, algunos teóricos e historiadores han intentado favorecer la inmediatez de la vivencia experimentada que debería haber sido transmitida de forma directa por el testigo. La disputa acerca de la legitimidad y su función para la Historia de las imágenes visuales, de la palabra del testimonio, la lengua poética y de las obras de arte, es protagonizada por prominentes autores.

### **Palabras clave:**

· representación · horror · holocausto · imágenes · testimonio  
· historia

\* Profesora Titular de Estética y Crítica Literaria Moderna, Universidad Nacional de Córdoba; Investigadora Principal de Conicet; Poeta, Narradora, Dramaturga, Psicoanalista, Traductora. Área Principal de Investigación: Teoría Estética, Traducción literaria, Poética. Directora del programa multilateral interdisciplinario «Estéticas», radicado en el Centro de Estudios Avanzados Unidad Ejecutora de Conicet, Universidad Nacional de Córdoba. Ha recibido recientemente el Premio Lucien Freud de Ensayos (mayo de 2007) y el Bernardo Houssay al Investigador Consolidado (noviembre de 2007). Recientes Publicaciones: Consuelo de Lenguaje, Problemáticas de Traducción, El Meridiano (poemario), Procedimiento, Memoria de la Perla y la Ribera.

### Abstract

The extended debate about the possibilities and limits of representation of Horror resulting from the event *Shoah*/ Holocaust is revitalised today in the context of Human Rights Policies and the Trials against those who are responsible of Genocide Crimes in Argentina. The article focusses the scope and limits of historical representation in order to give account of events like the Holocaust. Beyond the limits of human imagination and experience, some theorists and historians have tended to favor the immediacy of lived experience—which apparently should be transmitted by the witness. Visual images, the Word of testimony or the language of Work of Arts, Historiography are discussed by prominent authors, who dispute about their legitimacy and their function for History.

### Key words:

· representation · horror · holocaust · images · testimony · history

Durante el período previo a la finalización de la Segunda Guerra Mundial, precisamente el año 1944, sectores jerárquicos de la Resistencia Polaca recopilaban pruebas del exterminio en los campos (KZ —Konzentrationslager—) Auschwitz–Birkenau. Lograron que un trabajador civil introdujera una cámara fotográfica en el campo y se la hiciera llegar a uno de los miembros del *Sonderkommando* (Comando especial), al griego–judío llamado Alex, quien tomara clandestinamente fotos de los mecanismos del exterminio, de las cuales cuatro se conservaron. En estas cuatro fotografías extraídas del «infierno», se presenta una paradoja: el fotógrafo debió ocultarse para captar estas imágenes en la cámara de gas apenas se hubo retirado a las víctimas. La disputa se suscita en torno a que la huella de Auschwitz no sólo está en la imagen, sino en ese mismo proceso de fotografiar. La muestra de dichas fotos, retocadas y encuadradas, «intervenidas», desencadenó un conjunto airado de críticas y defensas, sobre todo entre Wajcman, negador de toda posibilidad de representación de lo «indecible», y Didi–Huberman, teorizador de la capacidad no–toda del lenguaje para enunciar el horror.

Con Didi–Huberman afirmamos el deber ético del esfuerzo de *imaginar* y de *representar*, en lugar de invocar *lo irrepresentable*, ya *lo inimaginable* de aquello que verdaderamente ocurrió y está en los testimonios visuales, orales, y escritos de los testigos–víctimas. Dichas imágenes requieren el esfuerzo de la contemplación y el triunfo sobre la molición de la negación, derrotando nuestra propia incapacidad y adquiriendo nuestra mirada un saber. Ese acto de imaginar tan duro, la historia, la

humanidad, nosotros, se lo debemos a las víctimas, a la memoria del Holocausto. Para Didi-Huberman estas fotografías representan un síntoma histórico capaz de trastornar y de reconfigurar la relación que el historiador de las imágenes mantiene con su objeto de estudio, lo que Dominic LaCapra denomina «transferencia».

Por su parte, y en oposición a Didi-Huberman, Wajcman, en su obra que instrumenta conceptos psicoanalíticos, *El objeto del siglo*, propone que el siglo XX suscita un rasgo singular, remarcable a la vista de otros siglos: *el miedo al olvido*. Hoy este miedo angustiado de olvido, esta empresa forzada del recuerdo parece próxima al síntoma. El pasaje del siglo XX al XXI está marcado por la invención del *deber de memoria*. Pero lejos de favorecer al recuerdo, se revelaría ser, en definitiva, *un pasaje institucional al olvido*. Para Freud, la memoria era un asunto de sujetos, hoy es un asunto de Estado, pues el Otro toma la memoria a su cargo, es decir que los sujetos mismos resultan aligerados de la carga y de la responsabilidad del olvido. A pesar de todas estas políticas de la memoria algo habría quedado sin registro, sin transmisión, de las catástrofes de guerras y de las masacres del siglo XX. Como si un rasgo particular fuera enlazado a los grandes acontecimientos de este siglo, una especie de impedimento de transmitirlos enteramente: habría en este siglo un déficit estructural de relato y de representación, que ya fuera anticipado por Walter Benjamin en su ensayo «El Narrador».

148 149

De acuerdo con Wajcman, el siglo XX desde el origen estaría signado por un defecto de transmisión, y resulta curioso el hecho de que este siglo, nacido en el ruido y en el furor, y que continúa más que ningún otro en el ruido y en el furor, haya engendrado *el silencio*. La modernidad estaría marcada por una pérdida, por una *falta*, la facultad de contar, de hacer un relato, de intercambiar experiencias, de expresar, de transmitir a través de la palabra. De esta reflexión el autor concluye con un interrogante: ¿sería *el silencio un objeto del siglo*?

### La imagen y la verdad, «correr el velo» (Didi-Huberman)

Ante semejante obturación, ante la negación organizada de la verdad, ante tanto ocultamiento y exterminio de las pruebas del exterminio, esas cuatro fotografías, sostiene Didi-Huberman, aun siendo fragmentarias, y acaso precisamente por eso, tienen el *status* de «instante de verdad» pues nos permiten introducir un punto de orden en el caos. Y estas imágenes fotográficas entran en relación con la cuestión de la verdad, que ha de entenderse como un indicio. Por lo tanto, si por una parte exigimos de ellas «toda la verdad», el resultado es indudablemente deceptivo: las imágenes son fragmentos arrancados en un acto de sustracción y por eso son inexactas, ya que no muestran claramente la escena del infierno. Asimismo podrían otorgársele una importancia secundaria, o bien asignarlas a la dimensión del simulacro, y por lo tanto excluirlas como documento y con ello expulsarlas de la historia. Pero en las imágenes, ese lenguaje de mundo, no existe ninguna «verdad completa», y es así como el historicismo fabrica su inimaginable. La intervención que

llamaríamos *estetizante* en las fotos fue un acto para convertirlas en «presentables»: una de ellas fue completamente modificada: fue reencuadrada, recortada, se retocaron las figuras de los cuerpos; se retocaron pechos, e incluso se *inventó* un rostro. Estas operaciones no hacen más que vaciar de sentido a la imagen, de deformarlas para crear un documento histórico. Pero en esta voluntad de crear evidencias es precisamente como se manipula la historia. La imagen original que no es más que una masa negra, nos proporciona la condición de existencia del acontecimiento, nos permite comprender la urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos del infierno, y esta urgencia forma parte de la historia.

Didi-Huberman sostiene que allí donde todas las categorías de lo cognoscible fracasan y donde las palabras se detienen y enmudecen, puede surgir una imagen. No la *imagen-velo* del fetiche sino la *imagen-jirón* que permite hacer surgir un estallido de realidad. Si se consiente en mirar las cuatro fotografías como *jirones* y no como *velos*, se está en condiciones de percibir en ellas un horror descarnado, que no lleva a las marcas hiperbólicas de lo inimaginable, de lo sublime y lo inhumano, según sostienen muchos teóricos iconoclastas de la Shoah, sino las de la humana banalidad al servicio más radical de los males.

La imagen *total* de la Shoah no existe, no puede existir, pero no porque la Shoah sea inimaginable. Sino más bien porque la imagen se caracteriza, como otros lenguajes sígnicos, por *no ser total*. La decepción de la contemplación sobreviene porque una fotografía sigue siendo una imagen, un trozo de película limitado por su propio material. Pero, si la miramos *pese a todo* sin pereza, con un poco más de atención, luego sus granos se vuelven interesantes; es decir, la fotografía puede cambiar completamente nuestra percepción de lo real, de la historia y de la existencia.

Las SS no sólo planificaron la destrucción de la vida, sino la forma misma de lo humano y su imagen. Las acciones de la resistencia arrancaron imágenes de lo inimaginable, y así al mantenerlas se conservó, se conserva, lo humano. Gracias a esas cuatro imágenes se pudo refutar lo inconmensurable, la desimaginación de la masacre. Sin embargo la función refutativa tiene una dimensión trágica por cuanto las imágenes llegaron demasiado tarde. Existe un inmenso velo tendido sobre la destrucción, un velo arrojado por los nazis; pero todo velo puede y debe ser corrido y dejar entrever aquello que nos trastorna pero que debe ser sustraído a la negación.

### **El velo vela (Wajcman)**

La memoria del siglo XX, sostiene Wajcman, está habitada por imposibles a decir y a representar, todo se clama en nombre de la Memoria, como la consigna de este fin de siglo. Con evidencia, nuestra época tiende a erigirse en el «Tiempo de la Memoria». Quizás el siglo XX inventó el concepto de crimen perfecto, aquel crimen del que nadie sabrá jamás siquiera que tuvo lugar. Un acto en blanco, enteramente sin memoria. Olvido superior y absoluto. Una memoria que no olvida, donde nada sucedió nunca. Habría como una política de forclusión: no crear herida sino agujero,

liso y llanamente, aniquilar a los hombres, y la memoria de los hombres. (Nótese la homología con las políticas genocidas del terrorismo estatal y paraestatal de la Argentina).

Wajcman, en el plano de lo inimaginable y lo irrepresentable, le otorgará un lugar privilegiado al arte, mientras que a la imagen directamente la destierra. El autor plantea que si en este siglo hay algo intransmisible, que se lo nombre muerte, crimen, guerra, sufrimiento, desaparición, horror, goce u otro nombre, ese real imposible constituye el Otro irreductible, exterior absoluto a toda representación. Y es el arte quien tiene el poder de transmitir lo que no puede verse ni decirse.

A través de una obra se puede descubrir algo de nuestro mundo. La fuerza de una obra es su propio poder de interpretación, potencia a interpretar el mundo y a interpretarnos, en la ocasión, a nosotros mismos. Las obras, traídas eventualmente de lejos, no cesan de develarnos nuestro propio presente. El arte además de apuntar a este imposible también es el único a que puede apuntar, puede transmitir algo de un real irrepresentable. Testimoniar sobre lo imposible, mostrarlo que no se puede decir y representar. Es esto lo que asigna un lugar al arte: *una función de transmisión*.

150 151

El crimen de las cámaras de gas trastornó el siglo, y cambió algo en las imágenes, lo que cambió fue el surgimiento, en la mitad de un siglo de imágenes, de un crimen absoluto, absolutamente sin imagen. Es la ausencia de imagen que acabó con las imágenes. Fue un relato con el cual cada imagen debía contar a partir de ese momento. Para Wajcman la imagen es siempre afirmativa, siempre implica por la afirmación de una presencia. Toda imagen es una renegación de la muerte y de la pérdida, no es más que *renegación de ausencia*.

Entonces el arte fuera de lo visual, que hace visible la «realidad auténtica» a diferencia de la imagen, podemos decir que posee principalmente dos funciones: «hacer ver» y «apuntar a lo real» que se condensan en: *un arte que hace ver lo real*. El arte exhibe la mirada como un acto donde, lo quiera o no, el espectador está comprometido. El arte sería lo que podría infundirnos el duro deseo de mirar, invita a *abrir el ojo*. Se ruega mirar la *Ausencia*, frase que debería presidir a puerta de entrada al museo del siglo XX.

Este siglo es un deber de memoria porque estos tiempos se creen justamente los de la memoria, marcados sin embargo en su centro por un agujero en ella. Este siglo de la Memoria absoluta sería asimismo el del Olvido absoluto.

### **Un llamado a la imaginación: la dialéctica de lo que vemos y lo que nos mira**

El llamado a la imaginación de Huberman para Wajcman no sería más que una «llamada de alucinar» o una «máquina de fabricar fantasías». Las cuatro fotografías no serían más que una típica negación fetichista: perversidad fundamental como un pensamiento impregnado de cristianismo. Una elevación de la imagen al grado de reliquia típica de la religión cristiana.<sup>1</sup>

Para Wajcman el pensamiento de Huberman es análogo, que asimila todo, es una idea abyecta que en nombre de la imagen asimila al verdugo y la víctima, al intercambio infinito y recíproco de la posición entre éstos. Pero Huberman aclara que Freud entiende por fetiche a la conjunción de su naturaleza de «sustituto» y

de su naturaleza de pantalla, de «protección», de formar una imagen totalitaria. Contrariamente a lo que afirma Wajcman, la noción de fetiche y la de reliquia no se taparían la una a la otra. Continúa diciendo que la postura fetichista exige que el sujeto se detenga en cierto nivel de su investigación y de su observación, luego la imagen puede ser total: única, satisfactoria y bella. Pero estas imágenes difícilmente podrían ser vistas bajo el ángulo de la tranquilidad, de la satisfacción o la belleza. Lacan insiste en comparar el fetiche con una congelación de la imagen, es decir, con la elección de un único fotograma en una secuencia en la que prevalece el cambio, es decir, la dimensión histórica. Pero la inmovilización que plantea Lacan es la de la fantasía: es ésta la que, a la vez, necrosa hiperboliza la imagen.

Para Huberman desde el momento en que la producción de una imagen constituyó para los fotógrafos clandestinos de Auschwitz–Birkenau una fuerza afirmativa, un acto de *resistencia política*, rechazar hoy en día toda imagen se convierte en la impotencia de la pura ilusión, en un síntoma de *resistencia psíquica* ante lo terrible que nos mira desde esas fotografías. Estas imágenes supervivientes son generalmente mal vistas y mal dichas, mal clasificadas, reproducidas e utilizadas por la historiografía de la Shoah.

Wajcman en defensa de lo «inimaginable» plantea que la creencia de que todo lo visible es virtualmente visible de que podemos y debemos mostrar y verlo todo, es un credo de la época, un credo que responde tanto al fantasma de la ciencia de una realidad enteramente penetrable, como a cierto espíritu del cristianismo y, en vez de repelarse, estos dos polos se unen en el ideal televisual. En este punto se está refiriendo a la serie de televisión *Holocausto*, que representó la espectacularización del genocidio, su transformación en puro lenguaje y en objeto de consumo de masas.

Wajcman quiere oponer a *algunas* imágenes particulares de la Shoah el *todo* indiferenciado de un solo objeto, un objeto verdadero, un objeto real, un único objeto, irreductible y absoluto. La imagen desde su postura no es más que engaño, desconocimiento, sugestión, alienación, mentira. Este crítico pretende anularlas como hechos históricos. En efecto pretende que «no había nada que ver» de la Shoah. Para Huberman había cosas para ver, para entender, sentir, comprender y qué deducir. Lo inimaginable de Auschiwz nos impone, no eliminar, sino más bien *pensar de nuevo la imagen*, y esas cuatro fotografías lo permiten. La imagen para él nunca es *total* y no *es la misma* en todas partes.

Al mirarlas no debemos ni revocarlas como hace Wajcman ni creer que estamos ahí. Imaginación no es identificación y aun menos alucinación. Aproximación no es apropiación. Estas imágenes no serán nunca unas tranquilizadoras *imágenes de uno*, siempre permanecerán como unas *imágenes de Otro*, y por esta razón, desgarradoras: pero su rareza misma pedía que las abordásemos.

### **El film contra la imagen: Lanzmann y Shoah. Alcances y límites de la representación**

La obra *Shoah*, documental de Claude Lanzmann, se propone oponer *al silencio absoluto del horror una palabra absoluta*. Wajcman afirma que *Shoah* había conseguido lo que ninguna imagen puede mostrar, puesto que demuestra que lo que hay es Nada y que lo que muestra es que no hay imagen. Se

imponía legítimamente descartar toda imagen de archivo desde el momento en que Lanzmann hubo constatado que no había imágenes de la realidad específica. Tan legítimo es dar la palabra a los supervivientes del exterminio, como abusivo deducir de ello que las imágenes no nos muestran nada de la verdad y que de todos modos su interrogación cuidadosa se reducirá a un culto de íconos. Lanzmann señala que el hecho de interrogar una imagen de archivo de *Memoirs du camps* equivaldría a una negativa a escuchar la «palabra humana». Para él, el archivo comunica sólo informaciones: es una imagen sin imaginación que no afecta ni la emoción, ni el recuerdo, y eventualmente sólo atesora exactitudes, nunca la verdad.

Para Didi-Huberman el archivo pide ser construido, y destaca que un archivo siempre es «testigo de algo». Para éste no hay que oponer a toda fuerza el archivo y el testimonio, la «imagen sin imaginación» y la «palabra de lo inimaginable», la prueba y la verdad, el documento histórico y el monumento inmemorial. Plantea que no se debe absolutizar el testimonio como una palabra Universal y Absoluta. Las cuatro fotografías para Wajcman le parecen sin imaginación en la medida en que no transmiten, según él, más que una información documental limitada, estéril, sin valor de testimonio, de emoción o de memoria. Imágenes que piden demasiada imaginación, psíquicamente inflada por todos los delirios, porque la imagen sería siempre una «ilusión alienante», la ilusión a partir de una minúscula «muestra» de realizar en la mente todo el crimen de la Shoah.

152 153

Pero para Huberman, si el objeto no está *en* la imagen, el objeto es enfocado *por* la imagen. Una imagen sin imaginación es una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Para saber hay que imaginar: la mesa de trabajo debe ir acompañada de una *mesa de montaje* imaginativa.

Wajcman, al advertir unos restos de vida y de visibilidad, de humanidad, incluso de banalidad en las cuatro imágenes de Auschwitz las declara nulas y sin valor. Él ha buscado la imagen total, única e integral, de la Shoah; no habiendo encontrado más que imágenes no totales, revoca todas las imágenes. Pedía que el arte «mostrase la ausencia» pero las imágenes nunca *lo muestran todo*, saben mostrar la ausencia desde el no todo que constantemente nos proponen. Era por supuesto saludable ante la serie americana *Holocausto*, ante la dramaturgia consensual de Spielberg o ante los tráficos emocionales de Benigni, oponer un contrafuego de rigor histórico. Pero ello nos obliga a decir que *Shoah*, como obra única, ha descalificado todos los intentos anteriores y lo que es peor descalifica a toda «imagen venidera». Lo que Wajcman ignora es que la noción misma de imagen tanto en su historia como en su antropología, se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*. Toda la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por *rebasar visualmente* las oposiciones triviales entre lo *visible* y lo *invisible*.

Para Wajcman la imagen es una «interrupción» visible de las cosas. Tiene tanto miedo de la imagen que confunde parecido e identidad, y también acusa incluso a todo semejante de ser sólo una apariencia. Para él Auschwitz es como Otro absoluto, pero trasladar el «mal radical» hacia el Otro absoluto es una manera de simplificar la vida ética. Sin duda lo inimaginable no nos vuelve presente el mal radical, y no lo domina en absoluto en el plano práctico: por lo menos nos acerca a una posibilidad siempre abierta en la franqueza de un paisaje familiar cualquiera. Estudiar una

imagen de la Shoah no es fingir que se recobra la esperanza ante esta imagen que se aleja. Es persistir en el acercamiento *pese a todo*, pese a la inaccesibilidad del fenómeno. No es consolarse en la abstracción, es querer comprender *pese a todo*, pese a la complejidad del fenómeno.

La tesis de lo inimaginable se ha convertido en un ramo con tres hipérbolos concomitantes. Primera; allí donde se quiere *saber* algo de la Shoah, sería necesario desembarazarse de las imágenes, ya que éstas son sólo una llamada a alucinar, contra la exploración de los archivos. La segunda hipérbole es que donde se quiera convocar una memoria decente de la Shoah, habrá que revocar todas las imágenes. Por último la tercer hipérbole, es que la ética desaparece, allí mismo donde aparece la imagen.

Las cuatro imágenes de Birkenau ofrecen, para Huberman, *la imagen de lo humano pese a todo*, la resistencia por la imagen —un pobre fragmento de película— a la destrucción de lo humano que, sin embargo, ella documenta. La imagen no resucita nada, no consuela de nada. Sólo es «redención» en el segundo en el que ocurre: es una manera de expresar el desgarramiento del velo *pese a todo*, a que todo vuelva a taparse de inmediato con un velo que Benjamin llamará la «desolación del pasado».

Así pues, imaginar *pese a todo*. ¿Por qué *pese a todo*? Esta expresión denota el desgarramiento: el *todo* denota el poder de condiciones históricas contra las que todavía no conseguimos hallar una respuesta; el *pese* resiste a ese poder sólo por el heurístico del singular. Es un «relámpago» que rasga el cielo cuando todo parece perdido, según la conocida metáfora de Benjamin. Y es ésa la situación que ejemplifica el gesto del fotógrafo clandestino de Auschwitz. *Vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada.*

Wajcman se aferra dogmáticamente a la posición de que ninguna imagen puede mostrar la Ausencia, y por lo tanto lo que hace falta son las palabras, puesto que la imagen sólo es velo de lo real y con su efecto hipnótico convierte todo en soportable. Por el contrario, Didi-Huberman, en consonancia con Jacques Rancière, demuestra que no existe lo irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Solamente existen opciones, y «el dogma» de lo irrepresentable mezcla la imposibilidad y la ilegitimidad, hace de toda imagen un objeto interdicto y de erradicación y con ello ampara al negacionismo a lo inhumano. Huberman le restituye a la mirada, al saber del mirar en las imágenes, la captura de aquello y aquellos que han sobrevivido, para que la historia, liberada del puro pasado, nos ayude a *abrir* el presente de los tiempos.

## Notas

<sup>1</sup> «Hay (...) algo, en estas cuatro imágenes, teñido de una ostensión de la mortaja de Auschwitz (...) La verdad revelada por la imagen, certificada en la imagen, porque esas imágenes serían lo que nos queda visiblemente de Auschwitz. (Esta operación obedece) a una especie de manifestación de la fetichización religiosa de la que Freud ha desmontado el mecanismo (...) fetichista, aquel que se empleará para encubrir la ausencia, la carencia, el no poder ver toda clase de cosas que expondrá y adorará como a reliquias del falo ausente» (Wajcman, 2001:81-83).

154 155

## Bibliografía

- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2005). «Tres imposibles» en *Arte y psicoanálisis: el vacío y la representación*. Brujas: Córdoba.

### Romano Sued, Susana

«Est/éticas: la Shoah y el dilema de la representación del horror: memoria visual, vacío, horror, lo visto, lo mostrado, lo escrito. Las disputas éticas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 147-155.