

Imágenes de ningún lugar

Sobre la representación del horror en la Argentina

Luis Ignacio García

Este privilegio que no dura y en el que tenemos,
durante el corto instante del retorno, la facultad
de asistir bruscamente a nuestra propia ausencia.

Marcel Proust

Fotos

En el contexto general del actual auge de los debates sobre la memoria de la última dictadura militar en la Argentina, y más en particular, sobre la resignificación del predio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el campo de concentración más emblemático de aquel horror, ha sido recientemente publicado un extraño libro que se ofrece como aporte a esas discusiones. Se trata de *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*¹, un volumen surgido a partir de una convocatoria del fotógrafo Marcelo Brodsky, que reúne ensayos, reflexiones y comentarios, pero también imágenes de y sobre la ESMA: planos de la construcción, fotos de algunas de sus instalaciones, obras de artistas plásticos que reflexionan sobre la violencia de la época. Pero la sección más escalofriante, desafiante, interpeladora de este libro la componen, sin lugar a dudas, aquellas primeras páginas en las que se reproducen doce imágenes fotográficas de algunos de los detenidos, casi todos aún desaparecidos, tomadas en el centro clandestino, durante la dictadura. A las fotos se las debemos a Víctor Bastera, también detenido y fotógrafo en la ESMA, el último detenido en

¹ Brodsky, M., *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Bs. As., la marca editora, 2005.

salir, que conservó algunos de los negativos al ser liberado, poniendo en juego su propia vida. Imágenes que representan el abismo de la representación, de la representación política y de la simbólica: de la representación como el modo general en que lo moderno se instaura en tanto “época de la imagen del mundo”. Estas líneas surgen del desafío teórico, estético y ético abierto con esas imágenes imposibles, que se instalan como el trasfondo más radical de toda la escena del debate sobre la memoria y sus soportes materiales (narraciones, obras de arte, museos, memoriales, etc.). Pretendemos explorar algunas de las múltiples problemáticas que emergen de la existencia inapelable, pero hondamente ambigua, de estas imágenes del horror.

Museos

Si el modernismo estético trazó la parábola que condujo de la experimentación con los límites de la representación en los diversos lenguajes a su posterior domesticación museística, hoy, y de una manera paradójica y ambigua, en una época de museificación generalizada, parece despertar el gesto inverso: al museo consumado y aparentemente victorioso se le exige dar cuenta de los límites extremos, de la realización misma de aquel vacío o desgarró del lenguaje y de la visión al que el modernismo apuntaba con utopismo vanguardista². La provocativa tesis de que el golpe militar es la consumación de la vanguardia³ puede ser comprendida en este sentido: las tareas que impusieron cada uno de ellos, golpe y vanguardia, apuntaban a la misma *zona gris*: el quiebre de la representación y la búsqueda de formas alternativas de la misma. La denigración pasada y el auge presente del museo dan testimonio de esta parábola. Vanguardia y golpe reclamaron al museo exigencias simétricas: la vanguardia, denigrándolo desde un irrepresentable por la institución que luego supo integrarlo en un escena-

² Sobre el tema, véase Huyssen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE-Goethe Institut, 2002.

³ Cfr. Thayer, W., “El golpe como consumación de la vanguardia”, en *Pensamiento de los Confines*, n° 15, Bs. As., FCE, dic. de 2004.

rio de posvanguardia; el golpe, llevando la institución ya integrada, en su apogeo posvanguardista, hacia un irrepresentable excepcional que la pone permanentemente en cuestión.

En este marco problemático se desarrollan las actuales discusiones sobre los museos o los espacios de la memoria, y en particular sobre la ESMA. Planteado esquemáticamente, los posicionamientos oscilan entre dos extremos: por un lado, aquellos que sostienen que el museo debe sólo mostrar el horror, limitándose a garantizar las condiciones de ostensión del exterminio, no enseñar historia ni pretender comprender la violencia, sino mostrar eso y nada más que eso que tuvo lugar allí; por otro lado, aquellos que proponen transformar la ESMA en una escuela (irónicamente, una nueva escuela) que explique lo ocurrido y que enseñe los valores de los derechos humanos para que aquello no vuelva a suceder. En el primer caso, se destaca el carácter excepcional de la dictadura, su carácter de *acontecimiento*; en el segundo caso, se subraya su carácter *histórico*, situándolo en una pedagogía de la historia como “magistra vitae”. Las críticas esgrimidas usualmente contra la primera alternativa señalan que, en su extremo, involucra una sobrecarga moralizante, el peso paralizante de una mera ostentación que en su imagen plana pareciera pretender una simple repetición del horror. Algo de esto puede verse, por ejemplo, en la propuesta de la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, en la que además de rechazarse el funcionamiento en el predio de cualquier institución estatal o privada, se afirma que “donde hubo muerte, debe señalarse, recordarse, mostrarse, saberse que hubo muerte [...] No debe pretenderse que ahora haya vida”⁴. A la otra posición se le critica que, en su extremo, estaría planeando la construcción de un parque temático historicista en el que una pedagogía bienpensante transformaría el horror en mercancía cultural. Así, por ejemplo, la asociación civil *Buena Memoria*, además de la creación del “Archivo nacional de la Memoria y el Instituto Espacio de la Memoria”, propone, entre otras cosas, “[g]enerar climas a través de la iluminación y la sonorización”⁵, es decir, transformar la ESMA en una suerte de centro cultural.

⁴ En Brodsky, M., *op. cit.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 224.

En el primer tipo de respuestas se subraya lo indecible de lo que ocurrió, su unicidad inconmensurable, su insuprimible rostro de muerte, su penuria representativa. En la segunda orientación se subraya lo decible, comunicable y pedagogizable de esa experiencia, con claro optimismo representativo. Para los primeros, el horror destituye la historia en el abismo insondable de la inhumanidad; para los segundos, la historia no se pone en cuestión en ese episodio inscribible, en cambio, en una pedagogía humanista.

Creemos que las posiciones más interesantes acerca de este problema se plantean por fuera de esta polarización. Una polarización que no logra pensar el legado del exterminio. En el primer caso, por no poderlo inscribir en una historicidad que nos comunique con el horror, por no poder pensar el exterminio como legado. En el segundo por desatender a la insoslayable excepcionalidad de ese acontecimiento, por no poder pensar el legado como exterminio. Cuando nos referimos a un afuera de esta polarización no apuntamos a un eclecticismo siempre oportunista ni a un periodístico término medio. Nos referimos a un otro pensar que se abre bajo la larga sombra de un extraño sintagma: *después de Auschwitz*.

Después de Auschwitz

Nos hallamos ante un problema que es un legado (diríase *el* legado) característico del siglo que nos precede: el de la crisis de la representación y de la paradójica exigencia de representar, sin embargo, eso irrepresentable, de decir lo impronunciable, de imaginar lo inimaginable. La paradoja es patente: ¿cómo pretender otorgar algún sentido a la horrorosa aniquilación de todo sentido? ¿Cómo dar testimonio de una experiencia tan traumática cuyo olvido significaría la imposibilidad de toda cultura, pero cuya representación puede implicar la pretensión infame y fetichista de usurpar un vacío que sólo puede ser testimoniado desde su propio silencio? Un problema que se ha manifestado desde el polémico *dictum* de Adorno según el cual después de Auschwitz es bárbaro escribir poesía. Una sentencia demasiado citada y que, en cuanto citación, en general olvida el contexto

inmediato de su formulación, el cual implica una auto-destitución que pone en duda que se trate efectivamente de un “dictum”, y no más bien del desmoronamiento de toda certeza ética, de todo *dictum*, después de Auschwitz. En efecto, la cita completa dice: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho *corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía*.”⁶ Como se ve, resulta simplista señalar que Paul Celan vino a contradecir con su poesía a Adorno, pues éste apuntaba a la propia crítica cultural y al derrumbe de sus propias condiciones de posibilidad, nada menos que del propio concepto de “cultura”. Un desmoronamiento para cuya superación Adorno “siguió” escribiendo crítica cultural, y Celan su poesía, pero en ambos casos desde el dato irrefutable de un necesariamente nuevo punto de partida. Un nuevo punto de partida que es todo lo que venía a reclamar aquella tan citada frase adorniana.

Años más tarde, Adorno volvió sobre su sentencia no para desdecirse, sino para radicalizarla aún con mayor severidad: “[...] quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema. Pero no es falsa la cuestión menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo, sobre todo de si puede hacerlo quien casualmente escapó y a quien normalmente tendrían que haberlo matado. Su supervivencia ha ya menester de la frialdad, del principio fundamental de la subjetividad burguesa sin el que Auschwitz no habría sido posible.”⁷ Ni la vida, ni la muerte, sino la *supervivencia*, es la condición existencial desde la que piensa Adorno. Como mucho después lo sugirió Giorgio Agamben, el estatuto biopolítico *después de Auschwitz* no es ni el “hacer morir” ni el “hacer vivir”, sino un *hacer sobrevivir*⁸. Ese es el estatuto de la “tierra de nadie” a la que Adorno arrojó el pensamiento. Un otro pensar que se

⁶ Adorno, Th. W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 29 (cursivas mías).

⁷ Adorno, Th. W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2005, p. 332.

⁸ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 162-163.

abre bajo el reiterado sintagma, *después de Auschwitz*, que es en sí mismo la formulación de una paradoja: la temporalización del *después de* polemiza intrínsecamente con la unicidad del nombre propio del horror, *Auschwitz*. Ya no podemos pensar desde la contraposición entre vida y muerte, como si ambos términos no se hubiesen trastocado en una biopolítica de la *sobrevida*. Ya no podemos pensar desde la dicotomía entre el carácter histórico y el shock acontecimental del horror, como si la historia no se hubiese malogrado, como si el horror no tuviese una historia. *Después de Auschwitz* invita a un más allá de la polarización entre la pedagogía y la repetición, mostrando a su vez el sustrato que comparten estas dos posiciones en un pensamiento dicotómico que, por otro parte, no fue ajeno a la propia posibilidad de Auschwitz. Adorno nos invita a decir (de otro modo no habría *después*) la imposibilidad de decir (de otro modo no hablaríamos de *Auschwitz*). Pensar *después de Auschwitz* es esforzarse por llevar a representación lo irrepresentable.

Lo irrepresentable representado

Ahora bien, ¿en qué sentido estas fotos representan un desafío a la propia representación? ¿cuál sería la “imposibilidad” de estas fotos, que estando allí sólo testimonian su inadecuación con toda figuración posible? Veámoslo: (1) el terrorismo de estado no sólo “implicó” la aniquilación física de millares de personas sino que llevó y llevará esa *desmesura de muerte* como su cifra histórica específica. La muerte, lo sabemos, es el límite extremo para la representación: quien vive la muerte no puede hablar de ella, quien aún puede hablar no ha hecho experiencia de ella. Representar ese núcleo aniquilador de la dictadura tropieza con esta primera y ya insalvable imposibilidad. (2) Toda forma de terrorismo de estado pretende además “borrar las huellas” de su destrucción. La aniquilación no está completa si no involucra la aniquilación de la aniquilación misma. El olvido del exterminio es parte del exterminio, como señala Jean-Luc Godard. No fue otra la política de la dictadura que, antes de emprender la retirada realizó una sistemática eliminación de sus archivos. Los riesgos corridos

por Víctor Bastera para sacar los negativos a la luz en el momento de su liberación dan cuenta de una segunda imposibilidad. Si la foto ya arrancaba una imagen imposible a la aniquilación, Bastera arrancaba unos negativos a la aniquilación de la aniquilación: una huella al “borrar las huellas”. (3) Estas fotos dan testimonio de lo imposible de ser testimoniado: el entredos-muertes, ese estado espectral entre una primera muerte humana y una segunda muerte biológica. Entre la aniquilación de la “segunda naturaleza” y la aniquilación de la “primera naturaleza”. Varias de estas fotos fueron claramente sacadas entre la tortura y la definitiva desaparición, esto es, entre la aniquilación de lo humano y la aniquilación del cuerpo físico, dando cuenta de esa brecha inasible entre *bios* y *zoe*, *forma-de-vida* y *nuda vida*, para utilizar los términos de Agamben. Estas fotos pretenden traernos un jirón de esa situación intermedia, de un muerto en vida, o de un viviente ya muerto, de un hombre sobreviviendo a lo inhumano, o de un no-hombre sobreviviendo al hombre. (4) Llegamos a la imposibilidad acaso más radical: estas fotos nos traen imágenes de personas aún desaparecidas, tomadas en el momento mismo de su desaparición. Testimonio incierto de seres cuyo mismísimo estatuto ontológico está puesto en cuestión, cuya vida o muerte, ante la ausencia de sus restos, es absolutamente indecidible. Imágenes que para ser vistas, por tanto, ponen en cuestión las formas dicotómicas de nuestro pensar: representan la presencia de una ausencia, la ausencia de una presencia, remiten a un *entre* que contamina nuestro propio estatuto ético, representacional, y hasta ontológico. Ante estas fotos no podemos desconocer el grito de alguien que indudablemente está allí, tanto como tampoco podríamos desconocer el insondable mutismo de alguien que de ninguna manera está allí.

Estos son los múltiples imposibles de estas fotos, que las constituyen en extrañas y ambiguas realidades cuyo más alto valor quizás sea su osadía para inscribir en la escena representacional jirones de una escena primordial que por definición no puede entrar en escena, en la que se destituye toda representación posible, pero en virtud de la cual puede emerger algo así como un orden representacional, estético y político: la finitud, la muerte (siempre irrepresentable), como escansión primordial, matriz de diferenciación, condición de toda representabilidad.

¿Desde dónde mirar y pensar, entonces, estas fotos? ¿Qué hacer con ellas? Que no sea evidente la respuesta a esta pregunta se pone de manifiesto cuando verificamos que hay siempre presentes dos riesgos simétricos: en un extremo, convertirlas en mercancía, y en el otro, negarlas como tales, y hasta eliminarlas. Y no por extremos son alternativas demasiado extrañas, como ya lo vimos para el análogo caso del debate general sobre la ESMA. De hecho, en cuanto editadas y publicadas, en cuanto inscriptas en el circuito del mercado cultural, estas fotos, al menos en algún sentido, *ya son* mercancía, aunque lo reconozcamos como sólo un estrato de su condición. El otro extremo es el gesto de la simple denegación. Para mostrarlo, baste recordar los juicios de Claude Lanzmann, con todo el peso que han adquirido en el debate sobre la representación de la Shoah, que nos permiten inferir que él nunca hubiese publicado estas fotos, e incluso debemos suponer que más bien las hubiese destruido, si tenemos en cuenta lo que ha dicho de la hipotética posibilidad de un film de las cámaras de gas: “[...] si hubiese encontrado un filme ya existente –un filme secreto, porque estaba estrictamente prohibido cualquier filmación– rodado por un SS que mostrase cómo tres mil judíos, hombres, mujeres, niños, morían juntos, asfixiados en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, si yo hubiera encontrado eso, no solamente no lo hubiese mostrado, sino que lo hubiese destruido. No soy capaz de decir por qué. Es evidente.”⁹

El doble riesgo está presente. De modo que debemos insistir en la pregunta: entre la mercancía y la aniquilación, ¿hay alguna posibilidad de repuesta más adecuada para el problema planteado por estas fotos?

Lo sublime

Una respuesta que consideramos aún adecuada es la que encuentra en el pensamiento sobre lo sublime una estrategia de salida a la dicotomía planteada. Se trata de la respuesta acaso más exigente en cuanto a los atolladeros de la representación de ese horror.

⁹ Lanzmann, C., “Holocauste, la représentation impossible”, *Le monde*, 3 de marzo de 1994, citado en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 145.

Después de un incierto desarrollo en la antigüedad y de su resurgir en el siglo XVII, es Kant quien realiza, sin dudas, una de las reflexiones capitales sobre lo sublime. En ella, lo sublime (a) da cuenta de un *exceso* (de *medida* o de *poderío*); (b) representa algo *imrepresentable* a la imaginación; (c) no muestra diferencias sensibles, sino una diferencia trascendental (la diferencia entre razón y sensibilidad); (d) la representación de esta diferencia involucra una *violencia* sobre la imaginación (por parte de la razón); (e) esta desproporción entre ideas de la razón y límites de la imaginación conecta, a su vez, lo sublime con la *ética* (de manera mucho más directa que lo *bello*): el sentimiento sublime es el anuncio estético negativo de una trascendencia propia de la ética; (f) lo sublime se expresa de manera paradigmática, según Kant, en la proscripción judía de las imágenes por parte de la ley mosaica.

Toda representación involucra un cierto marco de inteligibilidad dentro del cual la imaginación puede realizar sus operaciones de síntesis de lo diverso. La imaginación sintética en cuanto tal es la representación de las diferencias a partir de ciertas estructuras perceptuales, un “poner en forma” la materia informe con las estructuras de la sensibilidad. Hay, sin embargo, cierto tipo de “objetos” o situaciones que exceden los límites de esos marcos de inteligibilidad, de las formas de la imaginación. En esos casos, que Kant pensó en la analítica de lo sublime, se produce un desajuste fundamental, una conmoción representativa, un desastre de la imaginación, que sin embargo no nos deja sin nada, o mejor, nos deja con una *nada* peculiar: la que separa *fenómeno* de *noímeno*. Lo sublime es la nada de esa brecha que hace aparecer en la imaginación nuestra irrepresentable destinación a lo nouménico. El “sentimiento de lo sublime” involucra el siguiente deslizamiento: desde la representación de las diferencias a partir de un marco de inteligibilidad (desde “lo bello”), hacia la representación de la diferencia (o diferendo, o diferencia ontológica) a partir del estallido de los marcos de inteligibilidad, por exceso de magnitud o de poderío (hacia “lo sublime”). El “poner en forma” de la imaginación deja lugar a un problemático mostrarse de lo informe.

Jean-François Lyotard instala la reflexión sobre lo sublime como clave de comprensión de los problemas de la representación en el siglo XX, al

menos de los planteados por lo más avanzado de la vanguardia estética y lo más horroroso de la vanguardia política. Decía en 1987: “Desde hace un siglo, lo que está en juego principalmente en las artes ya no es lo bello, sino algo que compete a lo sublime.”¹⁰ La particular modulación lyotardiana de lo sublime se comprende mejor si recordamos que lee conjuntamente el texto kantiano de la estética con el texto freudiano de la metapsicología. De lo que se trata, para Lyotard, es de “atreverse a afirmar que lo bello es a lo sublime, como la represión secundaria es a la primaria”.¹¹ Pues que exista lo reprimido de origen, significa, según Freud, que no es representable. Cuando se registra un exceso de violencia sobre el aparato psíquico, se produce un shock que conmueve al aparato tan “en demasía” que no es registrado en la conciencia. En todo caso, “más tarde” se hará oír, como síntoma, y con la peculiar temporalidad anacrónica del síntoma, representando indirectamente algo (la desmesura de una violencia) que nunca había sido presentado a la conciencia. Como en el texto kantiano, hay una doble escena, la de lo representable y la de lo impresentable, y también en ambos casos hay formas anómalas de inscripción de la escena informe en la escena de la imaginación conciente: en Kant con lo sublime, en Freud con el síntoma. En ambos casos se representa de manera parcial, fragmentada, diferida y dislocada, aquello que nunca se había presentado, por la razón de que siempre había estado allí: el trasfondo informe de toda “puesta en forma”.

A partir de este sutil deslizamiento, Lyotard sugiere que podría pensarse toda la reflexión kantiana sobre lo sublime como una reflexión sobre lo inhumano, lo que la aproximaría aún más a nuestro problema. Si en Kant ese no-humano es lo absoluto de la razón trascendental como condición de la libertad, aquí estamos ante un no-humano realizado como razón y libertad en abismo, la freudiana violencia meramente natural que nos habita como exterioridad inmanente. “Reino de los fines” en abismo: fin del hombre, fin de la razón, fin de la libertad. Como tales, límites, confines, operadores de tránsito: Lo sublime, exceso de la imaginación, conec-

¹⁰ Lyotard, J.-F., *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Bs. As., Manantial, 1998, p. 139.

¹¹ Lyotard, J.-F., *Heidegger y “los judíos”*, Bs. As., la marca, 1995, p. 20.

ta con el “reino de los fines” en un sentido preciso: inscribe la escisión entre hombre y no-hombre (en Kant, el dualismo empírico-trascendental, fenómeno-noumeno) como trasfondo ineliminable de la ética, sólo que lo hace remitiendo ya no a lo absoluto de la ley moral, sino a lo violento de la caducidad natural. Sin este deslizamiento del planteo kantiano hacia esta brecha, atribuir sublimidad a imágenes como las que nos interesan sería tan infame como darle la prerrogativa de la mística al exterminio mismo (algo de esta infamia está presente en la designación de “Holocausto” para el exterminio judío). Lo sublime siempre indicó la destinación in-humana de lo humano. Pero en el caso de Kant, lo sublime “activa en nosotros el sentimiento de nuestra destinación suprasensible”¹², mientras que después de Auschwitz, lo sublime activa en nosotros el sentimiento de nuestra *destinación natural*. Como señalara Adorno, enunciando lo que podíamos considerar como la máxima de lo sublime después de Auschwitz, “la experiencia de lo sublime es la conciencia que tiene el hombre de su procedencia de la naturaleza”¹³.

Imágenes de este tipo, entonces, tienen la fuerza de mostrarnos retazos de una escena primordial, aquella cuya violencia instituye un orden representacional. Jirones incandescentes de un lugar que es el propio no-halugar: eso que no sucedió por la sencilla razón de que nunca dejó de suceder, un pasado que no pasó sino que aún está aquí. Por eso, es la imposible representación de una falta que ni siquiera falta, una paradoja que dispone estas imágenes al permanente acecho del fetichismo (recordemos: el fetichismo es la pretensión de llenar la falta de algo que nunca faltó, el pene materno). Incluso ante la latencia de este riesgo, estas fotos tienen la *débil fuerza* para soportar, inscribiéndola y abismándola, esta escisión constitutiva: lo que Freud llamó la “diferencia sexual”, esa diferencia originaria (el asesinato del padre, fundador de toda comunidad) que no puede ponerse en escena, pero que abre el vacío de contingencia, la herida inmemorial (no recordable), el afuera que siempre acecha desde adentro mismo del aparato. La finitud inmanente que impide al sistema cerrarse sobre sí

¹² Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 171.

¹³ Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, p. 261.

mismo, y abre así al juego de la representación. Estas fotos nos recuerdan, desfiguradamente, esa finitud, no representándola, sino abismando la representación misma, al destituirla como tal. Un “museo de la memoria” debería estar alentado por la misma *fuerza desobstante* que palpita en estas fotos.

Para decirlo esquemáticamente, la respuesta de lo sublime subraya la *imposibilidad* de representar, pero la *necesidad* de presentar lo irrepresentable, aunque sea bajo la forma paradójica de una destitución.

¿Qué puede significar esta reflexión para nuestras fotos? Antes que nada una fundada desconfianza en el carácter apariencialmente figurativo de estas imágenes, o una exigencia de subrayar su carácter *sinistro* en el sentido freudiano específico: mostrar lo familiar apareciendo como extraño y lo extraño perturbando en el seno de lo familiar (lo figurativo es aquí lo informe y monstruoso; lo informe y excesivo es aquí el rostro familiar). Insistir en lo rayado, lo manchado, lo desgarrado que envuelve a las fotos. En todo caso, lo horrorosamente sublime de estas imágenes reclama como condición ineludible de su presentación, la explicitación verbal de sus efectivas condiciones de producción. Si la desconfianza en la representación por lo sublime muchas veces significó una prioridad a la palabra (como resguardo ético) sobre la imagen (como recaída fetichista), destacar lo sublime de estas fotos supondría acompañar la imagen con la palabra que sepa completar su fragilidad de ostentación, mostrando por su parte el exceso ético-político (no olvidemos que lo sublime dinámico representaba en Kant un exceso inconmensurable de *poderío*) que retrospectivamente podemos reconocer en el desvanecimiento fantasmal de esos rostros demarcados (pensamos, sobre todo, en el de Fernando Brodsky).

El montaje

Los planteos en torno a lo sublime fueron una primera manera de dar una respuesta traumática a un hecho traumático. Configuran además un tipo de respuesta que se renueva en el contexto de estos tiempos de expansión global de la imagen, cuya proliferación tecnomediática obnubila y automatiza la mirada en el consumo fetichista de un mercado visual que saca

su mejor partido, precisamente, de la obscenidad *voyeurista* de las imágenes del horror. La severidad ascética de lo sublime, que siempre desconfió del optimismo apariencial de lo bello, alza su advertencia anti-representativa como resguardo ante la mercantilización del exterminio: de la aniquilación nada puede ser representado, o en todo caso, sólo puede intentar presentarse *esa nada* como testimonio imposible de la brecha que separa lo decible de lo indecible, que traza la frontera entre nuestro orden representacional y ese trasfondo traumático que lo hace posible. Se comprende así que las posturas más explícitas en este sentido (piénsese en Lyotard o en Lanzmann) surgen como repuesta oportuna ante la proliferación massmediática del exterminio a partir de los años ochenta, como acompañamiento representacional de la emergencia de las tesis negacionistas. Como si dijéramos que el exterminio se puede negar justamente porque se puede representar. Baste pensar en la serie norteamericana *Holocausto*, en la dramaturgia consensual de Spielberg o en los tráficó emocionales de Benigni.

Con todo, en el último tiempo han surgido una serie de planteos que intentan desplazar el eje desde toda la problemática de lo irrepresentable hacia el problema de *cómo representar* el horror, estimulados sobre todo por una incomodidad producida por la exacerbación de un pensamiento que en su énfasis sobre lo irrepresentable a veces recae en una simple negación a ver. El siguiente fragmento de Jacques Rancière expresa con nitidez esta incomodidad: “[Hay un uso] inflacionista de la noción de irrepresentable y de toda una serie de nociones a las cuales ésta se conecta fácilmente: lo impresentable, lo impensable, lo intratable, lo irredimible, etcétera. En efecto, este uso inflacionista hace caer bajo el mismo concepto y rodea de un mismo aura de terror sagrado toda clase de fenómenos, de procesos y de nociones que van desde el interdicto mosaico de la representación hasta la Shoah, pasando por lo sublime kantiano, la primitiva escena freudiana, el *Grand Verre* de Duchamp o el *Carré blanc sur fond blanc* de Malevith.”¹⁴ Un uso inflacionista que, también según Ran-

¹⁴ Rancière, J., “S’il y a de l’irreprésentable”, *Le Genre humain*, num. 36, 2001, citado en Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, op. cit., p. 229.

cière, “transforma los problemas de regulación de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación”. También Giorgio Agamben, desde una perspectiva más ética que estética, plantea un análogo malestar: “Es muy probable que Auschwitz haya sido un fenómeno único [...]. Pero ¿porqué indecible? ¿Porqué conferir al exterminio el prestigio de la mística?”¹⁵

Este recelo se ha visto desplegado en planteos que se sostienen en una venerable tradición en el siglo XX entre cuyos representantes podemos mencionar a Aby Warburg, Carl Einstein, Sigfried Kracauer o Walter Benjamin, en la que el registro de la *imagen* ocupa un lugar central como potencia cognitiva. Una tradición que, reivindicando la importancia de una *memoria figurativa*, se cuidó siempre de distinguir entre lo especular y el espectáculo. Expresión de esta disputa entre iconoclastas y defensores de la imagen ha sido el reciente debate en Francia resumido en el libro de Georges Didi-Huberman *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, una reflexión, justamente, a partir de cuatro fotografías tomadas en 1944 por los propios miembros de un *Sonderkommando* en Auschwitz. Si bien ha aclarado mucho los términos del debate, también ha contribuido a estereotipar contraposiciones que acaso no sean tan incomunicables como termina planteándose en el texto. Una polarización un tanto maniquea a distintos niveles. Desde la contraposición entre testimonios y fotografías (testigo y archivo), nos vemos conducidos hacia un problema inmemorial de nuestra cultura: la larga polémica entre *palabra e imagen*. Se inscribe así en nuestra discusión el viejo contrapunto entre una cultura de la escritura, del libro, de la palabra y la escucha, de profundas raíces judías, que prohíbe la imagen ante el riesgo sacrílego de la idolatría privilegiando el momento hermenéutico de la interpretación siempre lingüísticamente preformada, frente a una cultura icónica, característicamente cristiana, que pretende reivindicar la importancia y la productividad de la imagen y su ambigua inmediatez, la importancia de las *reliquias*, en la construcción de una memoria artística e histórica. En lo más álgido de la contraposición, Lyotard llega a señalar que la iconoclastia judía se enfren-

¹⁵ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., p. 31.

ta a la confianza representativa del cristianismo porque en el cristianismo “ya sucedió que lo impresentable se presentase en el mundo, [de modo que] sucederá que se represente”¹⁶. Después de este clímax teológico, el debate desciende a una polémica entre Claude Lanzmann y Jean-Luc Godard, y de si el modelo de representación del exterminio es el film *Shoah*, del primero, o más bien *Historie(s) du cinema*, del segundo.

En este contexto general, y respondiendo a las críticas de dos teóricos afines a Lanzmann (Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux), el objetivo de Didi-Huberman es señalar la capacidad de las imágenes para descubrir lo real, sustrayéndose a los peligros del fetichismo, planteando una distinción decisiva: la aproximación figurativa no implica necesariamente *apropiación*. Afronta la difícil tarea de una defensa de la imagen en la era de su absoluta mercantilización. Para ello se vale, principalmente, de una tematización de la imagen en tanto que montaje. En cuanto montaje, la imagen nunca es transparente, ni única, ni estática, ni continua. En ese sentido, no hay *la imagen* de la Shoah, aunque sí imágenes opacas, parciales y múltiples, dinámicas o dialécticas, discontinuas. Siguiendo a Benjamin (y a una tradición que abreva en la teoría del montaje de Eisenstein y en el “distanciamiento” de los formalistas rusos leídos luego por Brecht), son “imágenes dialécticas”, en las que el choque dinámico entre imágenes contrastantes da lugar a un relámpago fugaz de inteligibilidad. Como señala Godard en una entrevista: “Hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas, provocar una chispa. Con ello se construyen unas constelaciones, unas estrellas que se acercan o se alejan, tal y como quería Walter Benjamin.”¹⁷ De allí la posibilidad, en un pasaje particularmente intenso de *Historie(s) du cinema*, de representar horribles imágenes tomadas al momento de la liberación en Dachau, en el barroco montaje con un grabado de Goya, una pintura de Giotto y una escena hollywoodense con Liz Taylor. Al resituar la imagen del horror en una secuencia que la inscribe en una compleja ico-

¹⁶ Lyotard, J.-F., *Heidegger y “los judíos”*, op. cit., p. 47.

¹⁷ Godard, J.-L., “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire (entretien avec Antoine de Baecque)”, *Libération*, 6-7 de abril de 2002 (cit. en Didi-Huberman, G., op. cit., p. 207).

nografía de la historia visual de occidente, Godard la salva del tabú y la dispone para un acto de conocimiento, siempre fugaz y contingente. Para decirlo con Didi-Huberman, “el horror real es para nosotros *frente de impotencia* [...]. Pero el horror reflejado, reconducido, reconstruido como imagen [...] puede ser *frente de conocimiento*, a condición, sin embargo, de que uno comprometa su responsabilidad al dispositivo formal de la imagen producida.”¹⁸ Para decirlo con Sartre, *la imagen no es una cosa, sino un acto*, esto es, la imagen es producto de la acción de montaje sin la cual yace como fetiche inerte, dispuesto para su intercambio mercantil. Convertida en acto, la imagen guarda un potencial ético, estético y cognitivo insustituible.

Resumiendo, la respuesta de esta orientación al problema de la representación subraya la *posibilidad* de representar, pero la *contingencia* de las operaciones de montaje, que no arrojan una imagen ni única ni definitiva, sino siempre múltiple e histórica, “imagen dialéctica”¹⁹.

¿Qué puede significar esto para nuestras fotos? Sin duda, una tarea de montaje aún pendiente. Pero al menos podemos señalar como una estrategia a desarrollar, el incipiente montaje ya sugerido en el libro de Brodsky. Allí se insertan estas fotografías después de catorce páginas ambiguamente llenas/vacías (presentes y/o ausentes), una serie de “imágenes” absolutamente negras. Entre páginas completamente negras, aparecen las doce fotos sobre el mismo “fondo” de agujero negro. Plano y contraplano, diría Godard. Se trata de continuar la tarea de montaje y de extraer los chispazos de inteligibilidad que puedan surgir de allí.

¹⁸ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, op. cit., p. 258.

¹⁹ Como se ve, las respuestas respectivas de lo sublime y del montaje articulan diversas categorías de la modalidad: la primera *imposibilidad y necesidad*, la segunda *posibilidad y contingencia*, dando lugar a la relativa autonomía de ambas respuestas, destacando cada uno aspectos modales diversos de un mismo nudo de problemas, y habilitando por tanto la posible compatibilidad de ambos planteos. Para una reflexión análoga, aunque en otro registro, véase Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., pp. 150-155.

El doble registro de lo imaginario

Estas fotos que despertaron nuestro interés son, en el límite, la materia de una nueva ética: aquella que, más allá de todo humanismo ramplón, asume que lo más “propio” del hombre es estar habitado por lo inhumano. Una *Ethica more Auschwitz demonstrata*, como reclama Agamben²⁰, deberá partir de lo que para él es la lección mayor de Auschwitz: *el hombre es aquel que puede sobrevivir al hombre*²¹, o dicho de otro modo, el hombre debe ser pensado desde el ambiguo *entre* del testimonio. *Zona gris* desapropiante de la que el hombre debe aprender no a salir sino a dar testimonio. Testimonio paradójico que despliega las aristas teóricas, estéticas y éticas de la imposibilidad de testimoniar. Lo comunitario desgarrado del siglo XX debe volver sobre sus núcleos inhumanos para pensar las alternativas posibles de lo común. Comunidad de la muerte que pueda convertirse en *comunidad de la desobra*²².

Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de ostensión de esta situación paradójica? Lo inhumano de estas fotos sólo aparecerá si las consideramos desde su aspecto sublime, esto es, como un verdadero exceso de la representación. Pero por cierto que eso inhumano se limitaría a infundir aquel “terror sagrado” que criticaba Rancière si no somos capaces de pensarlas (*montarlas*) como intrínsecas a lo humano mismo. Ellas mismas son el *después de Auschwitz*, esto es, el reclamo de pensar el nombre propio y la metonimia, la representación y su quiebre, *en un mismo registro ético-estético*. Pensado el contrapunto de este modo, ¿son efectivamente contradictorias la estrategia negativa de lo sublime (Adorno-Lyotard-Lanzmann) y la estrategia positiva del montaje (Benjamin-Didi-Huberman-Godard) ante una tarea tan compleja como la representación del horror? Las reflexiones de Maurice Blanchot sobre el doble registro de lo imaginario nos servirán para entender la necesaria articulación y complementariedad de ambos registros. Y más que complementariedad, el derrumbe de

²⁰ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., p. 10.

²¹ *Ibid.*, pp. 140 y 158.

²² Pensamos, por supuesto, en *La communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy y en la saga de intervenciones suscitadas a partir de ella.

los complementarios en un mismo abismo de indecidibilidad.

“Hay, así, dos posibilidades de la imagen, dos versiones de lo imaginario, y esta duplicidad proviene del doble sentido inicial de la potencia de lo negativo, y el hecho de que la muerte es a veces el trabajo de la verdad en el mundo y, a veces, la perpetuidad de lo que no soporta comienzo ni fin.”²³ En un pasaje que nos recuerda la importancia de Hegel en el pensamiento francés de la primera mitad de siglo, Blanchot instala la ambigüedad de la que venimos hablando en un pensamiento sobre la muerte. La imagen es siempre imagen de la muerte, en el sentido preciso de que, como cualquier representación, está en el lugar de una ausencia, en ese perpetuo no-ha-lugar que funda su propia posibilidad. Planteado así, la imagen puede ser la negatividad pura en la que, como el propio Hegel lo vio, coinciden libertad absoluta y terror, una imagen excesiva que rompe todo parámetro representativo para cumplir siempre la misma tarea: recordar que la imagen es deudora de una finitud constitutiva (libertad u horror). De allí la petrificación ante la Gorgona. Pero la muerte también es el trabajo de lo negativo, es lo negativo en el constructivismo de las “imágenes dialécticas” que se dinamizan en el choque súbito de su montaje siempre contingente: quebrada la Imagen absoluta, la muerte habilita la proliferación no totalizable de imágenes en pugna.

Así, estas fotos representan, antes que nada, la ambigüedad constitutiva de este doble registro. Lanzarlas al mercado cultural como si sencillamente representaran la transparencia de esos rostros desaparecidos es, en nuestra actualidad tecnomediática, quizás el riesgo principal. Pero tampoco sería una verdadera alternativa la postura que sugiriera sencillamente destruirlas, amparada en una dudosa distinción entre testimonio verdadero y archivo siempre mentiroso y fetichista. Entre la imagen-mercancía y la imagen-tabú, se instala un pensamiento de la imagen jaloneado por las dos fuerzas de su ambigüedad. Una ambigüedad que resulta intrínseca al estatuto de la imagen como tal. “Lo que hemos llamado las dos versiones de lo imaginario, el hecho de que la imagen puede ciertamente ayudarnos

²³ Blanchot, M., *El espacio literario*, Bs. As., Paidós, 1969, pp. 249-250 (trad. modificada).

a recuperar idealmente la cosa, siendo entonces su negación vivificante, pero que también, en el nivel al que nos arrastra la pesadez que le es propia, corre constantemente el peligro de remitirnos, no ya a la cosa ausente, sino a la ausencia como presencia, al doble neutro del objeto en el que la pertenencia al mundo se ha disipado: esta duplicidad no es tal que se la pueda pacificar con un 'o esto o lo otro', capaz de autorizar una elección y de suprimir de la elección la ambigüedad que la hace posible. Esta duplicidad misma remite a un doble sentido siempre más inicial²⁴.

Es por ello que creemos que las reflexiones sobre lo sublime y la tradición del montaje son dos respuestas complementarias a este problema. Y no hablamos de un justo medio conciliatorio, sino de un pensar en condiciones de vislumbrar el punto de indecidibilidad en el que ambas chocan interpelándose mutuamente. Si la primera nos recuerda que hay un exceso insalvable, y que la imagen plana es no sólo indeseable sino además imposible, pues la escena de lo irrepresentable es la infranqueable condición de la representación misma, la segunda asume el riesgo de la representación (presuponiendo la idea de un exceso irrepresentable) y se pregunta por el *cómo* dar cuenta de ese quiebre, cómo representar una escena cuyo núcleo traumático siempre se sustrae. Lo sublime intenta mostrar la imposibilidad de representar este núcleo; el montaje es la representación que *resta* de lo imaginario cuando ha asumido su sustracción constitutiva. Por un lado, una ascética del desierto (piénsese en Edmond Jabès²⁵); por el otro, un barroquismo de los fragmentos (las *Historie(s) du cinema* de Godard). Por un lado, el exceso de una explosión representativa y el mutismo que en ella late; por el otro, el registro caótico de sus esquilas en diseminación. De modo que, sin la severidad de lo sublime, el montaje puede olvidar su precondition metafísica (el estallido de la representación) y convertirse en un inofensivo *collage* sin espesor crítico. Pero a su vez, sin la aventura del montaje, lo sublime puede transformarse en una mudez intransferible, en una imposibilidad de testimonio riesgosamente similar a la deseada por los propios exterminadores.

²⁴ *Ibid.*, p. 251 (trad. modificada).

²⁵ Véase Cacciari, M., "Edmond Jabès en el judaísmo contemporáneo. Una «huella»", en *Confines*, num. 2, Bs. As., la marca, nov. de 1995.

La verdad de lo sucedido no se juega ni en lo decible ni en lo indecible, ni en lo representable ni en lo irrepresentable, sino siempre en la brecha que los separa, y que los mantiene reunidos en esa separación. Ese podría ser el rumbo de un pensamiento sobre la imagen en el *después de Auschwitz*. Esa es la ambigüedad que convocan las fotos en cuestión. Esa es la ambigüedad constitutiva, y por tanto indecible, sobre la que habría de montarse el sustrato ético y estético de una memoria visual del horror.

“Pero ¿qué es la imagen? Cuando no hay nada, la imagen encuentra ahí su condición, pero allí desaparece. La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ahí está su verdad. Pero esta verdad la excede; lo que la hace posible es el límite donde se acaba. De allí su aspecto dramático, la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha. Potencia soberbia, dice Pascal, que hace de la eternidad una nada y de la nada una eternidad”²⁶.

²⁶ Blanchot, M., *El espacio literario*, op. cit., p. 243 (trad. modificada).