

Los límites de la imagen: ¿representar lo irrepresentable?

**María Antonia González Valerio
Greta Rivara Kamaji**

En este mundo hiperestetizado, saturado de imágenes e imaginarios, repleto hasta el infinito de pantallas en las que se proyecta lo posible y lo imposible, es ya un lugar común decir que nos hemos vuelto seres de la visibilidad. Cuando menos el mundo urbano occidental se nos aparece como una pantalla gigante. La plétora de imágenes hace que el espectador se sienta transportado a un espacio real-ficcional en el que se enfrenta al universo de lo visible, en el que se convierte, en el que nos convertimos, en espectadores, esperando y mirando sin cesar el espectáculo de formas y colores que desfila cotidianamente frente a nuestros ojos, en público y en privado, en cualquier lugar, en cualquier momento.

Ciertamente la tecnología ha jugado un papel fundamental en la transformación del espacio-tiempo urbano para convertirlo en una colmena pululante de imágenes; el siglo recién terminado y mucho más el que comienza se ven marcados, prácticamente destinados por el sino de la imagen. Pero hablar de la imagen *simpliciter* equivale un poco a no decir nada, ya que hoy es tan grande y extenso el reino de la imagen que su sola mención en solitario y sin distinción es una trampa para el pensar. La primera pregunta que se antoja formular en todo esto es: ¿qué es una imagen? Pero de inmediato, en cuanto se le formula, aparece la necesidad de distinguir: ¿de qué tipo de imágenes estamos hablando? y ¿es posible llevar a cabo una clasificación de las imágenes? Vasto es el reino de la imagen, vastísima es también la literatura al respecto. ¿Desde dónde abordar el tema de la imagen?

Ciertas preocupaciones específicas son las que nos conciernen aquí: la relación de la imagen con lo real, el poder ontológico de la imagen, el alcance de la representación. Enunciado así es evidente que el marco general en el que se reúnen estas consideraciones es el de la mimesis, puesto que esta categoría ha sido la que tradicionalmente ha permitido pensar la relación de la representación con el mundo, y el modo en que esa relación se da, así como sus

condiciones de verdad. Mimesis e imagen: ¿puede la imagen representar lo real?

La primera distinción que se le presenta al pensar es entre imágenes creadas y reproducidas, casi como una diferencia entre imaginación creadora y reproductora, con la salvedad de que la imagen que se “limita” a reproducir lo real no es nunca una duplicación de ello.¹ Muy cerca de Paul Ricoeur y su distinción entre relato histórico y relato de ficción² se puede pensar la imagen más o menos en ese mismo tenor: imagen histórica e imagen estética. Evidentemente la frontera no es clara ni definitiva, es incluso incierto hablar de frontera. Pero la sostendremos por el momento, porque no es lo mismo pensar en una fotografía que pretende ser testimonio de lo históricamente acontecido, que en un cartel publicitario, una pintura o la fotografía de una instalación.

El centro de nuestra discusión será entonces la posibilidad de la imagen de representar lo históricamente acontecido, por un lado y, por otro, la experiencia vivida. ¿Cuáles son los límites de la imagen, cuáles son los límites de la representación? Enmarcaremos la disertación en la polémica que al respecto se ha generado sobre la relación entre el Holocausto y la imagen. Reflexionar las políticas de representación, el estatuto de documento de la imagen (en el caso específico que estamos trabajando, en el siglo XX) no agota en manera alguna todo el despliegue teórico que implicaría incorporar la discusión de las políticas de la imagen documental en el siglo XXI, sin embargo consideramos que éstas no se dejan entender sin pasar por una revisión exhaustiva por los elementos a reflexionar que nos heredó la temática de la representación del holocausto a partir de autores imprescindibles para ello, como Lanzmann o Didi-Huberman, por ello nos acotamos a esta discusión.

No habría sido, ciertamente, Claude Lanzmann, realizador del filme *Shoah* (1985), quien inaugurara la polémica sobre la irrepresentabilidad del Holocausto, sobre la imposibilidad de imaginar las dimensiones de la experiencia concentracionaria. La polémica se habría abierto desde antes, con las propias víctimas, quienes instauraron el tema con sus testimonios. Entre la palabra y la imagen el problema reside aparentemente en el mismo lugar: ¿eso “otro” de la experiencia o del “hecho” es capaz de decirlo, de nombrarlo, de representarlo? ¿Eso “otro” de la experiencia es simplemente un medio para su comunicación, o es también y al mismo tiempo conformación de algo? ¿Qué hace la mano cuando escribe, se pregunta Roland Barthes,³ vierte dificultosamente lo

¹ Cf. Platón, *Crátilo*. Introd., trad. y notas de J. L. Calvo, en *Diálogos II*. Madrid, Gredos, 1983.

² Cf. Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*. Trad. de Gabriel Aranzueque. Barcelona, Paidós, 1998; así como *Tiempo y narración*. Trad. de Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995. 3 vols.

³ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1984.

previamente pensado y va siempre a la zaga del pensamiento, o es la escritura misma experiencia que crea lo que dice? ¿Se trata más del poder ontológico que de la performatividad de la palabra?

En su escritura, las víctimas del Holocausto no son ajenas al problema, se enfrentan constantemente a la tarea de nombrar lo innombrable, de narrar lo inenarrable, y son plenamente conscientes de esta especie de brecha que se abre entre el acontecimiento y la escritura. Casi todos los testimonios dan cuenta de ello, desde los más tempranos, esto es, escritos durante el Holocausto, hasta aquellos escritos inmediatamente después de la guerra o incluso años después.⁴

Los testimonios de las víctimas del Holocausto, a diferencia de otras escrituras donde se toca el tema de la representabilidad —como la poesía y la mística—, tienen la especificidad de que en su mayoría nacieron como documentos con un enorme valor histórico y reflexivo, de modo que, las más de las veces, la historia académica, profesional, comenzó a estudiar y analizar el Holocausto con ayuda de la información que se logró sistematizar a partir de dichos relatos testimoniales. Información es lo que allí se halla, lo que les permite ser documento histórico, análisis de los eventos, sistematización de los acontecimientos; pero no sólo eso, el testimonio no es sólo el recuento de los datos, ya que va acompañado de la mirada de quien ha vivido la experiencia relatada y los eventos descritos y documentados.⁵

Mucho se ha disertado sobre la relación de la historia con el pasado y del estatuto ontológico del pasado como lo efectivamente acontecido. Mucho se ha disertado también sobre la diferencia insalvable entre la narración histórica y el acontecimiento mismo, si es que acaso hay algo así como un acontecimiento mismo. ¿Cuál es la relación del relato histórico con lo que narra, dónde radica su posibilidad de ser verdadero, de decir las cosas, como señaló Ranke, tal y como fueron? Esta línea de debate atraviesa el testimonio y al mismo tiempo

⁴ Entre los más tempranos se encuentran obviamente aquellos escritos en los campos y los guetos, se incluyen en esta categoría crónicas y diarios. Entre aquellos escritos inmediatamente después de la guerra, es posible citar testimonios tan representativos como los de David Rousset, Robert Antelme y Primo Levi. Entre aquellos testimonios realizados años o décadas después de terminada la guerra y que reflexionan sobre la naturaleza misma del testimonio es posible mencionar el de Charlotte Delbo o los de Imre Kertész.

⁵ Recordemos que, durante el holocausto, se escribieron testimonios que no solamente relataban los acontecimientos en curso, sino que los documentaban con gran cantidad de información, es decir, acompañaban los testimonios con documentos que iban constituyendo verdaderos archivos históricos. Tal es el caso, entre muchos otros, del archivo *Oneg Shabbat* del gueto de Varsovia. Cf. Emmanuel Ringelblum, *Chronique du ghetto de Varsovie*. París: Robert Laffont, 1959. Véase también: Israel Gutman, "Oneg Shabbat", en I. Gutman, ed., *Encyclopedia of the Holocaust*. Nueva York, Macmillan, 1990, t. III).

no, pues la responsabilidad testimonial es doble, ya que no sólo dice lo que fue, sino también la experiencia del cómo fue vivido.

En muchos testimonios, los autores han señalado la eventual imposibilidad de representar la experiencia concentracionaria en general y el Holocausto en particular. Muchos han comentado también sobre la imposibilidad de comunicar dicha experiencia, de proporcionar una imagen que acompañe la representación de los eventos que sus testimonios relatan. El relato testimonial implicó un esfuerzo por hacer representable lo que muchos concibieron como irrepresentable, por hacer imaginable lo que se consideraba inimaginable. Una metáfora recorre de forma contundente gran cantidad de dichos relatos, la metáfora del infierno y, ciertamente, la de su dimensión más desconocida, la del abismo en cuyo fondo no cabe imagen posible: las cámaras de gas. Recordemos, por ejemplo, a Primo Levi. Para su lector, ¿hay iconicidad en el relato? Tiene que haberla por la misma constitución del relato, pero que la haya no quiere decir que en efecto alcance a representar, a decir aunque sea someramente lo que aquello fue. Pero, ¿es acaso la fidelidad la pretensión del testimonio? Todavía más, ¿cuál es la relación entre el acontecimiento, la experiencia y el relato?

Uno de los autores que con mayor complejidad ha trabajado la discusión, partiendo de los testimonios mismos, y que mayores consecuencias teóricas heredó a las décadas posteriores, es Georges Didi-Huberman (por ello nos centraremos en su reflexión en este texto), quien establece que:

[...] para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos —puesto que es verdad—, no podemos hacerlo [...] Pero ese imaginable tan duro, se lo *debemos*. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues, no invoquemos lo inimaginable. Era mucho más difícil, para los prisioneros, sustraer del campo esos pocos fragmentos de los que actualmente somos depositarios, con el agravante de soportarlos [...] Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles. Así pues, *pese a todo*, imágenes: pese al infierno de Auschwitz [...] pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían”.⁶

⁶ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Trad. de Mariana Miracle. Barcelona, Paidós, 2004, p. 17.

Didi-Huberman se refiere fundamentalmente a uno de los testimonios gráficos —por tratarse en su caso específicamente de este tipo de imagen— más significativos que tenemos en torno al Holocausto, testimonio al que el autor llama “cuatro trozos de película arrebatados al infierno”. Se trata de cuatro fotografías que un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau habría tomado en el verano de 1944. Testigo de lo que sucedía, del proceso de exterminio, ese prisionero judío griego, obligado por los nazis, junto con los demás miembros del *Sonderkommando*, a cremar los cuerpos de las víctimas asesinadas por los alemanes en las cámaras de gas, habría tomado esa serie de cuatro fotografías oculto en uno de los crematorios.

La imagen posible de lo más imposible de describir: en ese verano de 1944, los nazis asesinarían en sus instalaciones de Birkenau a 435 mil judíos húngaros; sus cámaras de gas envenenaban en un solo día a 24 mil personas, cuyos cuerpos incinerados desaparecían rápidamente; el cielo de Birkenau se veía inundado por el humo expulsado por sus chimeneas. Alex, el judío griego que presuntamente tomó las fotografías, habría arrancado una imagen a ese episodio del Holocausto, y la habría arrancado para nosotros, para la historia, sabiendo que ese trozo no era *toda* la realidad sino una ventana que podía hacernos saber algo de aquella realidad, señala Didi-Huberman. Comunicar y hacernos saber se habría convertido en el objetivo más imperante de muchas de las víctimas, dar testimonio para informar, para conservar la humanidad hurtada, para resistir al perpetrador. Dar testimonio a pesar de lo imposible que resultaba, de lo imposible que parecía describir lo que necesitaba un nuevo lenguaje. A pesar de ello, a pesar de todo, había que intentarlo.⁷

Frente a la certeza de la muerte, la propia y la de todos y todo lo que constituyó la propia vida, surge innegable y hasta cierto punto ineludible la necesidad de dar testimonio, de hacer saber a los otros lo que sucedía, de intentar informar sobre las dimensiones de la masacre perpetrada por el nacionalsocialismo y sus cómplices y colaboradores a lo largo y ancho de Europa. Eso inimaginable, inusitado, intentaba ser dicho, ser mostrado por las víctimas, constituir un testimonio sin importar que no se sobreviviera al testimonio mismo.⁸

⁷ Son innumerables los testimonios en los cuales los autores reflexionan sobre la naturaleza del testimonio en general y de su propio testimonio. En muchos casos señalan la imposibilidad de que su relato pueda describir una experiencia que en varios sentidos ellos consideran indescriptible y, sin embargo, afirman la posibilidad de que el testimonio pueda desvelar algo de la experiencia vivida. Algunos de los autores que realizan una reflexión de este tipo son Jean Amèry, Viktor Frankl y Miklos Nyiszli.

⁸ Como es el caso también de los testimonios escritos en el gueto de Varsovia, particularmente de aquellos que fueron creados por quienes participaron en la insurrección de 1943. Ante la inminencia de la propia muerte, el testimonio habría sido el

¿Qué es esta necesidad tan fuerte que hace que se ponga en juego la propia vida? Se trata de una necesidad que se expresa al tomar las fotos clandestinamente, al escribir también clandestinamente y esconder las páginas y las imágenes con el fin de que alguien pueda hallarlas después, y que ese alguien pueda ser el receptor adecuado de lo dicho y lo mostrado. ¿Quién puede mirar, quién puede leer, quién puede comprender lo sucedido; quién puede estar a la altura de la imagen y de la palabra? Las imágenes piden un interlocutor, interpelan... pero hay que saber ser interpelado, no cualquiera puede responder y ser la contraparte de la imagen que no se basta a sí misma, sino que pide ser recibida, ése es el desafío que arrojan quienes, a su vez, desafiaron a su victimario. Es de notar que muchos autores de testimonios interpelan directamente a un futuro lector, reclaman de él conciencia histórica, le piden estar a la altura del diálogo que el autor pretende establecer. Muchos autores saben que su lector no pertenece a su presente, por ello buscan que su testimonio sea capaz de construir la conciencia histórica necesaria para dialogar con el futuro lector que es, en última instancia, la historia misma.

Por el testimonio de David Szmulewski, que Didi-Huberman refiere, sabemos que algunos miembros del *Sonderkommando* dañaron el tejado del crematorio número cinco con el fin de que los SS les enviaran a repararlo. Szmulewski vigiló desde el tejado mientras Alex abandonaba momentáneamente su puesto, donde yacían cientos y cientos de cuerpos, para esconderse en el crematorio número cuatro y tomar las fotos. En las fotos, los cuerpos siendo incinerados, y por detrás, nubes de humo, cenizas. Alex había logrado en pleno día lo que Gradowski o Lewenthal habían hecho en la oscuridad de las noches de Birkenau, acurrucados en el crematorio, con la única luz de las llamas que iluminaban el cielo de Birkenau y que salían de las chimeneas: crear sus testimonios desde lo que ellos llamaron el corazón del infierno.⁹

A través de su escritura, Gradowski y Lewenthal, miembros también de un *Sonderkommando*, nos acercaron la imagen más imposible, la del proceso de exterminio en las cámaras de gas. Dos de las fotografías de Alex retratan también a las víctimas aún vivas siendo conducidas al interior del crematorio cuatro. Las fotografías, como testigos y testimonios, lograron sobrevivir a la destrucción. “Las cuatro fotografías *arrebatadas* por los miembros del

vehículo de información privilegiada que hablaría a la historia y haría *la historia*. Cf. Yisrael Gutman, *The Jews of Warsaw. Ghetto, Underground, Revolt*. Bloomington, Universidad de Indiana, 1982; Marek Edelman, *The Ghetto Fights*. Londres/Chicago/Melbourne, Bookmarks, 1994, y Michal Grynberg, ed., *Voces del gueto de Varsovia*. Trad. de Katarzyna Olszewska y Sergio Trigán. Barcelona, Alba, 2004.

⁹ Cf. VV AA, *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*. París, Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2005.

Sonderkommando del crematorio V de Auschwitz-Birkenau están *dirigidas a lo inimaginable, y lo refutan* de la manera más desgarradora que existe. Para refutar lo inimaginable, varios hombres se arriesgaron colectivamente a morir, y lo que es peor todavía, a sufrir la suerte reservada a este tipo de tentativas”.¹⁰

Serían las propias víctimas quienes señalarían que sus relatos, sus imágenes, siempre traen consigo un imposible, que hacen posible la representación sólo parcial, fragmentaria, de lo que nos informan. Algunos críticos de Didi-Huberman, como Gérard Wajcman, por ejemplo, señalan que la imagen tranquiliza y puede engañar, que puede convertir todo en una “ligereza” que asimila lo que sea sin mayor problema. Para Wajcman, en el caso de las cuatro fotografías, la imagen nos confunde, ya que creemos ver en ellas la realidad y ésta no puede quedar reducida a dichas imágenes.¹¹ Pero el testigo —y aquí estamos de acuerdo con Huberman y en desacuerdo con sus críticos— no banaliza ni simplifica cuando intenta representar, no hace del acontecimiento algo fácilmente digerible, por el contrario, posee una conciencia que desea transmitirnos, la de la imposibilidad de imaginar todo, todo el horror, todo el dolor; de hecho, lo indecible de ese horror es un punto de partida en muchos testimonios, pero ello no hace imposible el testimonio mismo, lo indecible se señala a través de lo decible que hay en el testimonio.¹²

El silencio viene del torturador y la imagen del testigo refuta ese silencio, “en materia de historia, la noción de indecible aparece como una noción perezosa. Ha exonerado al historiador de su tarea, que es precisamente la de leer los testimonios de los deportados, de interrogar esa fuente capital de la historia de la deportación”.¹³ Lo que puede banalizar o minimizar un acontecimiento no es la existencia de una imagen o de un relato que trata de describir, de comunicar, de representar, sino cómo se dice, cómo se representa y cómo se interpreta esa representación. ¿Quién pretendería contener *todo* el universo concentracionario en una fotografía, en un poema, en un relato? ¿Quién pretendería agotar el acontecimiento y la experiencia en los estrechos límites de la imagen que muestra la fotografía, en el periodo que relata el testimonio? Pero, por otro lado, ¿quién pretendería siquiera un atisbo de comprensión de lo sucedido sin la representación?

¹⁰ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 37.

¹¹ Cf. Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*. París, Verdier, 1998. Que es el texto y el autor con el que Didi-Huberman discute frontalmente.

¹² Así nos lo hacen saber autores como Primo Levi, Elie Wiesel o Charlotte Delbo.

¹³ A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, 165, citada por Didi-Huberman. Además, cabe mencionar que esta autora trabaja el tema ampliamente y la importancia de sus aportaciones es considerable, véase: Annette Wiewiorka, *Auschwitz. La mémoire d'un lieu*. París, Robert Laffont, 2005.

La imagen no duplica lo real, no lo subsume, no lo sustituye, no está en-lugar-de; sin embargo, también es cierto que la representación permite a lo real ser, no porque no haya sido, sino porque la representación lo hace ser de otro modo. Por un lado, lo configura y re-configura, por otro, lo entrega a la recepción y construye los receptores que necesita en esta interpelación. La imagen no es gratuita, como no lo es tampoco el testimonio que deviene documento y archivo histórico, ni la pintura, ni el memorial; no se trata ni de la duplicación, ni de la banalización, pero tampoco de poner ahora en balance y en tela de juicio las ventajas y desventajas de la historia, de la memoria para la vida, parafraseando la segunda intempestiva de Nietzsche.

El número, el dato, la cronología, el recuento sin más de la historiografía pura y dura no presenta el acontecimiento desnudo y objetivo, sino que lo desencarna, y el acontecimiento tiene que estar encarnado para poder ser rememorado, para poder ser no revivido ni experimentado por quien especta, pero sí sabido. Es doble la transformación que ocurre aquí: el espectador de la imagen que pudiera corresponder al desafío que ésta le representa no será más el mismo tras la experiencia; la imagen por su parte, tras haber encontrado los ojos que puedan mirarla, no será tampoco la misma, sino que estará encarnada, se habrá metido en los ojos de quien la mira, sea éste un individuo, una institución o la historia misma.

Por supuesto que no existe la imagen total, por supuesto que ni la imagen ni la palabra pueden hacer de mimo ni de doble del mundo, ni siquiera de espejo retorcido; y tampoco se trata de consuelo, como lo ha sugerido Lanzmann. Llevar a la imagen, hacer visible lo invisible, darle palabra a lo mudo, darle forma al caos, a la lógica-antilógica del *Lager* no es hacer soportable lo insoportable. Inimaginables son la experiencia y el acontecimiento, pero eso no significa que carezcan de imágenes, no significa que no puedan volverse visibles, los testimonios los hicieron visibles a la historia misma. Lo que hay, en parte, es una suficiencia-insuficiencia en la imagen, en el testimonio, que señala lo imposible, pero a la vez lo posible, “imágenes pese a todo” dice Didi-Huberman, “callarse está prohibido, hablar es imposible”, señalaron Elie Wiesel y Jorge Semprún.

No hay imagen del genocidio, declaran categóricamente Lanzmann y otros autores, como el propio Wajcman y Elizabeth Pagnoux, con quienes emprende Huberman su acalorada discusión. Decir que no hay imagen del genocidio no debe hacernos creer que toda imagen en torno a él es imposible, que solamente queda como verdad la mismísima experiencia, el mismísimo acontecimiento... Hay que hacer el esfuerzo de la visibilidad y del sentido, *pese a todo*. Han sido los mismos autores de los testimonios quienes nos han pedido el esfuerzo de imaginar y comprender lo incomprensible, quienes señalan que aun cuando el relato siempre sea inacabado, aun cuando no tenga el lenguaje posible para

decir lo que debería decir, lo dicho, por poco que sea, construye la historia, nos hace saber qué hubo en esa historia y también nos hace saber que debemos saberlo, que estamos obligados a saberlo.¹⁴

En las fotos de Alex no vemos millones de seres torturados, exterminados, pero esas imágenes sugieren, remiten a toda esa historia, y es justamente la ausencia de ese todo la que invoca las dimensiones inimaginables del horror. La foto-imagen queda ahí como signo, es decir, como fragmento que apunta hacia un todo, que lo apunta sin contenerlo. En efecto, los testimonios suponen que, al mostrarnos una parte del acontecimiento, lo peor, tal vez, no está dicho, pero gracias a ese gesto de hacer medianamente representable lo irrepresentable sabemos que siempre hubo algo peor, aunque la imaginación no alcance. Y aunque no alcance la representación se hace necesaria.

Algunos detractores de Didi-Huberman suponen que este autor glorifica lo que es tan sólo un documento testimonial. Pero de ninguna manera podemos ver un documento como único y cerrado en sí mismo, como una prueba, sino como algo que tiene sentido en un universo amplio de testimonios y documentos, todos ellos aproximados, todos ellos constituyendo ese universo desde el cual se hace la historia. Hablar de fidelidad y prueba en la representación ya es no comprender nada ni sobre la representación, es decir, sobre la mimesis, ni sobre el carácter mismo del acontecimiento y mucho menos de la historia misma. Es imposible pedir a cada documento que sea la comprobación de lo sucedido. Es incluso indebido, pues exigir del testimonio la prueba es justamente la lógica de los torturadores, el fundamento del miedo a no ser creído. Que todo aquello quedara sin registro, ése era el objetivo de los nazis y sus cómplices; que pudiésemos imaginar lo que parece inimaginable, ésa fue la súplica de los testigos al enviarnos sus testimonios: pedirnos imaginar a pesar de temer no ser creídos, como lo señaló Primo Levi.¹⁵ Por eso, quien pide la prueba banaliza el acontecimiento mismo que exige demostrar y, al mismo tiempo, pervierte cualquier intento de construcción histórica.

Ciertamente, no hay imagen lapidaria que diga: aquí está el exterminio, pero el hecho de no haberla no significa que toda otra imagen esté prohibida, que toda otra imagen no informe, no exprese. En última instancia, habrían

¹⁴ Gradowski y Lewenthal, curiosamente, los dos miembros del *Sonderkommando*, insisten con puntualidad en estos aspectos en sus relatos. Cf. *Des voix sous la cendre*, op. cit. Para otros testimonios de miembros del *Sonderkommando* de Birkenau, cf. Gideon Greif, ed., *Wir weinten tränenlos. Ausgenzeugenberichte des jüdischen Sonderkommandos in Auschwitz*. Fráncfort del Meno, Fischer, 1999.

¹⁵ Sobre el tema del miedo que experimentaron muchas víctimas de no ser creídas en lo que relataban en sus testimonios, cf. Primo Levi, *Si esto es un hombre*. Trad. de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, El Aleph, 2004. Cf. también V. Friedman, *Mis memorias*. Madrid, Booket, 2005.

sido los propios testimonios, que son imágenes, que son expresiones, los que nos han exigido no pensar en la imposibilidad absoluta de la imagen, sino en la necesidad de pensarla de otra manera.

Hablar de lo inimaginable remite a las dimensiones de la tragedia, pero agregarle también lo posible-imaginable no la minimiza, así como tampoco minimiza el significado de la existencia de Birkenau en la vida humana, tampoco lo hace algo ya comprendido y cerrado. Esto a lo que se enfrenta la historia el arte lo ha visto ya, ¿cómo dar forma, cómo nombrar, cómo hacer aparecer lo inconmensurable? El infinito no admite representación y, sin embargo, se le representa. El exterminio no es algo de lo que el espectador pueda o pretenda hacer la vivencia, no al menos el espectador que se sabe interpelado.

Tiene razón Didi-Huberman cuando señala que autores como Lanzmann, Wajcman o Pagnoux creen que inimaginable es sinónimo de no imaginar nada e imaginable es sinónimo de imaginarlo todo. Nunca estará ni todo dicho ni todo no dicho. Además, ¿por qué analogar en esta discusión el saber con la imagen? ¿Por qué la imagen no sería también lo real, otro modo de ser de lo real? Lo importante no es tan sólo el saber, sino *saber ver* y *saber leer* las imágenes, los documentos; no es la imagen en sí misma lo problemático, sino la forma en que la fotografía se puede ver,¹⁶ la forma en que el testimonio se puede leer, éste es el fondo de la discusión.

Son cosas distintas tratar de representar lo inconmensurable de un horror para hacernos saber algo de ese horror y hacer mensurable todo horror con el uso superficial de las imágenes, esa discusión es el telón de fondo de la batalla de autores como Didi-Huberman por validar las imágenes en torno al Holocausto. Por otro lado, nunca un autor de un testimonio sobre la experiencia concentracionaria ha señalado que la imagen, descripción o representación que nos muestra contiene en sí misma todo ese universo. “Si miramos las cuatro fotografías de Birkenau como imágenes-jirones y no como imágenes-velo, como la excepción y no como la regla estamos en situación de percibir en ellas un horror descarnado, un horror que nos deja tanto más desconsolados cuanto que no lleva las marcas hiperbólicas de lo ‘inimaginable’, de lo sublime o de lo inhumano, sino las de la humana banalidad al servicio del más radical de los males”.¹⁷

¿Podríamos decirles a los autores de testimonios que lo que dice su testimonio está para siempre fuera de nuestro alcance? No. La historia, esta historia, comenzó a ser escrita con su testimonio, sus imágenes incompletas del Holocausto devinieron documentos sin los cuales difícilmente se hubiera

¹⁶ La banalización de las imágenes del horror y su uso comercial es un tema que Susan Sontag, entre otros autores, ha trabajado de manera clara y consistente. Cf. S. Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Trad. de Aurelio Major. Madrid, Punto de Lectura, 2004.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 125.

podido sistematizar aquella historia. “La memoria histórica no puede ignorar, junto a estos documentos ‘objetivos’, la experiencia irremplazable de los testigos, de aquellos que han vivido los acontecimientos. Estos testigos, al cumplir su deber de memoria, no sabrían, por su parte, olvidar esta exigencia de verdad, capital para el trabajo del historiador”.¹⁸

En ese sentido, solamente en ese sentido, podría ser válido lo que Wajcman señala —aunque su tesis sea declaradamente metafísica—: que toda imagen del horror es un velo del horror. La imagen, según la mira este autor, es un escudo, es nunca mirar a la Gorgona de frente, sino a través del espejo-escudo, pues sólo de esa forma pudo Perseo cortarle la cabeza. Wajcman concluye de esto que la imagen es un escudo contra la realidad que no puede ser vista.¹⁹ Podríamos interpretar esto exactamente al revés: la imagen es la interpelación para que veamos la realidad; la realidad que no está simplemente ahí, sino que pide que nos hagamos cargo de ella configurándola, interpretándola, dándole sentido constantemente, recreándola constantemente. La imagen, incluso en su límite o precisamente llevada a su límite, nos hace saber que el acontecimiento es también la representación del acontecimiento. Son los relatos testimoniales los que nos hicieron saber que pasar por la experiencia de la frustración de no poder representarlo todo, de no poder decirlo todo, no hace la tarea ni banal ni imposible (y mucho menos banaliza el acontecimiento mismo); la hace, eso sí, tal vez, un esfuerzo titánico entregado en una foto, en un diario, enviado desde el infierno hasta nuestras manos. Hemos de saber verlo y recibirlo.

¹⁸ J.-P. Vernant, “Histoire de la mémoire et mémoire historique”, *apud* Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹ Para ver el detalle de la discusión de Didi-Huberman con Wajcman a este respecto, *cf.* Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 237 y ss. Evidentemente hemos realizado la lectura directa de Wajcman pero lo que aquí nos interesa rescatar y señalar es el detalle de la discusión por los elementos teóricos que arrojó y siguen teniendo gran actualidad cuando de este tema se trata.