

Victoria Souto Carlevaro

vickysouto@yahoo.com.ar

Facultad de Ciencias Sociales - UBA

Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores

19, 20 y 21 de septiembre de 2007

Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Propuesta temática: Objetos culturales, arte y estética

Tipo de trabajo: Ponencia.

**“Aporías de la construcción artística de una memoria del horror:
el silencio aún en la palabra proferida”.**

La cuestión de la memoria, que ha cobrado relevancia en Argentina a partir de los acontecimientos traumáticos del pasado reciente, configura un campo de estudios que en su recorrido ha sido nutrido por el concurso de las disciplinas más diversas. La fase democrática posterior a la dictadura del período 1976-83 ha dado lugar progresivamente a la proliferación de terrenos fecundos para una construcción social de la memoria, y el campo artístico no ha permanecido ajeno a este proceso. La relación entre arte y memoria ha sido, a lo largo del período mencionado, múltiple y compleja, y siempre ha estado atravesada por la problemática referida a las limitaciones que el horror impone a la representación.

En el marco de un ambiente social de ebullición en lo que refiere a la construcción de la memoria desde distintos campos -social, político, cultural, histórico, artístico-, el tratamiento del problema de la representación se torna capital para generar un aporte a los ya existentes debates relativos a la memoria del horror en Argentina.

La violencia, el dolor, la muerte, han sido algunos de los grandes temas que han nutrido buena parte de las producciones artísticas occidentales a lo largo de la historia. Pero después del Holocausto, lo que fuera el genocidio más emblemático del siglo XX con su despliegue de poder concentracionario y de la configuración de un “Estado de excepción”¹ en el que el hombre fue reducido en el campo de exterminio al estatuto de

¹ Véase: Agamben, G. (2007): *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (ed).

víctima de la extracción hasta de su derecho a la propia “muerte” en tanto tal, asistimos a un fenómeno bien diferente, en el que esa muerte “sin rostro” ha terminado con el “resto” que otrora constituyera el móvil de la representación de todas las otras muertes - romántica, gloriosa, de liberación-. El Campo de concentración ha interpuesto una prohibición a la que se ha enfrentado desde entonces toda representación que ha pretendido ser “del horror”.

Ya Adorno había sentenciado que después de Auschwitz se había vuelto imposible escribir un poema, debido a que la cultura devino en la barbarie que pretendía erradicar², y ante tal afirmación han abundado los pronunciamientos en su contra, entre los que podemos ubicar la perspectiva de Günter Grass al respecto, para quien esta famosa frase de Adorno sólo puede refutarse escribiendo³, así como también la postura de Jean-Luc Nancy, quien objetó el dictum adorniano diciendo que “los poemas no son de nuevo posibles sino ahora, si es que solamente en el poema se puede decir lo que, de otro modo, burla cualquier descripción”.⁴ Pero también es posible distinguir otro grupo, conformado por quienes han absorbido la prohibición al interior de la representación y a partir de ella han creado todo tipo de obras; pensadores y artistas para los que tal clausura ha significado el inicio de la conformación de un lenguaje *en* la imposibilidad: Celan, Steiner, Wiesel, Lanzmann, Lang, entre otros.

Para abordar estas cuestiones, distinguiremos entre el concepto de reproducción y el de representación. La principal diferencia que determinaremos entre ambos, por resultar particularmente relevante en esta instancia, radica en que la reproducción, tal como ya han explicado desde Nancy hasta Beuys, implica apenas la repetición del acontecimiento⁵, mientras que la representación se conforma como una presentación subrayada, destinada a una mirada determinada⁶. De este modo, la representación se distancia de la reproducción en tanto trae a la presencia algo del acontecimiento, pero en el mismo gesto nos advierte sobre la imposibilidad de acceder plenamente a él. Sin embargo, es precisamente este defasaje el que permite una apertura del sentido, que, por

² Véase Adorno, T. W. (1962): *Prismas*, Barcelona, Ariel.

³ Grass, G. (1999): *Escribir después de Auschwitz*, Madrid, Paidós.

⁴ Nancy, J-L. (2003): “La representación prohibida”; en revista *Pensamiento de los Confines* n° 12.

⁵ Beuys, J. (1998): “Auschwitz Demonstration. 1956- 1964”, en *La Mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, Actas del coloquio internacional, Bruselas, 11-13 de diciembre 1997, Éditions du Centre d'études et de documentation-Fondation Auschwitz. Blanchot, M. (1958): “L' étrange et l'étranger”, en *La Nouvelle Revue Française*, n°70, Paris.

⁶ Nancy, J-L., *Ibidem*

cierto, no es posible en el caso de la mera reproducción del horror. En este sentido, la especificidad de Auschwitz radica -en lo que a la representación respecta- en haber significado la clausura del punto de fuga del sentido, lo que ha resultado en la mayoría de los casos en la reducción de la representación a la sola reproducción del horror.

Sin embargo, es preciso aclarar que el problema de la representación delimita un campo de estudios que no se circunscribe sólo a la imposibilidad que ha sido planteada luego de Auschwitz, sino que tal problema está presente en los propios comienzos del arte, pues su materia bordea siempre lo inefable, lo irrepresentable, lo “sublime” -el concepto ha sido desarrollado primeramente por Kant⁷, y luego retomado, entre otros, por Lyotard⁸ esta vez aplicado puntualmente a la representación del horror-. El problema de la representación ha suscitado las más diversas discusiones desde el comienzo del arte mismo, por ser inherente a él. En tal sentido, no es posible afirmar que se esté en presencia de un problema nuevo, pero sí que ha adquirido una relevancia mayor luego de la “prohibición” que Auschwitz significó para lo que se ha dado en llamar “la representación del horror”.

Cuando Nancy afirma que la “prohibición de la representación” tiene que ver con la realidad o con la verdad más firme del arte, es decir, con la verdad de la representación que esa “prohibición” saca a la luz de un modo paradójico⁹, está diciendo que la “prohibición” que significó Auschwitz puso de relieve una interdicción que es inherente a la propia representación, y que a la vez que la prohíbe también a ella; la hace visible, la “presenta”, y adquiere otro matiz luego de Auschwitz. La prohibición que el campo prohíbe es incluso lo que Nancy ha dado en llamar “la representación prohibida”, es la misma que también nos permite adentrarnos en la prohibición que le es propia a toda representación; de ahí que Nancy hable de la verdad de la representación que la prohibición que supuso Auschwitz saca a la luz de un modo “paradójico”.

⁷ Kant, I. (1999): *“Crítica del juicio”*, trad: A. Moreno, J. Rovira, Alicante, bibl. virtual M. de Cervantes.

⁸ Lyotard, J-F. (1991): *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*, París, Galilée.

⁹ Véase Nancy, J-L., *Ibidem*

Algunas consideraciones sobre el problema de la representación del horror

La especificidad del Holocausto ha generado interminables debates en torno a la imposibilidad de representarlo. Blanchot le ha conferido a Auschwitz la categoría de “evento irrerepresentable”¹⁰, mientras que para Agamben, asociar el genocidio con “lo sublime” o “lo inefable” equivaldría a conferirle el prestigio de la mística, y en tal gesto contribuir a su gloria¹¹.

Muchos han sido los autores que desde diferentes perspectivas han cuestionado aquel “discurso de lo irrerepresentable” que impregnó los debates referidos al problema de la representación del horror. Entre ellos podemos distinguir a Nancy, Rancière, Agamben, Grass, Celan, Forster, Burrello, entre otros. El discurso de la irrerepresentabilidad que los autores mencionados han puesto en duda, fue construido, según detalla Rancière, en función no sólo de una prohibición ética (el horror “no debe” ser representado), sino también de un mandamiento estético que plantea que el arte moderno quiebra con la representación y por tanto es por esencia un arte de lo irrerepresentable¹².

Aún cuando la profusa cantidad de objetos culturales que han abordado la temática del horror supone un indudable avance en lo concerniente a la incorporación del tema al imaginario social, en buena parte de los casos asistimos apenas a una -aunque bienintencionada- “reproducción del horror”. Sin embargo, sí podemos decir que las obras de Omar Pacheco que nos proponemos tratar aquí se construyen en el intento por trabajar con el horror (y en tal sentido ponen a prueba la prohibición mencionada), pero más que sortear libremente la interdicción mencionada, la cuestionan, la ponen en juego al interior mismo de la representación, y construyen su lenguaje teatral partiendo de la incorporación problemática de esa prohibición.

Nancy cuestiona tal “discurso de lo irrerepresentable”, e indica que la representación de la Shoá no sólo es posible y lícita, sino que es necesaria e imperativa¹³, pero por otro lado agrega nuevas claves para abordar la temática de la representación, acechada por la

¹⁰ Blanchot, M. (1990): *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila.

¹¹ Agamben Agamben, G. (2005): *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. HomoSacer III, Valencia, Pre-Textos, pág 31.

¹² Véase: Rancière, J. (2005): “Las poéticas contradictorias del cine”; en revista *Pensamiento de los Confines* n°17, diciembre de 2005.

¹³ Nancy, J-L., *Ibidem*.

prohibición que se juega en su propio seno, y que va más allá de la prohibición que interpuso el campo de concentración, pero con la que, sin embargo, y como ya hemos dicho, mantiene una relación paradójica.

Auschwitz: la ejecución de la representación

Nancy acuña la expresión de “representación prohibida” para referirse a la representación que puede hacer advenir aquello que no es del orden de la presencia. Representación que es el sujeto de su retirada¹⁴, que *se interdice* a sí misma, más que estar prohibida o impedida (explica), y por ende se prohíbe la posibilidad de representar el horror, como es el caso de la película *Shoah* de Lanzmann que trataremos aquí, y que se caracteriza por negarse a mostrar imágenes de archivo.

La representación está, para Nancy, prohibida en tanto “sorprendida, patidifusa, pasmada, desconcertada”¹⁵ por encontrar su posibilidad precisamente “en la relación con una ausencia y con un *absens* en el que toda presencia se sostiene”¹⁶, y en la cual la representación puede advenir a la presencia. En este sentido, toda representación es tan imposible como posible; no habría aquí una interdicción expresa ante tal o cual tema, pues ese desconcierto es inherente a la representación, y no es una prohibición externa que la aniquila en tanto tal. Esa interdicción prohíbe tanto como permite, y es en este doble juego en el que nos proponemos instalar la idea de la imposibilidad como condición de posibilidad.

Mostrar las imágenes más terribles siempre es posible, pero mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino, decía Nancy. Lo que prohíbe en este sentido la representación es el campo de exterminio. Ante tal escenario aporético, no sería ya posible ni la representación “prohibida” de la que habla Nancy; no es posible una finitud “abriéndose hacia el infinito”, sino una finitud unívoca que no permite mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen, sólo ver las imágenes terribles, como aquellas que aparecen en el recorrido por el infierno que es “*Noche y Niebla*”, la película de Alain Resnais: la pila de cadáveres cayendo de la grúa hacia la

¹⁴ Nancy, J-L. *Ibídem*.

¹⁵ Nancy, J-L. *Ibídem*.

¹⁶ Nancy, J-L. *Ibídem*.

fosa común, las montañas de cabello, los cuerpos decapitados, los muertos por inanición yaciendo con los ojos abiertos...

Entonces, y tal como sentenciaba Nancy, nada de los campos puede ser representado, ya que él significó la ejecución de la representación¹⁷. Sin embargo, representar (en tanto poner en evidencia) que ha sido aniquilada toda posibilidad representativa (y eso implica también mostrar que no se puede mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen), sí es posible. Es, en todo caso, lo que hace Lanzmann en *Shoah*, y lo que hace Pacheco en su *Trilogía del horror*.

Podremos decir que esta “representación prohibida” intercepta la imposibilidad que ha sellado Auschwitz sobre la posibilidad de mostrar incluso lo que mata toda posibilidad de imagen, para ubicarse por fuera de la pretensión de ser una “representación de los campos”¹⁸, y “poner en juego, en cambio, su (ir)representabilidad”¹⁹. *Shoah*, el documental de Claude Lanzmann del que nos ocuparemos aquí constituye, para Nancy, un ejemplo de esta representación que, más que estar prohibida o impedida, se interdice a sí misma.

Cuando se alude a la imposibilidad de representación de Auschwitz, tal afirmación no puede tener otro sentido, según Nancy, que el de “restablecer la realidad del exterminio en un bloque macizo de presencia significativa (en un “ídolo”)²⁰. Pero la alusión a tal “imposibilidad de representación de Auschwitz”, ya en términos de prohibición de índole ética, ya por interdicción bíblica de la representación, no hiere a la representación en tanto tal, pues ella se configura por fuera de tal hipotética evocación de un sentido unívoco, de un encuentro palpable con algo como “la realidad del exterminio”. Ni el exterminio ni nada en realidad puede restablecerse como un “bloque macizo de presencia significativa”, de manera que la afirmación que alude a la imposibilidad de la representación de Auschwitz no desnuda en modo alguno la especificidad del campo (porque en este sentido es tan representable y tan irrepresentable como cualquier otra cosa), y mucho menos la verdadera sentencia de muerte que él supuso para la

¹⁷ Véase Nancy, J-L., *Ibidem*.

¹⁸ Op cit (Nancy)

¹⁹ Op cit (Nancy)

²⁰ Nancy, J-L. (2003): “La representación prohibida”; en revista *Pensamiento de los Confines* n° 12, junio 2003

representación. La especificidad que el campo le imprimió a la representación habrá que buscarla, en todo caso, no en una interdicción de carácter externo a la representación que pudiera sujetarla en todo su ser, y que emanara como consecuencia lógica de algo como el “tenor insoportable del horror”, sino más bien en el modo en que en Auschwitz la representación ha sido aplastada, de suerte que, como explica Nancy, “o bien ya no se puede representar de ninguna manera, o bien pone a prueba la representación”²¹.

A propósito del destino de la representación después de Auschwitz

Nancy asegura que “lo que está en juego en los campos es del orden de una verdad que es preciso dejar abierta, inacabada, para que sea la verdad”, y que por tanto, “el criterio de una representación de Auschwitz sólo se puede encontrar en semejante abertura - intervalo o herida-, no mostrada como un objeto, sino inscrita directamente en la representación y como su propia nervadura, como la verdad sobre la verdad”²².

Del mismo modo en que Paul Celan hablaba *dentro* de la propia “nervadura” del poema sobre la irrepresentabilidad del horror, y en su poesía asistimos también a una representación que se interdice a sí misma, y cuyos efectos prohibitivos pueden rastrearse en la búsqueda del balbuceo que el poeta rumano lleva adelante como única opción “posible” luego de la conciencia exasperada sobre la trampa que había caído sobre la palabra luego del exterminio; así como Lanzmann pone de manifiesto en su documental la irrepresentabilidad del horror, y así como el director teatral Omar Pacheco, de quien nos ocuparemos aquí más adelante, coloca en la boca y en el cuerpo de sus actores la misma imposibilidad del decir, en todos los casos asistimos a “la verdad sobre la verdad” a la que refiere Nancy, “inscrita directamente en la representación, y como su propia nervadura”.

Si la representación no puede tener lugar pues su “resto” (aquel que daba paso al sentido, al *absens*) ha sido exterminado en Auschwitz, debe encontrar en ella misma su criterio de existencia. El arte debe ensayar el intento de restituir la posibilidad del punto de fuga del sentido que ha sido ejecutada en el Lager, de esa opacidad que le es propio,

²¹ Nancy, J-L., *Ibídem*

²² Nancy, J-L., *Ibídem*

o aquello que, en palabras de Blanchot, es lo oscuro que otrora debía ser preservado y amado como tal²³ .

Por su parte, Rancière ha intervenido en el debate suscitado respecto de la posibilidad o imposibilidad de representar el horror, aduciendo que su posición es absolutamente crítica con respecto al discurso de lo irrepresentable que se constituyó alrededor de la Shoá. En este sentido, explica que tal discurso ha intentado unir dos cosas: por una parte, un mandamiento ético que plantea que no hay derecho a representar algunas cosas, y por otra parte un mandamiento estético que plantea que el arte moderno quiebra con la representación y por tanto es por esencia un arte de lo irrepresentable²⁴ .

Aún cuando cualquier aproximación artística a la cuestión del horror está ya signada por la dificultad de representarlo, estamos en condiciones de decir que las obras a ser abordadas aquí constituyen un aporte significativo a la construcción de la memoria porque, en lugar de concebir tal “prohibición” como una fatalidad frente a la que sólo restan el silencio o la reproducción, han logrado convertirla en el inicio de un lenguaje nuevo *en* la imposibilidad. Estos intentos, al conformarse en tanto representación y no como mera reproducción del acontecimiento, permiten la aparición de nuevos sentidos, favoreciendo así la continua recreación de una memoria del horror. El tenor de su contribución está dado porque tales obras ponen en juego sus propios mecanismos discursivos, vale decir: ponen a prueba el propio mecanismo de la representación al interior mismo de la representación.

Los dos objetos culturales con los que trabajaremos aquí -*Shoah* y la *Trilogía del Horror*- se vuelven, aún con sus marcadas diferencias, especialmente relevantes pues se constituyen a sí mismos a partir del trabajo con la imposibilidad como el único material “posible” en lo que refiere a la construcción artística de una memoria del horror. De esta afirmación se desprenden dos aspectos de la cuestión a destacar, sólo en apariencia contrapuestos: que tales obras se configuran por fuera del mecanismo de la reproducción, que, por cierto, ha sido utilizado por la gran mayoría de las películas u

²³ Véase R. Laporte; “Leer a Maurice Blanchot”; en *Anthropos. Cuadernos de crítica de la cultura*, “Pongamos que se habla de Maurice Blanchot”; Barcelona; Editorial Archipiélago, N° 49/2001; pp.15 ss; citado en Cragnolini, Mónica; “Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida”; en revista *Pensamiento de los Confines*, n°12; junio de 2003

²⁴ Véase Rancière, J., *Ibíd.*

obras de teatro que pretenden ser “del horror” -y en este sentido son obras-límite respecto de las que sí lo hacen-, y que, al mismo tiempo, sea precisamente su constitución “en su propia fuga” (no sólo al interior de la representación, sino también respecto de lo que sería el conjunto de abordajes artísticos que tratan la problemática del horror desde su re-producción), lo que las dota de la capacidad de suscitar nuevos e infinitos sentidos.

Así como para Blanchot el espacio de lo extraño es un campo de fuerza donde el ser aparece desapareciendo, se afirma sustrayéndose²⁵, y para Nancy la representación está prohibida en tanto es el sujeto de su propia retirada²⁶; del mismo modo en que para Derrida la imposibilidad del testimonio es su única condición de posibilidad²⁷, y en la medida en que el propio lenguaje artístico sólo puede tener en sus manos aquello que ya se ha fugado de ellas, estas intentos-límite lo son por constituirse “en la fuga” de su pertenencia a lo que sería una relación con el horror más cercana a una reproducción del acontecimiento, entendida, en palabras de Nancy, como la voluntad de “colar”, ya sea en el bronce o en la película, el horror de los deportados lanzándose a las alambradas electrificadas²⁸, que a su representación. Tales obras, más cercanas a la reproducción, no desnudan la imposibilidad de mostrar imágenes, y son de algún modo “cómplices”, en tanto no se ufanan en mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen, aún cuando tal empresa sea también imposible, salvo (como dice Nancy) “si se rehace el gesto del asesino”²⁹. Asimismo, se vuelve necesario reflexionar en este punto también sobre el “horizonte de imposibilidad” que cada una de ellas trabaja en relación a la aproximación estética a la cuestión del horror.

“Shoah”

Una pregunta se presenta ineludible: ¿qué ocurre con la representación si, como dice el poeta Paul Celan, “nadie testimonia con el testigo”? ¿Cómo puede el arte re-presentar

²⁵ Laporte, R. (2003): “Leer a Maurice Blanchot”; en *Anthropos. Cuadernos de crítica de la cultura*, “Pongamos que se habla de Maurice Blanchot”, Barcelona, Editorial Archipiélago, N° 49/2001; pp.15 ss, citado en Cragnolini, M., “Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida”; en revista *Pensamiento de los Confines* n°12, junio de 2003

²⁶ Nancy, J-L., *Ibidem*

²⁷ Véase: Derrida, J. (1996): “Hablar por el otro”, en *Diario de Poesía* n 39, primavera de 1996.

²⁸ Nancy, J-L., *Ibidem*

²⁹ Nancy, J-L., *Ibidem*

un drama que ha sido vivido por otro? Y además, ¿cómo podría el arte re-presentar aquello que ni el testimonio puede traer al discurso porque en ese mismo acto lo extravía? Aporía desde la que, y otra vez, el arte debe trabajar si es que pretende aproximarse al horror, lo que equivale a decir que deberá hablar desde una imposibilidad que ya no es sólo la de hablar por el otro, sino también aquella otra, que acecha al propio mecanismo de la representación.

La voz del testigo, ¿no es una forma de la representación?³⁰, interroga Forster. Podríamos arriesgar un sí, que más que una lisa y llana aseveración ronda más bien el territorio de una presunción: que la distancia entre la representación y lo representado esté dando cuenta de un *hiatus* cuya opacidad comparte con el testimonio; que esa distancia que soporta el testimonio respecto de lo que cada vez intenta evocar infructuosamente sea acaso la misma que separa a la representación de aquello que refiere, aún cuando en ese abismo no asistamos sólo a un silencio insalvable, sino por el contrario, al lugar en el que la emergencia de sentidos nuevos se torna posible.

Es dable identificar un problema en torno a la aporía dada por la coexistencia entre el “nadie testimonia por el testigo” y la representación de un drama que, en muchos casos, ha sido vivido por otros. Pero en lo que a la representación refiere, es posible identificar todavía otro problema: el de la imposibilidad, aún al interior de la representación misma (y suponiendo que ésta fuera posible), de utilizar una historia, ya sea por emblemática o por ordinaria, da igual; que, en suma, sea “representativa”, para así generar la ilusión de estar contando a partir de ella, y de algún modo, *todas* las historias.

Las nueve horas de duración del documental *Shoah*, de Claude Lanzmann, dejan en claro que ningún testimonio está incluido allí con una pretensión “ilustrativa” o generalizadora, pues de ser así estaríamos en presencia de un objeto cultural de una extensión mucho más acotada, sobre todo si tenemos en cuenta que la construcción del documental está basada casi enteramente en testimonios. Pero eso queda claro también en el perpetuo silencio que aguarda en el *después* de esas nueve horas, es decir, en la sensación de *insuficiencia* que queda flotando en el “más allá” del relato. En la sospecha que brota después del final: aquella que advierte que, aún después de tal extensión, todo

³⁰ Véase: Forster, R. (2000): “El imposible testimonio: Celan en Derrida”, en revista *Pensamiento de los confines* n°8, primer semestre de 2000.

queda aún por ser contado. Que “todo quede aún por ser contado” significa dos cosas: no sólo que “nadie pueda hablar por el testigo” (deberían estar todos allí dando su testimonio, y eso es imposible), sino también que el testigo está amordazado también respecto de su propio testimonio. Y en lo relativo al problema de no poder contar en una todas las historias (y también en consonancia con lo ya dicho por Celan) esta frase implica que ningún testimonio puede hacerse extensivo; que no puede operarse con ellos de manera inductiva.

Con respecto a la película, Rancière propone correr levemente el eje y formular la pregunta por la representación de otra manera. En tal caso, la cuestión no giraría en torno a si el horror debe o no ser representado, sino que el problema de fondo radica en qué es lo que se quiere representar. En este sentido, repara en el objetivo del director del documental, y explica que su punto de vista está orientado a poner de manifiesto, a través de una indagación minuciosa de la supuesta racionalidad Nazi, la imposibilidad de explicar lo ocurrido a partir de tal relevamiento. Entonces, según su perspectiva, el intento de Lanzmann consiste en hacer un recorrido intentando entender una racionalidad del exterminio, pero justamente para dejar en evidencia la imposibilidad de explicarlo, porque como diría Rancière, explicar la exterminación redundaría en darle un carácter de cierta necesidad lógica o histórica.³¹

Las ficciones que ponen en escena verdugos y víctimas en el marco de una reconstrucción histórica (como puede ser el caso de “La lista de Schindler”) terminan, para Rancière, estableciendo una lógica humana del proceso. La apuesta de Lanzmann es, entonces, la de desnaturalizar esta lógica, construyendo una ficción que va a decir el proceso, librándolo a su racionalidad y a su falta de razón, vale decir, la puesta en evidencia que aún después de 9 horas de indagación, no es posible hallar razones suficientes que permitan referirla a causas que podrían explicarla. Asimismo, Rancière se refiere también a que el tema fue recubierto por un debate ético-religioso introducido en el terreno estético, y que si se piensa únicamente en términos del proceso artístico, no estaríamos tratando con lo irrepresentable³².

Entonces, y ahora siguiendo a Nancy, Lanzmann muestra en su película la prohibición que el campo supuso para la representación que él llama prohibida, en el sentido de

³¹ Véase Rancière, J., *Ibidem*

³² Véase Rancière, J., *Ibidem*

sorprendida por el entrecruzamiento entre ausencia y presencia que se juega en el meollo de la presencia. En otras palabras, el argumento de Lanzmann contra toda mostración de imágenes de archivo; la negación rotunda a toda reconstrucción ficcional del horror más allá de la insistencia en los testimonios rememorativos, está revelando que lo único que se puede contar luego de que Auschwitz significara, en palabras de Nancy, la “ejecución de la representación”³³, es que la posibilidad de la fuga del sentido ha sido clausurada, y sólo podemos remitirnos a tratar con las cenizas de un pasado inasequible, que los testimonios no pueden reponer, y que hasta la propia representación está impedida de hacerlo.

Sin embargo, podemos afirmar que Lanzmann logra “decir” sólo cuando habla desde el silencio: cuando la película deviene una sorda voz colectiva que explica, por encima de los testimonios particulares y su colosal esfuerzo por dar cuenta de la densidad de lo padecido, que ningún testimonio (ni aún la sumatoria de todos) podrá jamás dar cuenta de lo que tal experiencia ha sido realmente. O también cuando pone de relieve que su indagación de 9 horas, que pretende reponer con minuciosidad elementos que reconstruyan la “racionalidad” nazi, sólo puede terminar poniendo en juego su inexplicabilidad. Sin embargo, es mentira que, como dice Forster, de alguna manera el Holocausto no pueda ser “explicado”³⁴, pero incluso hasta en esa explicación anida lo inexplicable, porque una descripción casi digna de un discurso científicista-historiográfico no logra abreviar en el núcleo duro de la cuestión, sino que apenas se limita a examinar el curso de los acontecimientos, tal y como se sucedieron.

“Trilogía del Horror”: el caso argentino

La “Trilogía del horror” del director teatral Omar Pacheco está conformada por *Memoria*, que se adentra en la vida privada de un torturador, *Cinco Puertas*, que está “ambientada” en el Ghetto de Varsovia, y *Cautiverio*, que construye una atmósfera que alude a la época de la Inquisición para trabajar, tal como lo precisa el propio Pacheco, con su vinculación histórica con los demás exterminios. Asimismo, el director se propone indagar en otras épocas en las que las sociedades “quebraban a su gente”, y

³³ Nancy, J-L., *Ibídem*

³⁴ Forster, R. (2000): “El imposible testimonio: Celan en Derrida”, *Ibídem*

extrapolar esa experiencia a lo que significó la dictadura del período 1976-83 en Argentina³⁵.

Las tres obras, si bien están estructuradas algunas de ellas a partir del seguimiento (aunque fracturado) de alguna posible “historia” que podría funcionar como uno de los ejes posibles del relato (aunque en lo que refiere a estas obras no podemos hablar de relato en los términos clásicos), y en cuya inclusión es posible que exista cierta pretensión de generalización, tal posible pretensión de ilustrar una suerte de totalidad a partir de historias o esbozos puntuales es opacada por otro elemento, que se ubica como claramente central, y que constituye en realidad la médula del relato, esto es: la distribución del espacio escénico, vale decir, la multiplicidad y simultaneidad de las distintas zonas, la diversidad de planos con que se ha diseñado el escenario, que alcanza su “perfección” en “*Cautiverio*”, obra que corona la trilogía.

Pero esa multiplicidad de planos, ¿no es el colosal e infatigable esfuerzo de Pacheco y su *Grupo Teatro Libre* por contarnos sobre la inenarrabilidad de los hechos? Esa multiplicidad de planos ¿no nos habla, acaso, de la misma insuficiencia de la que nos hablan las 9 penosas horas del documental de Lanzmann? Esa desesperación traducida en frenética distribución dispar de los momentos teatrales, ¿no está hablando de que no importa cuánto digamos, o qué múltiples maneras encontremos de desplegar infinitamente el relato, finalmente nos será, de todos modos, incognoscible?

¿Cómo representar en realidad la representación aplastada, obstruida, envasada, petrificada?, se preguntaba Nancy, y concluía que uno de los ejemplos cinematográficos más emblemáticos que había logrado cristalizar en tanto representación que en lugar de pretender ser “de los campos”, había puesto en juego su (ir)representabilidad, lo constituye el documental *Shoah*, de Lanzmann, que plantea sin cejar en su propia puesta en escena la cuestión de un rechazo a poner en escena³⁶.

Aún cuando, para Nancy, Auschwitz haya significado la prohibición de la representación “prohibida”, tanto Pacheco como Lanzmann, en el intento por

³⁵ Ver Cabrera, H. (2001): “La Inquisición ¿desapareció?”, Entrevista a Omar Pacheco en *Página 12 Web* 1 de mayo, 2001, <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/pag27.htm>

³⁶ Nancy, J-L., *Ibíd*

representar la imposibilidad de representar la representación aplastada, lo están logrando, están arañando “la finitud” en el instante en que existe “abriéndose al infinito”.

Como ya dijimos, el escenario en las tres obras de Pacheco (fundamentalmente en las dos últimas: “Cinco Puertas” y “Cautiverio”) ha sido dispuesto de manera tal que por momentos algunas escenas se dan simultáneamente. Aunque buena parte del tiempo son consecutivas, por momentos la consecución se acelera dramáticamente, y el tiempo deja de ser lineal para dar lugar a la confección de un fresco onírico, casi un mural en el que pareciera estar *todo* (y aún así eso no se ha vuelto posible, aún falta todo lo que aguarda después de las 9 horas de “*Shoah*”...). Esa suerte de pretensión frenética de lograr la impresión de exhaustividad, nos habla justamente de la imposibilidad de ser exhaustivo. De manera que no resulta finalmente tan relevante si por momentos las obras se centran en una historia que reclame eventualmente la pretensión de contar más allá de ella; lo sugestivo es esa furia casi simultánea (aunque si el tiempo estalla, el concepto de simultaneidad es en este punto, fútil) que deja al descubierto el silencio, todo aquello que nunca podrá decirse ni siquiera en la “desesperación” por intentar dar cuenta, apenas, de la imposibilidad de contar. Desesperación que está dada, justamente, por la certeza de la inenarrabilidad, de que cada voz no sólo no puede ser la del otro sino que ni siquiera puede ser la propia, lo que conmina a intentar conformar, entre todas ellas, una voz agónica, conjunta, que se acerque un poco más a lo que se intenta decir, pero que de todos modos nunca podrá ser dicho.

Sin embargo, en el caso de las obras de Pacheco, el director es consciente de que el lenguaje a ser apropiado (reclamado) es, necesariamente, el balbuceo, la palabra sin sentido, el estertor, esa lengua que en su fractura intenta hablarnos no sólo de ese silencio sino también desde el lenguaje del silenciado. La búsqueda ha de ser llevada a cabo en el instante primigenio del más brutal despojo.

Las tres obras trabajan, durante la mayor parte del tiempo, desde un lenguaje inventado, no articulado. Pero esta falta de lenguaje no alude solamente a la imposibilidad de convocar el horror de una manera directa, sino más bien al resultado de la introyección de esa imposibilidad. Sin embargo, más que dar cuenta de una ablación de la capacidad expresiva, o de ser un signo de petrificación ante lo “inefable”, lo inenarrable (aquello

de lo que no se podría hablar), deviene en la creación de un lenguaje nuevo en la imposibilidad. Una transmutación de una imposibilidad en un horizonte de posibilidad. Son el silencio, la palabra-balbuceo, la mueca que dice algo más que la mudez que expresa a primera vista, los que conforman el sustrato que puede redundar en el comienzo de un lenguaje nuevo. Es que la representación, en lugar de estetizar o sublimar aquel trauma colectivo, debe hablar desde el silencio en que ha sido sumida, en el punto exacto en que es realmente imposible.

Para terminar, podemos afirmar que los objetos culturales con los que hemos trabajado en esta oportunidad, al conformarse en tanto re-presentación y no como re-producción del acontecimiento, significan un significativo aporte a la construcción de una memoria viva. Del mismo modo, la importancia de trabajar los lazos entre memoria, arte y representación, está dada por el hecho de que, aún ante la “prohibición” a la que hemos hecho referencia, el arte confluye en el complejo entramado social que reclama una construcción sostenida y radical de una memoria del horror. Es por ello que, aún ante la “prohibición” (o mejor dicho, inclusive *por* ella), el aporte artístico para la construcción de una memoria del horror no sólo es imprescindible, sino que también es “posible”, pero sólo en tanto se construya a partir de su propia imposibilidad.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962): *Prismas*, Barcelona, Ariel.
- Adorno, T. W. (1975): “Después de Auschwitz”, en *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.
- Agamben, G. (2005): *Lo que queda de Auschwitz*. *El archivo y el testigo. HomoSacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- Arendt, H. (2004): *La tradición oculta*, Buenos Aires, Paidós.
- Arfuch, L. (2000): “Arte, memoria y archivo” en: *Punto de Vista* n° 68.
- Benjamin, W. (1982) “Tesis de filosofía de la historia”, en *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá editora.
- Benjamin, W. (1986): “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Beuys, J. (1998): “Auschwitz Demonstration. 1956- 1964”, en *La Mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, Actas del coloquio internacional, Bruselas, 11-13 de diciembre 1997, Éditions du Centre d'etudes et de documentation-Fondation Auschwitz.
- Blanchot, M. (1958): “L'etrange et l'etranger”, en *La Nouvelle Revue Française*, n°70, Paris.
- Blanchot, M. (1990): *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila.
- Blanchot, M. (1999): *El último en hablar*, Madrid, Tecnos.

- Braude, D. (2005): “Yo busco conectarme con una cosa más primitiva del hombre, más esencial”, entrevista a Omar Pacheco en revista *Imaginación Atrapada*, http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/ent_omar_pacheco.htm
- Burello, M. G. (2006): “Experiencia de la muerte, o: “después de Auschwitz, no escribir un poema es un acto bárbaro”, en revista *Pensamiento de los confines* n°19, diciembre de 2006.
- Cabrera, H. (2001): “La Inquisición ¿desapareció?”, Entrevista a Omar Pacheco en *Página 12 Web* 1 de mayo, 2001, <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/pag27.htm>
- Capalbo, A. (2002) “Cinco Puertas: reflexión y memoria en la estética del horror” en Lena Paz, M. (comp). “*Teatro-Cine-Narrativa: Imágenes del nuevo milenio*”, Bs. As., Lena Paz, M.
- Casullo, N. (2001): “Memoria para las muertes en la Argentina”, en revista *Pensamiento de los confines* n°9/10, primer semestre de 2001.
- Celan, P. (1999): *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- Derrida, J. (1996): “Hablar por el otro”, en *Diario de Poesía* n 39, primavera de 1996.
- Felman, S. (2000): “Una película como testigo: Shoah de Claude Lanzmann”; en *Espacios de crítica y producción* n°26, Buenos Aires.
- Fernández López, J. A. (2006): “Pensar desde el silencio. Representación y discurso después de Auschwitz”; en revista *A Parte Rei* n°43, enero 2006.
- Finchelstein, F. (2000): “Historia, representación y banalidad. Una charla con Claude Lanzmann” en *Espacios de crítica y producción* n°26, Buenos Aires.
- Forster, R. (1996): “Los usos de la memoria”; en revista *Pensamiento de los confines* n°3, septiembre 1996.
- Forster, R. (2000): “El imposible testimonio: Celan en Derrida”, en revista *Pensamiento de los confines* n°8, primer semestre de 2000.
- Forster, R. (2006a): “Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie”; en *La Liebre Libre*, marzo 2006.
- Grass, G. (1999): *Escribir después de Auschwitz*, Madrid, Paidós.
- Kant, I. (1999): “*Crítica del juicio*”, trad: A. Moreno, J. Rovira, Alicante, biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Kaufman, A. (1996): “Desaparecidos”; en revista *Pensamiento de los confines* n°3, 1996.
- Kaufman, A. (2001): “Memoria, Horror, Historia”, Prólogo a Guelerman, S. (comp.), en *Memorias en Presente. Identidad y posgenocidio*, Bs. As., Norma.
- Lanzmann, C. (1980): *From the Holocaust to the “Holocaust”*, Telos 42.
- Laporte, R. (2003): “Leer a Maurice Blanchot”; en *Anthropos. Cuadernos de crítica de la cultura*, “Pongamos que se habla de Maurice Blanchot”, Barcelona, Editorial Archipiélago, N° 49/2001; pp.15 ss, citado en Cragolini, M., “Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida”; en revista *Pensamiento de los Confines* n°12, junio de 2003
- Levi, P. (1987): *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores.
- Levi, P. (1988): *La tregua*; Barcelona, Muchnik Editores.
- Levi, P. (1989): *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores.
- Lyotard, J-F. (1988): *La diferencia*, Barcelona, Gedisa.
- Lyotard, J-F. (1991): *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*, París, Galilée.
- Nancy, J-L. (2003): “La representación prohibida”; en revista *Pensamiento de los Confines* n° 12, junio 2003.
- Rancière, J. (2005): “Las poéticas contradictorias del cine”; en revista *Pensamiento de los Confines* n°17, diciembre de 2005.
- Schmucler, H. (1996): “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello”, en revista *Pensamiento de los confines* n°3, septiembre 1996.
- Steiner, G. (2003): “El silencio y el poeta”; en *Lenguaje y Silencio*, Barcelona, Gedisa.
- Tatián, D. (2001): “Cauté. Sobre arte y artistas”, en revista *Pensamiento de los confines* n° 9/10, primer semestre de 2001.
- Virilio, P. (2001): “El procedimiento silencio”, en revista *Pensamiento de los confines*, n°9/10, primer semestre de 2001.
- Wiesel, E. (1975): “For some measure of humility”, in *Sh'ma. A Journal of Jewish Responsibility* n°5, 31 octubre 1975.