

# La representación prohibida

*Seguido de La Shoah, un soplo*

Jean-Luc Nancy

Amorrortu editores  
Buenos Aires - Madrid

# La representación prohibida

## *Memo*

*Ein Mann, den manche für weise  
hielten, erklärte, nach Auschwitz  
wäre kein Gedicht mehr möglich.  
Der weise Mann scheint  
keine hohe Meinung  
von Gedichten gehabt zu haben –  
als wären es Seelentröster  
für empfindsame Buchhalter  
oder bemalte Butzenscheiben,  
durch die man die Welt sieht.  
Wir glauben, daß Gedichte  
überhaupt erst jetzt wieder möglich  
geworden sind, insofern nämlich als  
nur im Gedicht sich sagen lässt,  
was sonst  
jeder Beschreibung spottet.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Hans Sahl, *Wir sind die Letzten*, Heidelberg: Lambert Schneider, 1976, pág. 14; reeditado en Petra Kiedaisch (ed.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam, 1995, pág. 144. Deliberadamente, dejo aquí el poema en alemán. A continuación, una rápida equivalencia: «Un hombre a quien muchos tenían por sagaz había declarado que después de Auschwitz ningún poema era posible. Ese hombre sagaz parece no haber tenido en alta estima los poemas, como si fueran consuelos

(Nuestra pregunta será: ¿Qué es, entonces, aquello que «burla la descripción», y, por lo tanto, el tipo de representación que se puede entender con este término, y qué otra representación tiene lugar en el poema?)

*Ô vous, voleurs des heures authentiques de la mort,  
Des derniers souffles et de l'endormissement des  
/ paupières,  
Soyez sûrs d'une chose:*

*L'ange rassemble  
Ce que vous avez rejeté.<sup>2</sup>*

[“Oh, vosotros, ladrones de las horas auténticas de la muerte, / de los últimos suspiros y del adormecimiento de las pupilas, / estad seguros de una cosa: / el ángel recoge / lo que vosotros habéis desechado”.]

(Nuestra lectura será: este ángel que recoge los muertos robados es el poema mismo.)

---

para contables sentimentales o lentes coloreadas a través de las cuales se ve el mundo. Creemos que los poemas, en general, recién vuelven a ser posibles hoy si sólo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción».

<sup>2</sup> Nelly Sachs, «Ton corps en fumée à travers les airs», tomado de la antología *Dans les demeures de la mort, 1943-1947*, en *Éclipse d'étoile*, traducción francesa de Mireille Gansel, Lagrasse: Verdier, 1999.

Circula en la opinión corriente, con respecto al tema de la representación de los campos o de la Shoah, una proposición mal planteada pero insistente: el exterminio no podría o no debería representarse. Sería imposible o estaría prohibido, o, aún más, imposible y además prohibido (o bien prohibido y además imposible). En su indecisión, esta proposición es ya confusa. A menudo se le agrega, de manera más o menos expresa, una confusión complementaria, cuando parece haber una aproximación a lo que se denomina la prohibición bíblica de la representación. (No iré, aquí, a buscar huellas escritas de estas proposiciones, pero se recordará que ellas circularon, en especial, a partir de la polémica que envolvió al estreno de la película de Spielberg, *La lista de Schindler*, y más particularmente todavía en cuanto la oponía a *Shoah*, de Lanzmann. Muchos otros episodios podrían mencionarse en torno a otras películas u obras plásticas.)

El discurso que rechaza la representación de los campos es confuso, porque su contenido no se deja circunscribir con claridad y sus razones son aún menos claramente determinables (y eso, sin hacer referencia al hecho de que a veces también se deja rodear de un nimbo de sacralidad o de santidad, acerca del cual será necesario, asimismo, volver).

¿Se trata, en efecto, de una imposibilidad o de algo ilegítimo? Si se tratara de una imposibilidad, ¿a qué obedecería (desde el momento en que no se puede pensar en problemas técnicos)? ¿Sería a causa del carácter insostenible de lo que habría que representar? Uno no se indigna, sin embargo, ante el cuadro de David Olère que representa a los deportados en la cámara de gas, bajo los primeros efluvios del Zyklon-B.<sup>3</sup> (Si se dice que el propio Olère es un sobreviviente para reconocerle un derecho que nosotros no tendríamos, esto no concierne al cuadro mismo. Tampoco atañe a la cuestión de saber cuál será ese «derecho», ni hasta dónde el pintor sobreviviente es exactamente el mismo que el deportado.) De otra manera, uno tampoco se indigna por los horrores de la guerra grabados por Goya, ni por las escenas de heridas y muertes atroces habituales en muchas películas.<sup>4</sup> No se condena tampoco, sea cual fuere la experiencia de su lectura, la escena de *White Hotel*, de Dylan Thomas,<sup>5</sup> escrita

<sup>3</sup> Cf. *David Olère – A painter in the Sonderkommando at Auschwitz*, Nueva York: The Beate Klarsfeld Foundation, 1989.

<sup>4</sup> Por ejemplo, otra película de Spielberg, *Rescatando al soldado Ryan*.

<sup>5</sup> En francés, *L'Hôtel Blanc*, traducción de Pierre Alien, París: Aubier, 1982.

desde el punto de vista de una mujer que se encuentra viva entre los cuerpos apilados de una fosa de ejecución. (En un registro un poco diferente pero muy sugestivo, se podría decir también: la cuestión se inscribe en lo que distingue la posibilidad, jamás discutida, de las innumerables representaciones de muertos y moribundos en los monumentos de la Primera Guerra Mundial, sobre todo, pero también de la Segunda —guerra y combate de resistencia—, y el súbito despertar de problemas y debates cuando se trata de campos que, de hecho, no tienen nada de bélico.)<sup>6</sup>

Si ha de tratarse, por el contrario, de una ilegitimidad, no se puede más que remitir a una prohibición religiosa, que uno se pone entonces a invocar fuera de su contexto y sin justificar ese desplazamiento. Al mismo tiempo, se produce un deslizamiento de esta prohibición —que atañe, en la forma habitual en que se la evoca, en primera instancia a Dios— a la persona de los judíos exterminados (luego, a la persona de las otras víctimas). Este deslizamiento no debe ser escrutado, sin embargo, porque sea ilegítimo en

<sup>6</sup> Y con los cuales, por otra parte, puede ocurrir que la guerra haya terminado, en cuanto es ya difícil o imposible que pueda haberla, en el sentido que «la guerra» tenía anteriormente.

su giro de Dios a la criatura, y luego del creyente al no creyente, sino precisamente porque esta transformación puede recibir toda su justificación por medio de un análisis preciso tanto de la llamada «prohibición» como de la mencionada «representación».

Es necesario hacer, entonces, una aclaración a fin de pensar con rigor la cuestión que se enuncia como la «representación de la Shoah». La esbozo aquí de manera muy simple, a partir de tres argumentos de los que doy, para comenzar, una formulación mínima:

1. El «interdicto de la representación» tiene poco y nada que ver con una prohibición de producir obras de arte figurativas. Tiene todo que ver, en cambio, con la realidad o con la verdad más firmes del arte mismo, es decir, también, y en última instancia, con la verdad de la propia representación, que ese «interdicto» saca a relucir de una forma paradójica.

2. La «representación de la Shoah» no sólo es posible y lícita, sino que de hecho es necesaria e imperativa, a condición de que la idea de «representación» sea comprendida en el sentido estricto que le debe ser propio.

3. Los campos de exterminio son una empresa de suprarrepresentación, en la cual una vo-

luntad de presencia integral se da el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma.

## La condena de las imágenes

El interdicto de la representación no es necesariamente —incluso no lo es en absoluto— comprensible bajo el régimen de una iconoclastia. Por más que la iconoclastia (o la simple abstención de imágenes, que incluyo aquí en este término) haya sido y sea todavía, de alguna forma, una de las grandes vetas de interpretación del mandamiento enunciado en el libro del Éxodo,<sup>7</sup> está lejos, sin embargo, de ser la única, incluso en la tradición israelita misma (y también en la tradición del islam, en la cual, además, es preciso aclararlo, el mandamiento como tal no figura en el Corán, sino que fue extrapolado por interpretación), para no hablar de las diversas tradiciones cristianas. No es este el lugar apropiado para renovar por sí mismo el estudio de la cuestión. Me contentaré con algunos rasgos salientes que son relevantes en mi desarrollo.

<sup>7</sup> Para remitirnos al texto inicial y más conocido, el del decálogo (*Éxodo*, 20, 4). Se sabe que en la Biblia hay muchos otros pasajes paralelos y conexos.



Para comenzar, debe recordarse que el mandamiento prohíbe construir imágenes «de todo lo que está en los cielos, sobre la tierra, en las aguas», es decir, de todas las cosas, y en particular, hacer de ellas imágenes *esculpidas* (la insistencia en la escultura y en su elaboración es notable en todos los textos conexos del corpus bíblico y en la tradición talmúdica y jasídica). El mandamiento concierne entonces a la producción de formas consistentes, enteras y autónomas, como lo es una estatua, y destinadas así a su uso como ídolo. Se trata de la idolatría, y no de la imagen en tanto tal o de la «representación». El ídolo es un dios fabricado, no la representación de un dios, y el carácter irrisorio y falso de su divinidad obedece al hecho de haber sido fabricado.<sup>8</sup> Es una imagen a la que se atribuye valor por sí misma y no por lo que presuntamente representa, una imagen que es de por sí una presencia divina, y por eso está hecha de materiales preciosos y durables, madera impudrescible, oro y plata, etc.,<sup>9</sup> y es, antes que nada, una forma tallada, una estela, un pilar e incluso un árbol o un arbusto. Además, según los con-

<sup>8</sup> Muchos de los textos de los profetas, con frecuencia mordaces, se encaminan en esa dirección (por ejemplo, *Jeremías*, 10, 1-16; *Habacuc*, 2, 12-14, etcétera).

<sup>9</sup> Cf., por ejemplo, *Isaías*, 40, 20, y 44, 10-20.

textos se le dan diversos nombres, todos traducidos al griego como *eidolon* y en su mayor parte no pertenecientes al léxico de la visión.<sup>10</sup> No es

<sup>10</sup> En *Éxodo*, 20, 4, la palabra es *pessel* y designa una escultura; pero hay otros términos, y no puedo detenerme en ellos, considerando sobre todo que no soy hebraísta y que hará falta, además, un estudio especializado acerca de esta cuestión. Señalo, sin embargo, lo siguiente (gracias a las indicaciones de Daniel Lemler y Patrick Desbois, así como a las contenidas en *Idoles – Données et débats*, Actes du XXIV<sup>e</sup> Colloque des Intellectuels Juifs de Langue Française, París: Denoël, 1985): el término invocado con mayor frecuencia es el que designa a la «idolatría», *avodat zara*, «culto extranjero» (cercano a otros dos: *avodat kojavim umazalot*, «culto de las estrellas y de los signos del zodiaco», y *avodat alilim*, «culto de los ídolos»); *alila* es una de las palabras para nombrar al «ídolo» (= pequeña divinidad, falso dios, incluso una vez dios extranjero), junto con *pessel* (arriba), *demut* («imagen»), *zelem* («dibujo», que es también la «imagen», por ejemplo en «la imagen de Dios» que es el hombre del Génesis. . .); me parece notable que la traducción como *eidolon* bloquee el registro semántico (al pasar exclusivamente al de las formas visibles) y unifique a la vez un vocabulario múltiple. En realidad, se podría decir que el pensamiento monoteísta se preocupa por la idolatría (podríamos hablar de «latria»: cf. el discurso de Santo Tomás de Aquino sobre la *latria*, *Suma teológica*, 2a2ae, 94, 1, etc.), por la adoración de falsos dioses o no dioses, más que por el aspecto del ídolo y una problemática de la «representación» en sentido corriente. En cambio, en este mismo pensamiento, pero según una línea más particularmente cristiana, hay también una consideración de la imagen como

la imagen del dios la condenada, porque, por un lado, esos dioses no están en ninguna parte más allá de esas estatuas y, por otro, el dios de Israel, al no tener forma, tampoco tiene imagen:<sup>11</sup> no hay ningún parecido como no sea el del hombre, y no se trata de un parecido de forma o de materia (el hombre está hecho, entonces, a imagen de lo que no tiene imagen). Lo condenado no es, por tanto, lo que es «imagen de», sino lo que constituye por sí mismo presencia afirmada, presencia pura de algún modo, presencia masiva resumida en su ser-ahí: el ídolo no se mueve, no ve,

---

«visibilidad de lo invisible»; por ejemplo, en Pablo de Tarso, Orígenes, el Pseudo Dionisio y las tradiciones ulteriores del ícono: en el cruce de estos caminos se anuda la cuestión de la representación. Una vez dicho esto, vale la pena señalar la ausencia —que yo sepa— no sólo de un estudio de fondo sobre la cuestión de la palabra «ídolo», sino, en general, en el discurso corriente —y por lo tanto revelador—, de toda precaución en el uso del término. Pueden encontrarse, por ejemplo, trabajos eruditos jaisídicos que no indican más que la palabra griega *eidolon*. . . , o bien trabajos católicos que mencionan la «imagen» sin otra consideración crítica: en este dominio, exactamente como en el del arte, una *doxa* de la representación encubre y deforma su procedencia. En términos muy generales, esta problemática podría designarse como la de la *mimesis* y de lo divino en toda la complejidad de los vínculos, interacciones y contradicciones entre ambos términos.

<sup>11</sup> Cf. *Deuteronomio*, 4, 15, etcétera.

no habla, «se le grita pero no responde»,<sup>12</sup> y el ídolatra, frente a él, también es quien no ve ni comprende.<sup>13</sup> Por el contrario, el «verdadero dios» no es, en suma, más que palabra (dirigida a su pueblo), visión (del corazón del hombre), movimiento (para acompañar a su pueblo).

La condena del ídolo no apela entonces al motivo de la copia o de la imagen imitativa: la motiva la presencia plena, espesa, presencia de o en una inmanencia donde nada se abre (ojo, oreja o boca) y de donde nada se aparta (pensamiento o palabra en el fondo de una garganta o una mirada). Más tarde, los comentarios talmúdicos precisarán que, si es lícito pintar —más que esculpir— rostros (la cuestión se ciñe en torno de lo que contiene aberturas. . .), de todos modos es necesario que esos rostros no estén nunca completos: la completitud es un acabamiento que cierra, sin acceso, sin pasaje. La imagen esculpida de un rostro completo: tal es la verdadera prohibición,<sup>14</sup> a pesar de que en el templo dos querubines de oro deban tener los rostros vueltos uno hacia otro y, juntos, apuntar al «Arca de

<sup>12</sup> Cf., por ejemplo, *Isaías*, 46, 7, o *Salmos*, 115, 4-8.

<sup>13</sup> *Isaías*, 44, 18-20.

<sup>14</sup> Tal como lo resume Catherine Chalié en «L'interdiction de la représentation», *Autrement*, 148, «Le visage», París, octubre de 1994.

Testimonio»,<sup>15</sup> es decir, a la palabra de Dios o, más exactamente, del dios-que-es-palabra (y cuyo nombre, por esta razón, es impronunciable, puesto que no es nada dicho, sino el decir mismo).<sup>16</sup>

Sea cual fuere la posición que uno adopte con respecto a la «prohibición de la representación» y, de modo más general, a su contexto religioso, se deberá reconocer que la interpretación iconoclasta del precepto sólo conlleva una condena de las imágenes en cuanto presupone, de hecho, cierta interpretación de la imagen: es preciso que esta sea pensada como presencia cerrada, acabada en su orden, no abierta a nada o por nada y amurallada en una «estupidez de ídolo».<sup>17</sup> La imagen rebajada por su carácter secun-

<sup>15</sup> *Éxodo*, 25, 18-20.

<sup>16</sup> Tomo prestados aquí los términos de Lévinas, antes de tener que evocar su pensamiento en relación con las imágenes.

<sup>17</sup> Expresión totalmente bíblica de Lévinas, mencionada por Sylvie Courtine-Denamy en «L'art pour sauver le monde» (*Le souci du monde*, París: Vrin, 1999), donde pone en relación los pensamientos de Lévinas, Jonas y Arendt y muestra así un aspecto de la disparidad conflictiva, en torno a la imagen y el arte, de las actitudes surgidas de una misma tradición y movidas por una misma preocupación en la memoria de Auschwitz. Lévinas da el ejemplo muy notable de un pensamiento más bien inspi-

dario, imitativo y por lo tanto inesencial, derivado e inanimado, inconsistente o engañoso: nada nos es más familiar que este tema. De hecho, habrá de ser, en toda la historia occidental, el resultado de la alianza concertada (y que precisamente, sin duda, ha sellado a Occidente como tal) entre el precepto monoteísta y el tema griego de la copia o la simulación, del artificio y la ausencia de original. De esta alianza proceden, con seguridad, una desconfianza ininterrumpida hacia las imágenes que llega hasta nuestros días, en el seno mismo de la cultura que las produce en abundancia; la sospecha recaída en las «apariencias» o el «espectáculo», y cierta crítica complaciente de la «civilización de las imágenes», tanto más, por otra parte, cuanto que de ella provienen, *a contrario*, todas las iniciativas de defensa e ilustración de las artes, y todas las fenomenologías.<sup>18</sup>

---

rado por la iconoclasia (aunque no sin complejidad), aun cuando está dominado por un motivo del rostro cuya ambivalencia sería preciso analizar con amplitud.

<sup>18</sup> En el intersticio de la alianza *greek-jew*, y quizá como su operador complejo, no hay que dejar de deslizar la figura *romana*: la de una confianza en las imágenes cuya doble polaridad —digamos, barroca y/o romántica, e incluso católica y/o fascista (al precio, dicho sea de paso, de síntesis riesgosas. . .)— vuelve a encontrarse, ella también, a lo largo de nuestra historia; es decir, en resumidas

Para comprender el denominado «problema de la representación» es necesario, entonces, estar atentos a esta alianza constitutiva de nuestra historia y a lo que en ella juega simultáneamente de enlace y desenlace, a lo que reúne dos motivos, pero también a lo que los desvincula y a lo que provoca entre ellos transferencias y distribuciones más complejas, más sutiles o más retorcidas de lo que parece.

El doble motivo, si uno no se engaña con respecto a la prohibición bíblica ni a la exigencia griega, es entonces, por un lado, el de un Dios que no acomete de ninguna manera contra la imagen, pero que no entrega su verdad más que en la retirada de su presencia —una presencia cuyo sentido es un au-sentido [*absens*],\* si este atajo es posible—,<sup>19</sup> y por otro lado, el de una *idealidad* lógica (en el sentido en que el orden del logos, y si se quiere de la razón, está constituido por la relación con la idealidad), es decir, exactamente el motivo de una forma o una ima-

---

cuentas, esencialmente, a lo largo de la historia del arte occidental y moderno.

\* El término *absens*, que aparece en el original, juega con la idea de ausencia de sentido (*ab-sens*) y es fonéticamente idéntico a «ausencia» (*absence*). (*N. de la T.*)

<sup>19</sup> Blanchot creó esta palabra, en particular o en todo caso en *L'attente l'oubli*.

gen inteligible, esto es, que forma la inteligibilidad misma. Por un lado, el au-sentido condena la presencia que se da como completitud de sentido; por otro, la idea rebaja la imagen sensible que no es más que su reflejo, el reflejo degradado de una más alta imagen. Pero, por una parte, el au-sentido abre su retirada en el mundo mismo y, por otra, la imagen sensible indica o indexa la idea. Se sigue de ello una lógica dos veces doble, cuyos valores se intercambian, se contaminan y se enfrentan. El cristianismo en primer término y, luego, el arte del mundo moderno habrían de ser los enclaves de esta mezcla, si no se trata, en fin de cuentas, de un mismo y único lugar.

Sin querer desentrañar aquí la intrincación y la intriga, plantearía en un comienzo, y como provisión para el recorrido que nos espera, simplemente lo siguiente: si el arte puede siempre servir de presa en operaciones de intimidación idolátrica (cuya incumbencia, es de especial importancia no olvidarlo, puede ser la idea misma de «arte», tomada en términos absolutos), no es por ello menos cierto que en lo que gradualmente, desde el Renacimiento, habría de llamarse «arte», y con todos los hilos de la madeja anudados en él, siempre estuvo en juego, con la producción de imágenes (visuales, sonoras), todo lo



contrario de una fabricación de ídolos y de un empobrecimiento de lo sensible: no una presencia espesa y tautológica frente a la cual era menester prosternarse, sino la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo —sensible— de la llamada obra «de arte». Y esta presentación se llamó, en francés, *représentation* [representación].<sup>20</sup> La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. Estas dos maneras de comprenderla no se superponen, en su reparto o en su mezcla íntima, pero es indispensable que estén juntas y una contra la otra para pensar el enredo o el arcano de la «representación».

<sup>20</sup> Sería preciso recordar aquí extensamente la historia filosófica del término y del concepto, esa historia para la que Bergson escribió una nota especial en ocasión de la redacción del *Dictionnaire philosophique* de Lalande, y a la que tantos trabajos se consagraron desde hace veinte años, entre los cuales no se puede dejar de mencionar el de Derrida y el de Lacoue-Labarthe sobre la *mimesis*, cuyo solo nombre, con el haz de sus valores, ilumina toda la cuestión de la representación.

## Pensar la crisis última de la representación

En consecuencia, decir que la representación de la Shoah es imposible o está prohibida no puede tener otro sentido que la imposibilidad o la prohibición, ya sea de reducir la realidad del exterminio a un bloque macizo de presencia significativa (a un «ídolo»), como si aún hubiera allí alguna significación posible, ya sea de proponer una realidad sensible, forma o figura, que remita a una forma inteligible, como si tuviera que haberla. Ahora bien, es preciso admitir que esto es lo que sucede cuando los monumentos o memoriales proceden de una voluntad de vaciar, literalmente, en el bronce (el hormigón o la película) el horror de los deportados precipitándose sobre los alambres de púa electrificados, o entregados en masa al gas y las llamas (pienso en tal o cual grupo escultórico de Yad Vashem, en Jerusalén, en algún otro del cementerio de Forest Lawn, en Los Ángeles, y en no pocas pinturas, incluidas las de David Olère). Sin embargo, no quiero sugerir que esas obras serían criticables o discutibles: en cierto sentido, escapan a todo criterio estético (lo mismo se puede decir, por ejemplo, pero en sentido muy distinto, de la serie televisiva norteamericana *Holocausto*, de

hace unos quince años), «no representan», sino que conmemoran, es decir, se limitan a ser señales, y pese a ello no aceptan ser estrictas señalizaciones, como lo son, desde la década de 1980, las señaléticas berlinesas de los campos coronadas con la inscripción «*Orte des Schreckens*» [«sitios del espanto»], o aquella estela de Baden-Baden que enuncia secamente lo acontecido en la *Kristallnacht* [noche de los cristales rotos], obras que, en consecuencia, declaran también su molestia o su vergüenza, a la vez que su propia impotencia para representar, su flaqueza artística y su resistencia a instalarse en el estatuto de obras, o aparentarlo.

Lo que se trata entonces de entender, aquello a lo que deberemos volver, no es exactamente el horror o la santidad que ninguna representación, se supone, podría tocar (cuando en realidad, tal vez, ninguna representación puede jamás sino llegar al extremo, so pena de caer en la mueca, la gesticulación o la ilustración); es, más bien, precisamente esto: que la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa, de modo que aquello, en efecto, o bien no tiene como objetivo representar de ninguna manera, o bien somete a la representación a la prueba de sí misma: cómo dar

presencia a lo que no es del orden de la presencia. (Es en este preciso sentido, para decirlo por primera vez, que quiero que se entienda la expresión «representación prohibida» que convertí en título: «prohibida» en el sentido de sorprendida y suspendida delante de eso que es distinto de la presencia. Volveremos a ello.)

La cuestión de la representación de Auschwitz —suponiendo que haga falta mantenerla, en esos términos, como cuestión— no puede resolverse —si puede serlo— en una referencia, ya sea negativa o positiva, a un horror extremo o una extrema santidad. La cuestión debe pasar por este interrogante: ¿Qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma? ¿Cómo se la puso en juego allí?

Si existe una cuestión propia de la representación de la Shoah —o bien no la hay sino a través de un *pathos* comprensible, pero sin rigor—, tiene que obedecer a la condición misma que la Shoah impone a la representación, lo cual equivale a decir también: debe tratarse de lo que este acontecimiento *representa* en el (o del) destino occidental (siendo «destino occidental», me apresuro a admitir, una fórmula preñada de representaciones latentes que no tenemos claras y que sólo podríamos aclarar, sin duda, pasando

por el análisis de las condiciones de una «representación de la Shoah»). Shoah es también una crisis última de la representación (al enunciarlo no hay ninguna abstracción, ninguna fría conversión en el concepto).

Voy a apartarme por algún momento, entonces, de la perspectiva de los campos y a considerar por sí misma la cuestión de la representación.

Como ya se habrá comprendido por lo que precede, se trata de pensar que la «representación» no es sólo un régimen particular de operación o de técnica; esta palabra propone también un nombre general para el acontecimiento y la configuración ordinariamente denominados «Occidente», y asimismo, entonces, para aquello cuya historia corre ante nosotros, rumbo a su cumplimiento, tras haber pasado por una crisis total del orden de la representación. (Sé que algunos dirán que repito aquí banalidades —pero, ¿acaso hemos escrutado lo suficiente sus motivos?—, mientras que otros se sorprenderán por haberle otorgado tamaño lugar «historial» a la simple «representación»: les pido a estos últimos que piensen por un instante en la amplitud e intensidad de la metamorfosis que nos muestra la historia de las artes en un siglo, de 1850 a 1950

digamos, y, por ende, también a través de Auschwitz y algunos otros acontecimientos.)

Es necesario agregar, en este punto, una precisión: si bien pido, por cierto, que se piense algo como el curso de una historia en el sentido fuerte del término, y no sólo historias separadas, no pretendo empero determinar una estricta necesidad histórica del nazismo. Importa, no obstante, sustraerlo desde el principio del estatuto de accidente monstruoso acaecido en la historia y a la historia, porque así se lo excluye de toda posibilidad de pensamiento. Esto comienza, sin duda, a ser bastante bien reconocido, pero nunca podría serlo demasiado. Ahora bien, no es necesario fabricar una visión de la historia del tipo llamado «hegeliano» para pretender que nuestro pensamiento enlace y anude, para ser un pensamiento, los lineamientos de una procedencia y un movimiento: algo distinto de un destino, pero algo distinto también de una polvareda de contingencias (doble manera de renunciar a pensar una libertad y una humanidad).

El acceso más simple a la problemática de la representación es el de su nombre, al que ya hice alusión y cuya significación, dije también, entienden los filósofos, sin que por ello, e incluso dentro de la filosofía, sea siempre fácil evitar las

confusiones o las discusiones (pero esto se debe a que la cosa misma está hecha de la singular intrincación que se ha anudado en nuestra historia, y que ha anudado esta historia, la ha trenzado y también la ha amarrado o estrangulado).

El *re-* del término «representación» no es repetitivo, sino intensivo (para ser más precisos, el valor inicialmente iterativo del prefijo *re-* en las lenguas latinas se transforma a menudo en valor intensivo o, como a veces se dice, «frecuentativo»). La *repraesentatio* es una presentación recalcada (apoyada en su trazo o en su destinación: destinada a una mirada determinada). Por eso, la palabra encuentra su primer sentido en su uso en el teatro (donde nada tiene que ver con el número de representaciones y, precisamente, se distingue con claridad de la «repetición»)\* y en su antiguo empleo judicial: producción de una pieza, de un documento, o incluso en el sentido de «hacer observar, exponer con insistencia».<sup>21</sup> La palabra latina sirvió para traducir el griego *hypotyposis*, que designa un esbozo, un esquema, la presentación de los rasgos de una fi-

\* En su sentido de «ensayo», que no tiene en español. (N. de la T.)

<sup>21</sup> «El duque de Beauvilliers representaba con fuerza la miseria de los pueblos» (Voltaire). Cf. Littré, en las entradas *représentation* y *représenter*.

gura en el sentido más amplio, sin ninguna idea de repetición (en retórica, la palabra designa la puesta en escena de personas o cosas como si vieran frente a nosotros: casi se trata, una vez más, de teatro. . .).

De allí proviene también el uso psicológico y filosófico del término: la representación mental o intelectual, en el cruce de la imagen y la idea, no es en un principio la copia de la cosa, sino la presentación del objeto al sujeto (vale decir: la constitución del objeto en tanto tal, recordando que en torno a ese núcleo se han cristalizado los mayores debates del pensamiento moderno, los de los empirismos e idealismos, los del saber científico y el conocimiento sensible, los de la representación política y la representación artística, etc.). La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer como tal o cual presencia. En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto.

Se sigue de ello que la representación no presenta solamente algo que por derecho o de hecho



está ausente: presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser *como tal*, o incluso su sentido o su verdad. En este punto se forman los entrelazamientos, las paradojas y las contradicciones: en la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, lo que ya nombré como el au-sentido [*l'absens*], el sentido en cuanto no es justamente una cosa.

Por supuesto, para ser en este punto todavía más precisos sería indispensable analizar cómo la misma pura inmediatez es un pensamiento —una representación— producido por el dispositivo general de la representación, es decir, por el «monologoteísmo» originario de Occidente. Fuera del monologoteísmo (o teologomonismo, etc.) no existe inmediatez muda y amurallada: hay mundos enteramente hechos de lo que denominamos «presencias vivientes», «espíritus», o cuando menos «signos». Pero nuestro mundo es el mundo de un sentido que vacía la presencia y se ausenta de ella o en ella. (Como corolario, fuera de Occidente hay ordenación de las potencias significantes, pero para Occidente hay desorden y búsqueda del sentido. O bien:

existen, por una parte, mundos configurados en esquemas de acción, de posición y de poder, y, por la otra, nuestra historia configurada en esquemas de presencia y ausencia, de representación, y, así, en esquemas de esquemas, dibujos, trazas y trazados. . .)

De ese modo, toda la historia de la representación —toda la historia febril de las gigantomaquias de la *mimesis*, de la imagen, de la percepción, del objeto y la ley científica, del espectáculo, del arte, de la representación política— está atravesada por la división de la ausencia, que se escinde, en efecto, entre la ausencia *de* la cosa (problemática de su reproducción) y la ausencia *en* la cosa (problemática de su representación).

De ahí que nuestra historia se agite y se re-  
tuerza y hasta se desgarré en la división, el cho-  
que y el enfrentamiento de dos lógicas: la de la  
subjetividad, para la cual existe el *fenómeno*, y  
la de la *cosa en sí* o «presencia real». Porque una  
y otra deben ser la una para la otra, a la vez que  
se muestran excluyentes una de otra. Esa es  
nuestra cruz, podríamos decir con mayor razón,  
puesto que la cruz cristiana está en el centro del  
asunto: representación del representante divino  
que muere en el mundo de la representación pa-  
ra darle el sentido de su presencia original. . .

La doble ausencia de/en la presencia que estructura esta doble lógica cruza la ausencia monoteísta (la de una santidad que ya no es ante todo sagrada —dada presente en una realidad separada—, pero que no deja de hacerse al alejarse:<sup>22</sup> es la apuesta de la oposición a los ídolos) con la ausencia griega: la de un sol de verdad que deslumbra más allá de todas las apariencias, el corazón de la luz en lugar de las cosas iluminadas, o incluso la belleza «sin rostro, ni manos, ni cuerpos»<sup>23</sup> hacia la cual se lanza el Eros filósofo de Platón. La cuestión íntegra podría resumirse —y figurarse, representarse— de la siguiente manera: un doble no-rostro a la vez judío y griego, cuyo retrato hará un destino romano.

Si se trata entonces, en el fondo de la representación, de la relación con una ausencia y con un au-sentido [*absens*] en los que toda presencia se sostiene, es decir, se ahueca, se vacía, respira

<sup>22</sup> Invoco de este modo la oposición entre *sacer*, realidad «sagrada» desde el principio, y *sanctus*, lo que proviene de una acción santificadora.

<sup>23</sup> Platón, *El banquete*, 210-211. (En griego, esta oposición pasa, aunque de manera menos clara, entre *hieros* y *hagios*. Por el contrario, el hebreo no tiene más que un término: *kodesh*.)

y llega a la presencia, ¿cómo ha de ser condenable la representación de lo que fuere? Pero, por el mismo motivo, ¿cómo no habría de estar toda representación prohibida en sí, en el sentido de sorprendida, interpelada, estupefacta,\*<sup>24</sup> confundida o desconcertada por ese ahuecamiento en el corazón de la presencia?

Aquí es preciso volver a los campos.

## La visión de la inteligencia

Partiré, por lo tanto, de esto: que la representación ocupa un lugar determinante en el seno del nazismo, de su dispositivo ideológico y práctico.

\* *Médusée* en el original. (*N. de la T.*)

<sup>24</sup> No hay azar alguno, sin duda, si se toca con Medusa uno de los grandes mitos organizadores de los pensamientos de la imagen; en cuanto a «interpelada» [*interloquée*], conviene recordar el uso que hizo del término Jean-Luc Marion para transcribir *der Angesprochene* de Heidegger (más literalmente, el «interpelado» o el «llamado»), aquel a quien se dirige un llamado que podría calificarse como llamado de lo au-sentido o como au-sentido (cf. Jean-Luc Marion, *Réduction et donation*, París: PUF, 1989, pág. 300, así como *Étant donné*, París: PUF, 1997, en donde se vuelve a encontrar un pensamiento potente acerca del «ídolo» y el «ícono» emprendido desde hace largo tiempo por Marion).

En un primer plano, no es necesario extenderse: se sabe cómo cultivó el nazismo la representación en todos sus aspectos,<sup>25</sup> tanto los del arte monumental y el desfile como los de la «representación del mundo» (*Weltanschauung*, «visión del mundo»), respecto de lo cual el propio Hitler plantea en *Mein Kampf*<sup>26</sup> la importancia política fundamental de una «visión» que pueda ser presentada a las masas y no esté confinada en un discurso filosófico. Seguramente, se trata de eficacia mediática; pero, más aún, se trata de un mundo que pueda dejarse ver y hacerse presente en su totalidad, su verdad y su destino, y, por lo tanto, de un mundo sin fallas, sin abismos, sin invisibilidad oculta. La representación como hipotiposis, como puesta bajo los ojos y en escena, como producción de la verdad *in prae-*

<sup>25</sup> Este motivo mantiene, evidentemente, lazos de lo más estrechos con el del *nacional-esteticismo*, conforme lo denominó y analizó Philippe Lacoue-Labarthe en trabajos fundacionales sobre la cuestión (ante todo, *La fiction du politique*, París: Bourgois, 1987, y otros textos). Estos lazos también conciernen, desde luego, a la temática del mito en el nazismo, tal como Lacoue-Labarthe y yo lo hemos analizado en *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1991.

<sup>26</sup> Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Munich: Zentralverlag der NSDAP, 1936, en particular los capítulos 10 y 11 del libro I.

*sentia*, desempeña en todos los aspectos un papel determinante en el marco de una visión de la regeneración de la raza, de Europa y de toda la humanidad. (Además, no habría que olvidar, sobre todo, algo en lo cual no puedo detenerme ahora, a saber: cómo ese papel de la (re)presentación fue introducido y convocado por toda una época.)<sup>27</sup>

Al principio de esta visión, el propio «ario» no es nada más que la presentación del hombre regenerado como superhombre. Propongo denominar «suprarrepresentación» a ese régimen en el que se trata no sólo de representar a la humanidad triunfante en un tipo (como es también el caso, en la misma época, del arte estalinista), sino de (re)presentar a un tipo que es de por sí el (re)presentante no de una función (hoz y martillo), sino de una naturaleza o una esencia (el cuerpo ario) en la cual consiste verdaderamente la presencia de la humanidad autocreadora (y en ese sentido divina, pero divina sin ninguna distancia con lo divino, o sin «santidad»). El

<sup>27</sup> También sería preciso, en efecto, para captar el giro dado a fines del siglo XIX por el antisemitismo, reexaminar en detalle un mundo que padeció una crisis de representación del mundo (y de los ultramundos) a la vez en el orden del pensamiento y en el de la religión, el del arte y, por último, el de la humanidad y la naturaleza mismas.

cuerpo ario es una idea idéntica a una presencia, o la presencia sin resto de una idea: con bastante exactitud, aquello que Occidente pensaba desde hacía siglos como el ídolo. Es, por otra parte, un «idealismo», en los términos empleados por Hitler: el idealismo del fundador de civilizaciones (*Kulturbegründer*), cuya virtud suprema es el don de sí al servicio de la comunidad a la cual da el «impulso civilizador». <sup>28</sup> Ahora bien, «el ario es el único representante [*Vertreter*] de la especie de los fundadores de civilizaciones». <sup>29</sup> Y una civilización no es otra cosa que la conformación de un mundo según una representación. El ario es el representante de la representación, en términos absolutos, y es en este preciso sentido que propongo hablar de «suprarrepresentación». <sup>30</sup>

(El judío, por el contrario, es para Hitler, justamente, el representante de la representación en su sentido ordinario y peyorativo: el único ar-

<sup>28</sup> *Mein Kampf*, *op. cit.*, libro I, capítulo 11, «Volk und Rasse».

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 318.

<sup>30</sup> No sin una alusión, imposible de desarrollar, al «superhombre», pero también a una expansión del «súper» en esta época («surrealismo», «suprematismo», etc.). Desde luego, habría que recordar el texto de Bataille sobre este prefijo.

te en el que el judío tiene éxito es el del comediante, o más bien el del charlatán, un arte de la ilusión grosera.<sup>31</sup> El arte nazi supremo sólo puede ser, entonces, el de una encarnación o una incorporación verdadera. . . Esa es también una razón para subrayar que el nazismo debe llevar a fondo, por lo tanto, la delicada problemática inducida por la configuración occidental: la división entre la representación-exposición y la representación-imitación. Esta partición en el doble sentido de la palabra impide la separación lícita entre representación simuladora, o copia, y (re)presentación ostensiva, o puesta en juego, pero impone al mismo tiempo su oposición. . . Este sistema complejo estructura el conjunto de las problemáticas más retorcidas de la «representación». Este conjunto se tensa, y se rompe, en dos extremos: el de la iconoclasia fanática y el de la erección fascista. Nada de imágenes o todo ídolo. . .)

La suprarrepresentación no consiste, entonces, solamente en un carácter colosal, desmesurado, del aparato de representación, de demostración o de espectacularización de la *Anschauung* y del *Anschauer*: consiste más bien en una representación cuyo objeto, intención o idea se

<sup>31</sup> *Mein Kampf*, op. cit., pág. 332.



cumple íntegramente en la presencia manifestada. Para circunscribir lo mejor posible este carácter de presencia total, saturada, esta saciedad o satisfacción de presencia, es indispensable pensar en la distancia que separa distintamente, por poco que se la tenga en cuenta, los aparatos y los procesos de glorificación de los órdenes tradicionales de soberanía y/o de santidad de los aparatos y los procesos de suprarrepresentación nazi: el orden nazi, su Führer, su arquetipo ario, las SS y toda la *Weltanschauung* no tienen que resplandecer de gloria, sino que deben estar presentes, con una presencia integral<sup>32</sup> y que —aspecto decisivo— no remite a ninguna otra cosa que a su propio ser-presente, a su inmediatez o a su inmanencia, a su evidencia que se manifiesta por sí misma (como la verdad para Spinoza), pero que no manifiesta de tal modo nada más que esta manifestación misma: en un sentido, la réplica exacta de la revelación monoteísta, y esto, por supuesto, no es azaroso. La suprarrepresentación nazi es la revelación invertida, la revelación que, al revelar, no retira lo revelado sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e

<sup>32</sup> En este sentido comprendí, no hace mucho, la expresión que usa Michel Tournier cuando caracteriza al nazismo como «el exceso de los símbolos» (en su novela *Le roi des aulnes* [*El rey de los alisos*]).

impregna con él todas las fibras de la presencia y el presente.

Frente al *Kulturbegründer*, y más allá de los simples *Kulturträger* (portadores de civilización) que son los otros pueblos, el pueblo judío es el destructor de civilizaciones (*Kulturzerstörer*). Es destructor por el hecho de que no tiene ninguna «visión» propia: no sabe más que ser parásito de los otros pueblos y sus culturas. Su visión se detiene en el mantenimiento de su «raza» por medio de este parasitismo, y toda su actividad no es más que astucia y combate para perpetuarse infectando a todos los pueblos (e instrumentalizando la miseria de los trabajadores modernos, lo cual engendra la visión marxista, que no merece, precisamente, ni siquiera el nombre de *Weltanschauung*).<sup>33</sup> El judío es el representante —si no completamente único, puesto que se le agrega el gitano, lo es al menos por excelencia— de la destrucción de la representación, entendida como suprarrepresentación.

El campo de exterminio es la escena en donde la suprarrepresentación se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación. Esta empresa se diferencia de todas las otras que se le podrían comparar —cam-

<sup>33</sup> *Mein Kampf*, op. cit., pág. 351.

pos y genocidios— porque apunta directa y explícitamente, en el «subhombre», no tanto o no sólo a una «raza inferior» enemiga, sino, principalmente, a la gangrena o el miasma capaz de corromper la presentación misma de la presencia auténtica. Auschwitz es un espacio organizado para que la Presencia misma, la que se muestra y muestra el mundo con ella y sin resto, se dé el espectáculo de aniquilar aquello que, por principio, carga con el interdicto de la representación, o bien lo que aquí he denominado la representación prohibida. Las SS están ahí para suprimir lo que puede sorprender, interpelar o dejar atónito al orden suprarrepresentante. (Esto, por lo demás, no desplaza en lo más mínimo a un segundo plano los otros campos y los otros genocidios, sino que da acceso, por el contrario, al discernimiento de aquello que, aquí o allá, compete más secretamente a una lógica idéntica o comparable: no, insisto, una lógica de superioridad o de enemistad, sino una lógica de exposición y presentificación de la humanidad como tal, o del orden y el destino del mundo. En el extremo del «crimen de lesa humanidad», es indispensable aprender a discernir no sólo la persecución y la liquidación por motivos étnicos, religiosos, etc., sino la persecución y la liquidación por motivos de representación de una amenaza

contra la presencia auténtica: yo te extermino porque tú infectas el cuerpo y la faz de la humanidad, porque la representas vaciada, desangrada de su presencia.)

Que el nazi se da a sí mismo el espectáculo de este aniquilamiento, y de ese modo, por así decir, pone remate a su representación ya ahíta de sí misma, lo testimonia de la manera más nítida el terrible discurso que Himmler dirigió a sus lugartenientes el 4 de octubre de 1943:

«Ustedes, en su mayoría, deben de saber lo que son cien cadáveres, uno al lado de otro, o quinientos, o mil. Haberlo soportado y, al mismo tiempo, salvo algunas excepciones causadas por la debilidad humana, haber seguido siendo hombres honrados, es lo que nos ha endurecido. Es una página de gloria de nuestra historia que nunca fue escrita y no lo será jamás».<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Citado por Raul Hilberg, *La destruction des juifs d'Europe*, traducción francesa de Marie-France de Paloméra y André Charpentier, París: Gallimard, 1995, col. «Folio», tomo II, pág. 871 (en la pág. 870 se puede leer también cómo Himmler se enorgullece por el desinterés de esos mismos jefes, y lo acompaña el comentario de Hilberg: «Salvo algunas excepciones, nada habrá sido robado a los judíos: sabemos hasta qué punto esto es falso, y hasta en la cumbre del orden nazi, pero lo importante es siempre la imagen de sí que está en juego»).

Este espantoso discurso es notable en cada uno de sus aspectos: las cifras sucesivas, que abren una perspectiva de acrecentamiento sin fin del número de víctimas; la precisión acerca de los cadáveres «uno al lado de otro», que indica muy bien el carácter de visión y de espectáculo insostenible que se trata, precisamente, de sostener. En verdad, los jefes que escuchan han entrado ya en el endurecimiento de esta representación. La debilidad humana sólo fue en ellos una excepción. Están, entonces, por encima de la condición humana y son, al mismo tiempo, «hombres honrados»: porque no se trata de ser bárbaros, sino de soportar la misión del Reich, pues

«teníamos el derecho moral, teníamos el deber para con nuestro pueblo, de aniquilar a ese pueblo que quería aniquilarnos».<sup>35</sup>

El cumplimiento del deber pasa por la visión de lo intolerable: por una suerte de representación en donde vendría a invertirse en el horror el doble rasgo insostenible de una teofanía o un sol platónico. Por eso se desprende de ello una «gloria» sombría que, aunque imposible de escribirse, no deja de estar grabada en el fondo de esos

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 880.

corazones endurecidos. ¿Cómo semejante gloria inconfesable para la multitud (sin duda, mientras el pueblo mismo no esté lo suficientemente formado y endurecido) tiene ese brillo similar a la insignia de la calavera llevada por las unidades *SS Totenkopfverbände*?<sup>36</sup> Lo tiene en la conciencia de sí que Himmler hace compartir aquí a su estado mayor, es decir, una representación de sí como hombres capaces de ese heroísmo cuyo signo, pero también su motivo real, es el espectáculo que debería hacer cerrar los ojos y revolver el estómago. Lo que las SS deben ver es el acero de su propia mirada.<sup>37</sup> (Toda la disposición del campo coadyuva a esta representación de sí

<sup>36</sup> Cf. Wolfgang Sofsky, *L'organisation de la terreur*, traducción francesa de Olivier Mannoni, París: Calmann-Lévy, 1995, pág. 125 (entre tantos libros posibles, decido limitar mis referencias).

<sup>37</sup> Es muy significativo que, en 1938, el propio Himmler haya anotado ya en su diario, después de un discurso de Heydrich a las SS sobre los judíos como «subhombres» y el hecho de que su desplazamiento de un país a otro no resolvía el problema judío: «La otra solución, aunque silenciada, se adivinaba sin dificultad: "Espíritu marcial interior"» (citado en Saul Friedländer, *L'Allemagne nazie et les juifs*, traducción francesa de Marie-France de Paloméra, París: Le Seuil, 1997, tomo I, pág. 309). Este «espíritu» es ya aquel que tiene la fuerza de enfrentar en sí el desafío de una necesidad a la cual ajusta su conciencia y su imagen.

ente a los otros y frente a uno mismo: toda la amaturgia<sup>38</sup> de la llegada a la rampa, la selección, los pases de lista, los uniformes y los disrudos, las divisas en los portones —«El trabas la libertad» o «A cada uno lo que se mere—, etcétera.)

Tal mirada y tal poder (sobre sí, sobre los ros) no sólo se poseen y sostienen gracias a la sión de una misión: en realidad, el cumplimiento de la misión está allí, de inmediato, en la asa de cadáveres o en el humo y las cenizas. También por esta razón la gloria es aquí tan mbría y parece ahogada en una saciedad que ectúa el exterminio. La visión de sí con la mida fija en el aniquilamiento realiza la *Welt-schauung* aria: en el límite, no hay sentido oyectado más allá del exterminio. El exter-inador endurecido es para sí mismo su propio ntido, un bloque frío de sentido cuya afirmación y triunfo tienen lugar en el silencio.<sup>39</sup>

La imagen completa del SS es, de tal modo, la : un doble modelo: por una parte, hacia el exte-or, debe ser «para los detenidos un modelo lu-inoso»;<sup>40</sup> por otra, para sí mismo, debe reflejar

<sup>38</sup> Término empleado varias veces por W. Sofsky.

<sup>39</sup> Cf. W. Sofsky, *L'organisation. . .*, *op. cit.*, págs. 348 y s.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 377, consigna del campo de Lublin, 1943.

a imagen ejemplar de una luz negra, que no es otra cosa que el reflejo de la muerte en sus ojos. Pues lo que acecha su mirada es precisamente la mirada del otro, su rostro, la presencia de una vida y de una presencia con su distinción singular. Un deportado cuenta:

«Me esforzaba por no hacerme notar, manteniéndome ni demasiado derecho ni demasiado abatido, intentando no tener un aire ni demasiado orgulloso ni demasiado servil; sabía que en Auschwitz ser diferente significaba la muerte, mientras que los anónimos, los que carecían de rostro, sobrevivían».<sup>41</sup>

Aquello que la *Weltanschauung* necesita es, ante todo, la (re)presentación de un no-rostro: el del anonimato o el de la muerte, y para terminar, por supuesto, siempre el de la muerte. Ni siquiera la muerte, en verdad, sino el muerto, muertos por millares y por millones. Porque la muerte, precisamente, es lo que no se ve y no se (re)presenta. Pero el muerto es aquel con el cual las SS se dan el espectáculo de su propia aptitud para imponer la muerte y clavar en ella su mirada.

<sup>41</sup> R. Hilberg, *La destruction. . .*, op. cit., tomo II, pág. 342.



(Llegados a este punto, debo subrayar —para evitar todo error— que es preciso tomar las consideraciones que desarrollo aquí no como una variación patética sobre el horror, que tal vez termine incluso por adornarlo con escalofríos. No; es preciso, por el contrario, sostener con mucha firmeza que estas consideraciones son estrictamente necesarias, porque, en efecto, no se trata de otra cosa que de ese motivo de la muerte. En Auschwitz, Occidente tocó lo siguiente: la voluntad de presentarse lo que está fuera de la presencia y, por tanto, la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento o sin retirada, sin línea de fuga. En este sentido, es lo contrario estricto del monoteísmo, de la filosofía y del arte. Esto quiere decir que justamente del seno de nuestra historia occidental surgió —una vez más, sin que hubiese que invocar una necesidad de destino o mecanismo—, y se desencadenó, este «contrario estricto», esta contracción revulsiva y escandalosa de nosotros mismos. Y esto solo, si hace falta agregarlo, basta para justificar que se distinga cuidadosamente Auschwitz del Gulag, sin conceder por ello a este último una pizca de indulgencia. Pero, en el Gulag, un orden militar-policial ejecutaba monstruosas obras deleznales, mientras que en Auschwitz se ejercía una venganza de Occidente contra sí

mismo, contra su propia apertura: la apertura, precisamente, de la (re)presentación.)

## La muerte robada

El campo como dispositivo de representación pone, de este modo, frente a frente dos caras que llevan la muerte en los ojos:<sup>42</sup> la del muerto o la del muerto vivo (del «musulmán» o, en todo caso, del muerto en suspenso) y la que se toca con una gorra con la imagen de la muerte. Las SS se representan como la muerte y se dan la representación del muerto como su propia obra.

Esto supone también que la muerte (una vez más, aquella o aquello cuya verdad pertenece al vaciamiento de la presencia —a la diferencia de la presencia consigo misma o al apartamiento

<sup>42</sup> Es necesario recordar el cara a cara de los dos únicos «pueblos elegidos» a los que Hitler redujo una vez el problema (palabras citadas por Hermann Rauschning, *Hitler m'a dit*, París: Hachette, 1995, pág. 26). Cf. también la mención de esas palabras, entre otros textos reveladores, por parte de René Major en *Au commencement*, París: Galilée, 1999, págs. 150 y sigs. (me parece, sin embargo, que su interpretación reduce al «poder» lo que depende de la «pura potencia»: el poder se representa de otro modo que en acto; tal vez no haya, empero, poder exento del vector de esta potencia).

del sujeto en sí mismo, para rozar muy rápido los motivos filosóficos que están en el fondo, en el verdadero fondo de todo esto—, la muerte en cuanto inapropiable propiedad de la existencia que llamamos *finita* en el sentido de absoluta en su unicidad y de imposible de mellar o sacrificar en su ser-en-el-mundo) ha sido «robada», como en el poema de Nelly Sachs. Y esto impone, digamos, que la muerte no pueda entrar más en el relato de una vida a la que dé acceso —esto es, que sea su salida y su entrada, su abertura—<sup>43</sup> y, en general, que ya no pueda entrar en una representación, lo cual quiere decir abrir esta representación contra el fondo de la ausencia y de lo au-sentido [*absens*] de la presencia. (De hecho, demasiado lo comprendemos, la dura cuestión que nos trajo aquí no es otra que la de afrontar la muerte después de la «muerte de Dios», y entender que lo que Nietzsche llamó «muerte de Dios» es exactamente el fin de la muerte en el horizonte de su (re)representación, el fin de la muerte trágica o de la muerte salvadora, el comienzo de la exigencia de otra (in)mortalidad.)

Jean Améry, miembro de la Resistencia austríaca deportado al mismo tiempo que Primo Le-

<sup>43</sup> Cf., por ejemplo, el estudio de Louis Marin, «Le récit, réflexion sur un testament», en *L'écriture de soi*, París: PUF, 1999, volumen póstumo.

vi, sobreviviente como él, y como él suicida luego de publicar su testimonio, su «tentativa para superar lo insuperable»,<sup>44</sup> escribió lo siguiente:

«Lo que sucedía de entrada era el hundimiento total de la representación estética de la muerte (. . .) En Auschwitz no había lugar para la muerte concebida en su forma literaria, filosófica y musical. No había puente alguno que uniese la muerte de Auschwitz con la *Muerte en Venecia*. Toda reminiscencia poética de la muerte era mal recibida, se tratara de *Mi hermana la Muerte* de Hesse o de la muerte como la cantaba Rilke: “Oh, Señor, entrega a cada hombre el don de su propia muerte” (. . .) la muerte también perdía finalmente su tenor específico en el plano individual (. . .) Los hombres morían por todas partes, pero la figura de la Muerte había desaparecido».<sup>45</sup>

Se entiende que Jean Améry dice esto en tanto intelectual y hombre de cultura; además, quiere escribir su testimonio expresamente desde este punto de vista en particular, como el relato

<sup>44</sup> Jean Améry, *Par-delà crime et châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (edición original en alemán, 1977), traducción francesa de Françoise Wuilmart, Arles: Actes Sud, 1995.

<sup>45</sup> *Ibid.*, págs. 43-4.

de un hombre cuya cultura entera era germánica y al que Auschwitz, después de la Gestapo, había despojado de todo su patrimonio alemán y forzado a adoptar una suerte de identidad o al menos de preocupación judía, a la cual, hasta ese momento, había sido indiferente. Pero el punto de vista del intelectual no es aquí el de una casta, ni el de la reflexión: es, precisamente, el punto de vista de la representación, o incluso el del sentido. Lo que Améry experimentó fue la descomposición de la capacidad y la disposición representativa, es decir, la que hace posible tener no sólo una «visión de las cosas», no en el sentido de una puesta en escena detenida ni de una interpretación pautada, sino del régimen de idea y de imagen en el que la simple presencia puede abrirse y ausentarse en sí misma. Así, en una embestida feroz y bien comprensible en el plano del afecto contra Heidegger, Améry escribe:

«Se podía estar hambriento, cansado, enfermo. Pero decir que uno estaba, sin más, no tenía ningún sentido (. . .) Transponerse en palabras más allá de la existencia real se había convertido en un lujo inadmisible y un juego no sólo fútil, sino ridículo y despreciable». <sup>46</sup>

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 46.

Y un poco más adelante:

«Me gustaría recordar las palabras que pronunció un día Karl Kraus en los primeros años del Tercer Reich: “La palabra se ha apagado desde el momento en que este mundo vio la luz”». <sup>47</sup>

De este modo, el exterminado es aquel que antes de morir, y para morir de conformidad con la representación del exterminador, ha sido vaciado de la posibilidad representativa, es decir, en definitiva, de la posibilidad del sentido, y se convierte así, aún más que en un objeto (que hubiera dejado por completo de ser un hombre, y fuera un objeto para un sujeto), en otra presencia, amurallada en sí frente a la de su verdugo. El cara a cara de dos espesores puros que se reflejan el uno al otro como la muerte puede reflejarse en sí misma. El cara a cara, pues, de dos ídolos o de dos masas vacías, ni cosas ni soplos, sino un doble espesamiento que coagula una doble presencia abismada en sí.

Así se puede seguir con Améry el proceso mediante el cual la puesta en escena del verdugo compromete la destrucción de la representación del otro: «En el universo de la tortura», escribe,

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 48.

«el hombre sólo existe debido al hecho mismo de que quiebra al otro y puede contemplar su ruina»,<sup>48</sup> y en esta ruina, el verdugo «ha realizado su expansión en el cuerpo del otro y extinguido lo que era el espíritu del otro», y aparece «recogido y concentrado en una autorrealización asesina». La víctima ya no tiene ningún espacio de representación, mientras que su verdugo no tiene otra representación que la de sí mismo en el cumplimiento y la completitud de esta abolición del espacio. Así, para terminar, la «representación» SS, la *Weltanschauung*, ya no es nada del orden de la representación: está contenida exactamente en un ojo aplastado y vuelto sobre sí como en una órbita vacía.

El «musulmán» de los campos es aquí el representante mismo: expone su muerte en su misma vida extenuada. Es «una presencia sin rostro».<sup>49</sup> Esta presencia es tal porque está des-

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 72. En la página anterior, esta contemplación lo hace pensar en Sade y merecería, de hecho, volver a la importancia del espectáculo y la puesta en escena en este, y a su lugar en la historia de la representación.

<sup>49</sup> Así lo dice Primo Levi en *Si c'est un homme*, traducción francesa de Martine Schruoffeneger, París: Julliard, 1987, págs. 96-7. Levi también escribe, para marcar el paso al límite de la representación: «Ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de los no-hombres en los que la chispa divina se ha extinguido,

figurada por la mirada de la cabeza de la muerte; por eso, el propio Primo Levi también pudo designar a los «musulmanes» como «aquellos que han visto a la Gorgona».<sup>50</sup> En este cara a cara ciego, que es el cara a cara con lo que no tiene mirada (la muerte a la que no se habrá dejado llegar), existe todavía un tercer integrante, el miembro del *Sonderkommando* judío encargado de vaciar la cámara de gas, el que concentra sobre sí la intersección de las dos miradas vacías; con respecto a él, ciertos detenidos han podido decir:

«Ya no tenían figura humana. Eran rostros aislados, locos (. . .) Teníamos poca relación con ellos, aunque más no fuera en razón del olor espantoso que desprendían. Eran siempre asquerosos, estaban increíblemente descuidados y

---

y que caminan y penan en silencio, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Dudamos de llamarlos vivos: dudamos de llamar muerte a una muerte que ellos no temen porque están demasiado agotados para comprenderla» (*ibid.*).

<sup>50</sup> Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, traducción francesa de André Maugé, París: Gallimard, 1989, pág. 82. Giorgio Agamben ha consagrado al testimonio imposible del «musulmán» un análisis algo diferente, que merecería otra discusión, en su libro *Ce qui reste d'Auschwitz*, traducción francesa de Pierre Alféri, París: Rivages, 1999.



atontados, eran brutales y sin escrúpulos. No era raro que se mataran entre ellos». <sup>51</sup>

(En un sentido, que se verificará, la cuestión de la representación de los campos no es otra que la de la representación de un rostro que hubiera perdido la representación y la mirada, de un rostro sólo impregnado de olor, y que lleva en sí la expansión en acto del exterminio como una reducción última del sentido.)

## Ejecución sin resto

En Auschwitz, el espacio de la representación fue aplastado y reducido a la presencia de una mirada que se apropiaba de la muerte al impregnarse de la mirada muerta del otro, mirada llena de nada más que ese vacío compacto en el que llegaba a hacer implosión la totalidad de la *Weltanschauung*.

¿Cómo representar, de hecho, la representación aplastada, atascada, enviscada, petrificada? En una entrevista, en 1982, Joseph Beuys

<sup>51</sup> Hermann Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, traducción francesa de Denise Meunier, París: UGE, 1994, col. «10/18», pág. 193.

hablaba de Auschwitz como de lo que «no puede representarse, esa imagen repulsiva que no puede presentarse como una imagen y sólo podría exponerse en la efectividad de su acontecimiento, mientras se produce, lo que no puede transponerse en una imagen. No se lo puede recordar tal como fue si no es por medio de una imagen opuesta de sentido positivo, es decir, hombres que aparten del mundo esta mancha».<sup>52</sup> La realidad del campo se llama de entrada «imagen» («repulsiva») para ser luego apartada de toda imagen posible, y pese a ello a continuación se la opone a otra «imagen», «positiva». Me parece que esta vacilación es significativa, aunque sin duda involuntaria: «vemos» algo de los campos —su carácter horrible—, pero, al mismo tiempo, lo que vemos no puede ponerse en imágenes, y por lo tanto (re)presentarse, sin dejar escapar su realidad, porque esta se presenta por entero en su ejecución misma, a la que no podría oponerse más que otro acto efectivo y de sentido inverso, a

<sup>52</sup> Citado por Mario Kramer, «Joseph Beuys' "Auschwitz Demonstration", 1956-1964», en *La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, Actes du Colloque International, Bruselas, 11-13 de diciembre de 1997, Éditions du Centre d'Études et de Documentation, Fondation Auschwitz, 1998, pág. 103 (esta cita aparece en el comentario de una obra-performance de Beuys sobre la que no me detengo aquí).

su vez curiosamente calificado como «imagen», sin duda porque su efectividad deja ver todo lo que debe verse y saberse de Auschwitz: su borramiento real. Empero, hay «imagen», precisamente, porque no hay borramiento real, y no lo hay porque el mundo que hizo Auschwitz es siempre nuestro mundo, es siempre la historia terminal, tal vez interminable, de Occidente. Hay la imagen de una obsesión, y con ella, el saber de que nada de los campos puede ser representado, puesto que fue la ejecución de la representación: su *ejecución* en los dos sentidos del término, su *efectuación sin resto* (en presentación hastiada de sí) y su agotamiento también sin resto, sin el resto que era hasta ese momento la posibilidad de una representación dada con todas las otras muertes: muertes trágicas o gloriosas, muertes románticas o muertes liberadoras; e incluso, para decir más todavía, sin ese resto que no había sido ni más ni menos, acaso, que el motivo y el móvil de toda la representación: la muerte como apertura a la ausencia y lo ausentido [*absens*], o la finitud como apertura al infinito.

Para ser aún más precisos, es necesario llegar a esto: la *ejecución sin resto de la representación* implica su agotamiento, porque ella debe llevar hasta el final una lógica en la que la pre-

sencia se resuelve en acto puro, o en potencia. La doble constitución judeo-griega de la representación (que yo llamaba «romana») implica una distancia interna que, por cierto, no excluye la potencia (la imagen de Roma nos lo recuerda lo suficiente), pero que la ajusta de algún modo a la presencia (quiérase o no, es el orden del derecho que sucede al orden sagrado).<sup>53</sup> La presencia implica la ostensión, y la ostensión implica el desdoblamiento, o la puesta fuera de sí de un «sí mismo»: de ahí que la representación se abra, se desdoble y se divida. De ahí que el «sujeto» gane su verdad finita en la prueba de una errancia infinita. De ahí que pueda llegar a querer salir de la presencia, no ya por ausentamiento, por retirada ni por exposición, sino por sobrepresencia, por una vuelta a sí que ya no tiene estructura de «sí mismo», sino que se hace potencia pura: ni «poder», ni *conatus*, y ni siquiera «voluntad», sino potencia agotada en su acto,<sup>54</sup> lanzada en el gesto de un verdugo que en él se sacia y con él remata a un ser reducido a un golpe mortal.

<sup>53</sup> Dígase lo que se dijere, por otra parte, del abismo del fundamento que horada también el derecho mismo.

<sup>54</sup> No puedo ignorar hasta qué punto debo hacer pensar en Nietzsche, excepto precisamente en esta última fórmula: el «caso Nietzsche» es aquí de una extraordinaria complejidad, pero no voy a detenerme en él.

No queda, entonces, más que pensar, como Beuys lo indica, una impensable re-presentación, una repetición del acontecimiento mismo. Siempre es posible mostrar las imágenes más terribles, pero mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino. Lo que prohíbe en este sentido la representación es el campo.

Quizás esta sea también la razón por la que tal o cual representación corre el riesgo de volverse sospechosa de una especie de complicidad o complacencia inquietante, aunque involuntaria, como se pudo discutir con relación a ciertas películas o novelas (*Portero de noche*, *La decisión de Sophie*, etc.): la figuración parece amoldarse en ellas a la desfiguración. Empero, la complacencia no es menor cuando uno se cree capaz de evocar el sueño feliz de un deportado en el cual la astucia desvía la deportación de los campos y la conduce hacia Israel (como en *El tren de la vida*, de Radu Mihaileanu), porque el sueño fue prohibido en el campo, sobre todo el sueño dichoso y de parecida inverosimilitud, y del mismo modo es imposible para el espectador entregarse a esa pacotilla.

Pero la representación que el campo prohíbe es, precisamente, la representación que quise llamar «prohibida» para dejar entrever en ella la

puesta en presencia que divide la presencia y la abre a su propia ausencia (que le abre los ojos, los oídos y la boca), o, para ser más exacto, la representación que se deja sorprender e *interdecir* en el sentido en que la *interdictio* del juez romano emitía su fallo *entre* las dos partes: puesta en suspenso del ser-ahí para dejar pasar el sentido, o lo au-sentido [absens].<sup>55</sup> Más que proscripta o impedida, esta representación se prohíbe en ese sentido a sí misma. Es el sujeto de su retirada, de su intercepción, incluso de su decepción. En lugar de arrojarse fuera de sí y de la presencia en el furor del acto, ahonda y retiene la presencia en el fondo de sí misma.

Tal es, entonces, una representación que no pretende ser «de los campos», pero que pone en juego, como tal, su (ir)representabilidad, por ejemplo, con medios completamente diferentes y que se pueden apreciar de diversas maneras, tanto las losas grabadas por Jochen Gerz, que llevan los nombres de los cementerios judíos en su reverso, invisible contra el suelo, como las

<sup>55</sup> Se podría hablar también de «la representación interceptada» en el sentido en que Mehdi Belhaj Kacem quiere hacer comprender el «intercepto» [*intercept*]: ni concepto ni precepto, lo que atrapa, para dejarse llevar, el movimiento de una fuerza (*L'esthétique du chaos*, Auch: Tristram, 2000).

planchas de cristal puestas de pie del «Quedarse, resistir» de Emmanuel Saulnier, o bien la *Shoah* de Claude Lanzmann, que plantea sin descanso, en su propia puesta en escena, la negativa a poner en escena. También es posible considerar, aunque la proximidad parezca chocante y sea, en efecto, discutible, *La vida es bella*, de Roberto Benigni, y la puesta en juego, por medio de una inversión absurda, del aplastamiento del sentido en Auschwitz (del mismo modo, esta película es probablemente la única que presenta el campo como un decorado, como un espacio de representación).

Quizá sea lícito incluso mencionar, si bien no lo propongo sin reticencias —a tal punto el caso me parece más delicado que el anterior—, el tan discutido juego verdadero-falso de *Lego*, que debemos a Zbigniew Libera<sup>56</sup> y que a mi juicio se puede analizar en términos de recurso a la irrepresentabilidad a través de un aplastamiento de la representación o su reducción a lo irrisorio.<sup>57</sup> Habría que examinar, caso por caso, lo que permite o impide descifrar en la obra una resis-

<sup>56</sup> Cf. *La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, op. cit., págs. 203-7 y 225 y sigs.

<sup>57</sup> Tal es también, sin duda, el sentido de la reflexión sobre el relato después de Auschwitz emprendida por Blanchot en *Après coup*.

tencia a «representar» y, por ende, también una resistencia a «hacer obra». Jamás habrá, desde luego, una sola lectura posible; es indispensable, al menos, que la cuestión pueda plantearse y que las eventuales críticas, y hasta las condenas, no respondan a un misticismo idólatra de lo «inefable».

En la medida en que Occidente no dejó de convocar el sentido a la presencia integral y sin resto —como poder o saber, como esencia divina o instancia humana—, y terminó por suturar el ser a sí mismo, por salvar la distancia que él mismo había abierto como su propia fuente y su propia proyección, o al menos por desencadenar la voluntad de salvarla —si de sí mismo no puede más que apartarse siempre—, nuestra historia corría el riesgo en el cual acabó por caer y en el que la llamada cuestión de «la representación de los campos» muestra que ya no podemos eximirnos de discernir su apuesta como la de una verdad que es preciso dejar abierta, incumplida, para que sea la verdad. *Es preciso*: ese sería el primer axioma ético. El criterio de una representación de Auschwitz sólo puede encontrarse en esto: que una apertura semejante —intervalo o herida— no se muestre como un objeto y se inscriba, en cambio, directamente en la repre-



sentación, como si se tratara de su nervadura  
misma, como la verdad sobre la verdad.

Para terminar, trato de escuchar esa exigencia en el sonido ronco y el aliento entrecortado de este poema, entre otros:

*Là-bas les camps de Pologne, la plaine de Kutno  
avec les collines de cadavres qui brûlent  
dans les nuées de naphte, là-bas les barbelés  
pour la quarantaine d'Israel,  
le sang entre les épaves, l'exanthème torride,  
les chaînes des pauvres morts depuis longtemps  
abattus sur les fosses qu'ils creusèrent de leurs  
/ propres mains,  
là-bas Buchenwald, la paisible forêt de hêtres,  
ses fours maudits; là-bas Stalingrad  
et Minsk sur les marais et la neige putréfiée.  
Les poètes n'oublent pas.<sup>58</sup>*

[Allá los campos de Polonia, la llanura de Kutno  
con las montañas de cadáveres que arden  
en los nubarrones de gasolina, allá las alambradas  
/de púas  
para la cuarentena de Israel,  
la sangre entre los desechos, el exantema tórrido,  
las cadenas de pobres muertos desde hace ya  
/largo tiempo,

<sup>58</sup> Salvatore Quasimodo, «La vie n'est pas un songe» (1949), traducción francesa de Thierry Gillyboeuf, en *Po&sie*, n° 89, París: Belin, 1999.

abatidos sobre las fosas que cavaron con sus  
/propias manos,  
allá Buchenwald, el apacible bosque de hayas,  
sus hornos malditos; allá Stalingrado,  
y Minsk sobre los pantanos y la nieve putrefacta.  
Los poetas no olvidan.]

## La Shoah, un soplo\*<sup>1</sup>

«Shoah». Para mí no es un nombre, aunque me lo hayan traducido. No es una palabra, ni siquiera procedente de otra lengua. Lo comprendo como un soplo, diría que es un soplo.

Esto, «Shoah», no tiene el sentido que tuvieron las palabras que la precedieron, como «Holocausto», cuyo sentido, para designar la Shoah, no sólo era falso sino más que dudoso, y fue precisamente este extravío de sentido lo que Shoah manifestó antes que nada. No es tampoco el «genocidio judío», porque Shoah dice más y otra cosa que «genocidio» (que acepta la intención nazi, la designación del *genos*, de la familia, tribu o raza) y «judíos»: Shoah —la entiendo así, pero, ¿cómo entenderla de otro modo?— habla de todos, de todos aquellos de los campos, es un soplo para todos. Un soplo judío, pero en el que se so-

\* *Souffle* en el original: soplo, pero también aliento. (N. de la T.)

<sup>1</sup> Este texto fue escrito para la publicación alemana del coloquio *Shoah. Formes de la mémoire*, organizado por Bernd Stiegler en la Universidad Albert Ludwig de Friburgo, en Brisgau, en 1995.

pla al «judío» mismo: el judío es un gitano, un pederasta, un preso común, un eslavo, un comunista; el judío es la canalla, un musulmán, un *Mensch*, no importa quién.

Por eso no quiero oír hablar de ello. Lo cual no significa que no quiera saber nada al respecto. En lo que concierne a saber, sé: sé todo lo que es posible incluir en esa pobre rúbrica de saber. Pero no quiero oír hablar de ello ni como de un acontecimiento excepcional, terrible, cuya memoria haya que preservar a cualquier precio, y prevenir su retorno, ni como de la cara más monstruosa del monstruo nazi, con toda su historia, su ruptura de la historia: el capital, la técnica, la identidad, la democracia, el heroísmo, el mito, fundidos todos juntos, calcinados y retorcidos. Sé todo eso, pero Shoah está aún más allá de ese saber.

Adorno escribió que después de Auschwitz toda la cultura es mierda de perro, pero lo que amenaza también hoy, con una amenaza extraña, paradójica, y que nos cuesta incluso enunciar, es una suerte de «cultura de Auschwitz» (a la cual pertenece asimismo la repetición, casi supersticiosa, de las frases de Adorno). Documentos, novelas, poemas, meditaciones, análisis, películas, espectáculos, coloquios. Por cierto, se puede y se debe distinguir: no es posible ali-

near a Levi, Lanzmann, Hilberg, Cavani, Spielberg y otros cien bajo la misma insignia. Pero también se ve con claridad que la distinción nunca es simple. La amenaza del olvido puede inducirnos a hablar de una forma que hubiéramos preferido menos complaciente, y el deber de la memoria puede servir de protección para una machaconería estéril. Puede constituir incluso un ejercicio obligado, cumplido por puro deber y hasta por cálculo, para quedar bien. Pero la sinceridad de la compasión tampoco es garantía contra las facilidades de la emoción, incluso contra sus perversidades. Sin embargo, tampoco el trabajo lúgubre de la razón, historiadora o filósofa, es garantía contra la lenta inmovilización de la verdad en el silencio de los archivos.

No quiero oír hablar de Shoah, pero tampoco quiero escuchar el silencio envolviéndola. Cuando no se habla de ella, resuena, angustiante, el silencio. Es preciso entonces escuchar, es preciso escuchar todo lo que se dice, todo, indefinidamente. Es preciso escuchar la repetición, la machaconería, la discusión sobre lo presentable y lo impresentable, sobre la poesía y su imposibilidad, sobre la ficción y su carácter inaceptable, y también, todos los debates sobre las asimilaciones fundadas o dudosas, cuando se habla de «nuevo holocausto» aquí, de «nuevo hitlerismo»

allá, y de «genocidio» un poco en todas partes. Es preciso escuchar, justamente, toda esta aglomeración, este atascamiento y casi esta asfixia de nuestros discursos por una presencia obsesiva, proliferante, «totalitaria» podríamos decir. Porque esta presencia es, por cierto, la sombra espesa que se extiende sobre nosotros a partir de un acontecimiento cuyo motivo singular radica en haber sido total, haber puesto en juego a la totalidad de la humanidad: quiero decir, la humanidad *como tal*, integralmente. De ahora en más, esta sombra plúea por doquier, oscurece todo, es la oscuridad del todo como tal: de la humanidad total, del hombre total y del todo del mundo. Los campos fueron edificados en nombre de una visión del mundo: su humareda oscurece todas las visiones del todo. Las palabras de la visión del mundo crujían: su vociferación ensordecía, por largo tiempo, todas las palabras, y sumió en la duda toda totalidad de sentido.

Es preciso, entonces, oír la Shoah, todo ese enorme murmullo confuso y distinguible a la vez, no, en principio, como una masa de «palabras sobre», al servicio de la memoria y de la conciencia despierta, sino como un soplo que en verdad no habla, un soplo posterior a la palabra y anterior a otra palabra. El entredós de una expiración y de una inspiración, una «palabra sofo-

cada» (Sarah Kofman). Ese entredós no depende ni de la memoria ni del olvido. No está en la dimensión de la historia. Está en la dimensión del presente: define nuestro presente, lo presenta entero como en un suspenso, una larga síncope del sentido. Shoah, o la inmovilización del tiempo presente. Hubo una «posguerra», luego un después de la posguerra, pero no hubo un después de la Shoah. La cosa resiste al tiempo, pero no como un pasado presentificado en el recuerdo: como el presente que va.

Lo que ese soplo deja oír es hasta qué punto ya no se puede escuchar a «la humanidad», esa palabra, esa idea, su imagen o su proyecto. Y más: hasta qué punto ninguna imputación de culpabilidad, por necesaria y fundada que sea (acusar a los nazis, a los jefes o a los pueblos como tales, o a determinados cómplices, etc.), puede suprimir el hecho de que, con la Shoah, toda la humanidad se expone en un soplo: no culpable en cuanto tal, sino *infame*. «Infame», es decir, desacreditada, indigna de estima, innoble, carente de reputación y dignidad. Infame: lo que no puede decirse, proclamarse, celebrarse.

La acumulación de los discursos de vergüenza y acusación, de análisis y deploración; los riesgos de una «cultura de Auschwitz», así como las huidas frente a estos discursos, los silencios

molestos o calculadores y las palabras sofocadas, temblorosas e insistentes, que conducen a unos al suicidio, a otros al silencio, a otros más a la poesía o la filosofía; todo ese embrollo de molestia, de apresuramiento, esa compulsión mezclada con confesión, con acusación, con reparación, esas variaciones inagotables sobre lo inexplicable y sobre lo demasiado explicado; toda esta masa de palabras por fuerza en exceso y por fuerza en falta, incluso cuando son justas, terriblemente exactas y justas; todo eso remueve la infamia a la que nos enfrentamos, inevitable, intolerable.

Por eso todo lo que se dice es inaudible, así como demasiado audible. Por eso no quiero escucharlo, y tampoco quiero hablar más de ello. Por eso, sin embargo, hablo de ello y tiemblo ante la posibilidad de decir una palabra de menos o una palabra de más. Y por eso, también, con la seguridad y la precisión del tiempo que hace su obra, la no-palabra Shoah ha reemplazado a los otros nombres y terminado por pasar, como un soplo: nuestro soplo entrecortado.\* Sin decir nada, removiendo lentamente la infamia de los hombres. La verdad, acaso, no dice nada.

\* *Notre souffle coupé* en el original: nuestro aliento entrecortado. (*N. de la T.*)



Nos queda, por consiguiente, una pregunta: no «¿Quién habla?», sino solamente «¿Quién exhala ese “soplo”?». ¿Seremos «nosotros»? ¿Y *quiénes* somos nosotros, entonces? ¿Quiénes, la gente del soplo?

Tan frágiles como él, tan exhalados, tan imperceptibles. Infames, al no poder ser nombrados; niños, al no poder hablar. Al menos, el mal es tan preciso como cierto: está en la seguridad y en la autoproclamación, en ese renombre demasiado bueno y demasiado fuerte que los hombres se atribuían a sí mismos. Está en el desprecio de la fragilidad del ser y la discreción del lenguaje. Por eso nos quedan hoy la fragilidad y una palabra entrecortada. Todos nos hemos convertido en *Menschen*, «hombres» que no pueden proclamarse y a quienes, por el contrario, se llama uno por uno, indiferentemente.

Saber la verdad acerca de un mal no lo cura. Tenemos miedo de nosotros mismos o bien hacemos ruido para olvidarlo. Sin embargo, el soplo insiste. Insiste y resiste. Extrañamente, la proliferación de ruidos y discursos, toda la «cultura» y su mierda, en efecto, su mierda, su belleza, su inteligencia, no ahogan el soplo. Lo dejan pasar e incluso, desconcertadas, sin seguridad, lo reaniman. La resistencia del soplo es la resistencia de la fragilidad misma. No es la de una protesta

ni la de una compasión. Es a la vez eso y menos que eso, y más fuerte que eso. No se trata tampoco de consuelo, ni de lección extraída o progreso cumplido. No se trata ni de optimismo ni de pesimismo, ni de confianza ni de desconfianza. Estamos muy lejos de todo eso, llevados por la resistencia de un soplo que insiste en llamarnos, uno por uno y todos juntos, con un nombre indistinto y sin embargo preciso.